



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CURSO DE MESTRADO**

Anna Carolina Ferreira Lamha

**CORPORALIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL ELETROACÚSTICA:
a união do *Deep Listening* de Pauline Oliveros e da cognição incorporada
aplicados ao projeto LuISe**

Juiz de Fora
2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CURSO DE MESTRADO**

Anna Carolina Ferreira Lamha

**CORPORALIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL ELETROACÚSTICA:
a união do *Deep Listening* de Pauline Oliveros e da cognição incorporada
aplicados ao projeto LuISe**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira Lamha, Anna Carolina.

CORPORALIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL

ELETROACÚSTICA: : a união do Deep Listening de Pauline
Oliveros e da cognição incorporada aplicados ao projeto LulSe /
Anna Carolina Ferreira Lamha. -- 2025.

139 f. : il.

Orientador: Luiz Eduardo Castelões

Coorientador: Rafael Moreira Fortes

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Deep Listening. 2. Cognição incorporada. 3. Eletroacústica. I.
Castelões, Luiz Eduardo, orient. II. Fortes, Rafael Moreira, coorient.
III. Título.

CORPORALIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL ELETROACÚSTICA: a união do Deep Listening de Pauline Oliveros e da cognição incorporada aplicados ao projeto LuISe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 16 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rafael Moreira Fortes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Willsterman Sottani Coelho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Guilherme Bertissolo
Universidade Federal da Bahia

Juiz de Fora, 21/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Eduardo Casteloes Pereira da Silva, Professor(a)**, em 17/09/2025, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Moreira Fortes, Professor(a)**, em 22/09/2025, às 12:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Willsterman Sottani Coelho, Professor(a)**, em 22/09/2025, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Bertissolo, Usuário Externo**, em 28/11/2025, às 07:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2569901** e o código CRC **81E130FB**.

Sumário

Lista de figuras.....	6
Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Epígrafe.....	10
Introdução.....	11
1. Cognição incorporada.....	15
1.1. Música e experiência.....	15
1.2. Cognição e movimento.....	22
1.3. Corpo – escuta – movimento no espaço.....	28
1.4. Intenção do gesto na regência.....	30
1.5. Cognição incorporada e neurociência.....	36
2. Deep Listening.....	43
2.1. Breve histórico e contextualização.....	43
2.2. A prática.....	48
2.3. Dentro de Deep Listening, o conceito de Ways of listening:.....	50
2.3.1. Forms of attention – focal and global.....	51
2.3.2. Sending and receiving.....	53
2.3.3. Whole body.....	55
2.3.4. Multi-dimensional listening.....	57
2.3.5. Extremely Slow Walk.....	57
3. Incorporando os conceitos.....	60
3.1. O projeto LuiSe – uma breve apresentação.....	60
3.2. Deep Listening, cognição incorporada e o nhimonguetá.....	65
3.3. Breve resumo dos experimentos.....	71
3.4. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #1.....	73
3.5. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #2.....	86
3.6. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #3.....	100
3.6.1. O início do processo.....	100
3.6.2. A primeira prática.....	101
3.6.3. A escuta “posterior” e a elaboração da partitura.....	103
3.6.4. Elaborações prévias e o concerto Difluência #6.....	105
3.7. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #4.....	106
3.7.1. O início do processo.....	106
3.7.2. A preparação e a performance.....	109
3.8. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #5.....	117
3.9. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #6.....	125

Lista de figuras

Figura 1: esquema CENTRO-VERTICALIDADE-EQUILÍBRIO (Brower 2000, p. 330).....	24
Figura 2: seis primeiros compassos da Sinfonia nº1 de Beethoven. Fonte: IMSLP.....	32
Figura 3: métrica quaternária na regência. Fonte: Max Rudolf (1994).....	34
Figura 4: Representação dos neurônios divididos segundo seus diversos tipos morfológicos, sendo: pseudounipolar (A), estrelado (B), de Purkinje (C), unipolar (D) e piramidal (E). Fonte: Lent, 2011, p. 17.....	38
Figura 5: Caminhada extremamente lenta (1).....	58
Figura 6: Caminhada extremamente lenta (2).....	58
Figura 7: Caminhada extremamente lenta (tradução).....	59
Figura 8: Visão da parte externa de LuISe.....	60
Figura 9: Visão da parte externa da luva direita.....	61
Figura 10: Visão da parte externa da luva esquerda.....	61
Figura 11: mapeamento do eixo y na mão esquerda.....	62
Figura 12: mapeamento do eixo z na mão esquerda.....	63
Figura 13: mapeamento do eixo x na mão esquerda.....	63
Figura 14: mapeamento do eixo y na mão direita.....	64
Figura 15: mapeamento do eixo z na mão direita.....	64
Figura 16: mapeamento do eixo x na mão direita.....	64
Figura 17: Esquema do CONTÉINER/CONTENTOR (Brower, 2000).....	69
Figura 18: mapeamento de LuISe em Nhimonguetá # 1.....	75
Figura 19: mapeamento de LuISe em Nhimonguetá # 1 (2).....	75
Figura 20: visão (1) da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 3 segundos de vídeo).....	76
Figura 21: visão (1) da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 6 segundos de vídeo).....	77
Figura 22: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 10 segundos de vídeo).....	78
Figura 23: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 14 segundos de vídeo).....	79
Figura 24: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 18 segundos de vídeo).....	79
Figura 25: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 20 segundos de vídeo).....	80
Figura 26: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 30 segundos de vídeo).....	81
Figura 27: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 31 segundos de vídeo).....	81
Figura 28: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 44 segundos de vídeo).....	82
Figura 29: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 47 segundos de vídeo).....	83
Figura 30: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 52 segundos de vídeo).....	83
Figura 31: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito Filter Delay (mão esquerda) em Nhimonguetá #1 (print da tela aos 59 segundos de vídeo).....	84

Figura 32: mapeamento de LuISe em Nhimonguetá #2.....	88
Figura 33: vista do processo de edição de Nhimonguetá #2 (Reaper).....	89
Figura 34: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #2 (print da tela no segundo 1 do vídeo).....	90
Figura 35: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #2 (print da tela aos 21 segundos de vídeo).....	91
Figura 36: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela aos 40 segundos de vídeo).....	92
Figura 37: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela aos 58 segundos de vídeo).....	93
Figura 38: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 3 segundos de vídeo).....	93
Figura 39: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 6 segundos de vídeo).....	94
Figura 40: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 10 segundos de vídeo).....	94
Figura 41: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 12 segundos de vídeo).....	95
Figura 40: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 18 segundos de vídeo).....	96
Figura 41: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 24 segundos de vídeo).....	96
Figura 42: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão direita) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 30 segundos de vídeo).....	97
Figura 43: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mão esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 45 segundos de vídeo).....	98
Figura 44: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos Grain Delay e Reverb (mãos direita e esquerda) em Nhimonguetá #2 (print da tela em 1 minuto e 48 segundos de vídeo).....	98
Figura 45: Partitura preliminar para “Peso na consciência” para ser performado em conjunto com LuISe.....	104
Figura 46: Cartaz de divulgação do evento “Disfluência #6”	105
Figura 47: trecho da composição “Autoridade e Resignação” (2023), de Igor Soares.....	108
Figura 48: Reverb aplicado ao canal 1 (Nigredo); mão esquerda.....	111
Figura 49: parâmetros da mão esquerda.....	112
Figura 50: Reverb e Phaser-Flanger aplicados ao canal 2 (Audio, destinado ao microfone da voz); mão direita.....	113
Figura 51: parâmetros da mão direita.....	113
Figura 52: preparação e conexão. Foto: Yan Gabriel.....	114
Figura 53: Registro do início da performance de Nhimonguetá, em que o movimento estava predominantemente na mão esquerda. Foto: Yan Gabriel.....	116
Figura 54: mapeamento para Nhimonguetá #5.....	120
Figura 55: Nhimonguetá #5 após inversão do mapeamento do reverb.....	120
Figura 56: Imagem dos efeitos Reverb e Filter Delay para o Nhimonguetá #6.....	127
Figura 57: Disposição dos músicos para a gravação da trilha sonora de Escorpião. Da esquerda para a direita: Anna Lamha, Rebecca Arbex, Renato da Lapa, Tadi Martinelli, Igor Fonseca.....	128
Figura 58: Registro da viagem dos integrantes do projeto Compondo para as estrelas à Aldeia Tabaçu. Da esquerda para a direita: Rebecca Arbex, Taís Vieira, Kuaray O’ea, Caiho Carrara, Renato da Lapa. Foto: Anna Lamha.....	131

Agradecimentos

Aweté katu, Nhanderu. Aweté katu Nhanderu Mbae kwa'a. Aweté katu Luã Apyká, Kuaray O'ea, Gwyrá Pendjú, Tabaçu. Txe corätsũ adjerowiá eté.

À minha família, pelo apoio infindável.

Ao Mateus Xavier, Xaxá, por materializar a ideia de LulSe.

Aos demais corações amigos que contribuíram para o pulsar das constelações deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa no período de agosto/2022 a junho/2023.

Ao PPGACL, pelo apoio e suporte.

Aos orientadores, pela jornada.

À Roseane Yampolschi, pelas colaborações como coorientadora no período de Junho/2023 a julho/2024.

Resumo

O projeto LuISe (Luva de Integração Sensorial), idealizado em 2020 e desenvolvido a partir de 2022, tem a proposta de articular os conceitos contidos na prática do *Deep Listening* de Pauline Oliveros e o conceito de cognição incorporada, trazendo a filosofia da língua Tupi-Guarani como inspiração para tal articulação. Ambos os conceitos convergem no que se diz respeito à intrinsecabilidade do aspecto corporal na música. Também podem convergir, teorizo, no que diz respeito ao fim da barreira dicotômica entre o pensamento e o corpo, mostrando-nos uma possibilidade de experienciar a nós mesmos, através da prática musical, como seres unificados — ainda que múltiplos —, tratando do mais íntimo elemento com o qual podemos nos relacionar no mundo físico: nosso corpo.

Palavras-chave: *Deep Listening*, Cognição incorporada, eletroacústica.

Abstract

The LuISe (Sensory Integration Glove) project, conceived in 2020 and developed from 2022, has the proposal of articulating the concepts contained in the practice of Deep Listening by Pauline Oliveros and the concept of embodied cognition, bringing in the philosophy of the Tupi-Guarani language as an inspiration for such articulation. Both concepts converge regarding the intrinsic nature of the bodily aspect of music. They can also converge, I theorize, regarding the end of the dichotomous barrier between thought and the body, showing us a possibility of experiencing ourselves, through musical practice, as unified beings — and yet multiple —, dealing with the most intimate element with which we can relate in the physical world: our body.

Key words: *Deep Listening*, embodied cognition, electroacoustic.

Epígrafe

“

[...]

Se nem eu permaneço em mim
 Como outros haveriam de permanecer?
 Só pode ser intenso aquilo que é finito
 Nada se conserva
 Porque tudo permuta,
 e o que não permuta, morre

Resignei-me aos paradoxos.
 O amor e a vulnerabilidade,
 a paixão e meus delírios circunspectos,
 meus pergaminhos são raios de trevas
 soltos no espaço
 De diversas formas,
 compreendi que possuo distintas partes de mim
 e posso me comunicar com cada uma delas
 — não há necessidade de ser um só.

[...]

”

Autorretrato, de Vítor Oliva (2020)

Assim expando minhas expressões.

Introdução

O presente projeto tem a proposta de investigar a corporificação no processo composicional, experienciando-a no campo da composição eletroacústica improvisada. A premissa da pesquisa envolve a exploração do espaço auditivo e sua relação circular entre a percepção e o movimento derivados do exercício da escuta consciente. O tema pode ser abordado através de vários ângulos possíveis, e, aqui, escolho tratá-lo a partir do corpo enquanto território vital expressivo. Assim, o corpo do texto, o corpo da composição, o corpo de LuISe (Luva de Integração Sensorial)¹, o meu corpo, outros corpos, movimentam pulsares e se abrem para participar do movimento.

A exploração do corpo na composição é proposta ao articular os conceitos que envolvem a prática do *Deep Listening* desenvolvida pela compositora estadunidense Pauline Oliveros (1932-2016), e o conceito de “cognição incorporada”, em especial nos materiais trazidos pelo compositor gaúcho radicado em Salvador (BA), Guilherme Bertissolo (n. 1984). Ambos convergem no que diz respeito à intrinsecabilidade do aspecto corporal na música. Oliveros e Bertissolo tratam o aspecto corporal de diferentes maneiras em seus trabalhos, mas proponho um paralelo entre os conceitos e as formas que podem ser discutidos através do discurso de ambos os compositores, que fazem alusão à fisicalidade ao experientiar o fazer musical. O intuito da pesquisa é demonstrar a possibilidade de contemplar como os conceitos podem convergir em diversos aspectos ao tratarem do mais íntimo elemento com o qual podemos nos relacionar no mundo físico: nosso corpo.

Oliveros, com sua proposta artística, convida-nos a experientiar a escuta de uma forma incorporada, trazendo um enfoque da consciência corporal na prática musical, especialmente envolvendo métodos de escuta e exercícios de experimentação e improvisação. Em muitos materiais, Pauline já faz paralelos com conteúdos de temática cognitiva ao explicar tanto a importância como a indissociabilidade do corpo na música. Bertissolo traz, em seu desenvolvimento do conceito de cognição incorporada, a importância do aspecto corporal na prática musical (seja esse consciencial ou não), apresentando evidências acerca da integração sensorial demonstrada em diversas pesquisas na área da cognição musical. Veremos, também, como a prática da regência se relaciona com os conceitos, e como é uma

¹ LuISe é um projeto pessoal pensado pela primeira vez em 2019 a partir de vivências experienciadas no Centro Mexicano Para La Música y Las Artes Sonoras (CMMAS). Foi previamente pensada como uma batuta com sensores, e a partir de 2021, teve sua idealização como luva com sensores. Foi confeccionada a partir de 2022, e segue sendo aprimorada desde então. LuISe é equipada com um sensor de movimento em cada mão (acelerômetro MPU6050). LuISe foi e tem sido criada em parceria de Mateus Xavier (desenvolvedor, 2021-), e contou com parceria de André Marques (designer, 2023).

interessante metáfora para a verbalização dos processos que aqui ocorrem. Teorizo, portanto, que ambos os compositores sugerem um fim da barreira dicotômica entre o pensamento e o corpo, mostrando-nos uma possibilidade de experienciar a nós mesmos, através da prática musical, como seres unificados.

A experimentação, então, edifica o processo aqui exposto. A retroalimentação existente em diversos âmbitos da vivência musical é aqui tratada, principalmente, a partir da escuta e do movimento. Para isso, pluriversos musicais são criados, em que um som previamente composto, ou captado no momento da performance, pode ser manipulado através do movimento das mãos e braços por intermédio de LuISe. A proposta do resgate do corpo a partir de um artefato tecnológico pode parecer contraditória, mas, abraçando a riqueza dessa contradição, proponho no projeto o uso dessa tecnologia como um utensílio para que possamos ampliar a escuta. Em seu exponencial desenvolvimento, o mundo da tecnologia vem abrindo discussões para utilizações mais conscientes de suas ferramentas. Podemos, portanto, usar a tecnologia como extensão do nosso próprio corpo (Oliveros, 2004). Aqui, proponho o uso de LuISe como uma maneira de movimentar o resgate da organicidade corporal, e consequente (re)territorialização do *nhanderete*², nosso território-corpo. Uma das dificuldades deste estudo é, então, tratar de um assunto tão orgânico e visceral a ponto de não ser contemplado pelo que conhecemos do campo verbal, pela palavra, e como temos o costume de utilizá-la.

A sensibilidade e filosofia³ da língua Tupi-Guarani nos convida a um olhar a partir de outras possibilidades do viver em nossos territórios, exaltando saberes tradicionais originários que ainda sofrem apagamentos em diversos âmbitos da sociedade. Os sopros⁴ são ministrados pelo *txembo'ea*⁵ Luã Apyká, da comunidade Tabaçu Reko Ypy – Terra Indígena Piaçaguera, litoral de São Paulo. É interessante, também, para que mais pessoas tenham contato com o *nhe'eporã*, a boa fala, a fala esplêndida, a fala que comunica através do espírito.⁶

² *Nhanderete* é a palavra em Tupi-Guarani para território-corpo, primeiro território que habitamos com o qual nos relacionamos direta e intimamente, e uma das diversas formas com a qual podemos interagir com o mundo.

³ O próprio *txembo'ea* Luã Apyká se refere ao Tupi-Guarani Nhandewa não simplesmente como uma língua, um idioma, tal qual costumamos tratar. Apyká sempre ressalta que, para se aproximar do idioma, é necessário se aproximar da filosofia que carrega. A inserção da palavra “filosofia”, aqui, provém dos ensinamentos do *txembo*.

⁴ *Nhe'eporã* é o nome destinado para o curso oferecido por Apyká e o clã da Aldeia Tabaçu. Também pode ser traduzido para “boa fala”, “fala esplêndida”. Para saber mais sobre o curso de Tupi-Guarani acesse <<https://www.instagram.com/nhee.pora/>>.

⁵ Alguém que ensina aprendendo e aprende ensinando. Traz uma noção mais circular ao fluxo do conhecimento, sem a presença de uma relação de poder/hierárquica entre tutor e aprendiz. Figura que se assemelha ao que conhecemos como “professor”.

⁶ “Apyká é artista, escritor, ativista, contador de história e dialoga com os espíritos dos sons para transformar a realidade através da arte do bem falar.” Apyká é também diretor audiovisual na coletiva SOPRO, membro do Fórum de Articulação dos Professores Indígenas de São Paulo, conselheiro no Cepisp (Conselho dos Povos

O texto aqui se apresenta em formato ensaístico, e assim como o processo, não segue uma cronologia fixa. As ideias surgem como espinhas dendríticas⁷, que se fortalecem e se enraízam para tomar a forma de troncos e galhos que geram folhas e frutos, servem de caminho e morada para seres, e se movimentam, dançam e cantam em conjunto com o vento. Galhos esses que se entortam, mimetizam o fluxo da seiva, que em sua fluidez não têm preocupação em seguir uma linha reta, tal qual é o retrato vivo e consciente da natureza. Ainda assim, para facilitar o processo de leitura, o texto foi organizado de forma a apresentar os conceitos de forma breve neste capítulo introdutório, para depois serem contemplados de forma mais aprofundada em cada seção seguinte. Seções essas que partem da minha prática com os conceitos explorados e sua consequente relação com possibilidades musicais experimentadas, que não começam ou terminam em um ponto específico, apenas seguem um ciclo de aprendizado e experimentação do que é, do que foi, do que pode ser, “(...) nada mais que uma seção de mim — que posso ainda ter várias outras até por mim desconhecidas” (Oliva, 2020, p. 14).

Os leitores perceberão, enfim, que o conteúdo se move em um caminhar dançante que até sugere os próximos passos, mas guarda em suas curvas sabedorias tradicionais ancestrais que fazem o chamado para formas de pensamentos diferentes das que estamos acostumados a vivenciar na academia. No entrelaçar dos temas aqui estudados, a proposta é exemplificar como a minha experiência composicional é influenciada pelos saberes aqui inseridos, e como a composição, também, em um processo retroalimentar, influencia a forma como experiencio esses saberes.

Seguiremos, portanto, com uma explanação dos conceitos utilizados de inspiração para este processo composicional, entremeada com relatos dos processos de *nhimonguetá*, que pode ser tecido em tradução, entre outras possibilidades, como meditar com o corpo na filosofia da língua Tupi-guarani. Será possível perceber que os processos aqui intitulados como *nhimonguetá*, assim como a própria filosofia sugere, não seguem um processo linear, e, ainda que sejam eventos similares nessa pesquisa, não seguem a mesma narrativa, ou a mesma intensidade.

O Capítulo 1 – Cognição Incorporada, trata de elaborações acerca da experiência do corpo na vivência musical, relacionando a vivência corpórea com a experiência, o movimento

Indígenas do Estado de São Paulo e da Executiva Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas (UNESCO).

⁷ Espinhas dendríticas são pequenas formações que surgem nas células nervosas quando entramos em contato com novos conhecimentos. Tal qual uma pequena raiz que busca por alimento no ambiente em que se encontra, a espinha dendrítica se fortalece a partir da constante exposição a fatores ambientais que a favorecem (Lent, 2011). Ver mais no capítulo 1 (p. 34).

e a escuta no espaço, intencionalidade do gestual no campo da regência e correlatos abordados no âmbito da neurociência. Será explorado, portanto, noções acerca da experiência do corpo na música publicados nos últimos trinta anos.

O Capítulo 2 – *Deep Listening*, trata da prática de mesmo nome desenvolvida pela compositora Pauline Oliveros, e exercícios que inspiram este trabalho desde antes da pesquisa ser pensada. Nesse capítulo, são apresentados exercícios que facilitam o entendimento da experiência do corpo na música através da própria experiência.

No Capítulo 3 – Incorporando os conceitos, LuISe é brevemente apresentada, e o texto tece aproximações entre o processo composicional aqui descrito e analisado, e a filosofia do *nhimonguetá*, resgatando os temas tratados nos capítulos anteriores. Nesse capítulo, é proposta uma imersão na experiência.

Aponto também que toda tradução que se fez necessária para a produção desse texto foi realizada por mim. A DAW (*Digital Work Station*) escolhida para o trabalho foi o Ableton Live 11⁸.

⁸ Confira mais em <<https://www.ableton.com/en/live/>>.

1. Cognição incorporada

Para um melhor entendimento de como os conceitos que concernem à cognição incorporada influenciam a pesquisa, este capítulo percorre um breve histórico e contextualização de estudos que envolvem a cognição incorporada e as decorrentes pesquisas voltadas para a música. A partir dessa contextualização, veremos como estes conceitos são incorporados na pesquisa e nas práticas que a partir dela se ramificam.

1.1. Música e experiência

Como o corpo vivencia a experiência musical? Como é percebida a música? Como podem metáforas de movimento na música contribuir para uma experiência mais imersiva e abrangente de nosso próprio eu, em consonância com o ambiente circundante e aqueles que o habitam? Estas e outras questões permeiam o imaginário desta pesquisa, buscando, na cognição incorporada, um auxílio no relato de conceituação da experiência, ainda que não possa traduzir o que de fato é sentido – uma vez que o sentir, e a experiência em si, são intraduzíveis.

A cognição incorporada, também chamada de cognição corporificada (*embodied cognition*) é uma abordagem surgida na década de 90 no cenário internacional, e vem apresentando um crescimento exponencial em diversas áreas, envolvendo as Ciências e Psicologia Cognitiva, a Fenomenologia e Filosofias da Mente (Gazzola, 2020), e também na área da cognição musical (Brower, 2000; Godoy e Leman, 2009; Nogueira, 2010; Bertissolo, 2013; 2017; 2019), envolvendo as áreas de performance, composição e aprendizado musical. Os pesquisadores Godoy e Leman definem que “o aspecto incorporado se refere à sensação do corpo em relação à música”⁹ (2009, p. 237), utilizando a atenção plena como exemplo de conscientização corporal, focando no âmbito das sensações trazidas pelo conteúdo musical. A cognição incorporada, portanto, propõe-se a investigar como o corpo vivencia e comprehende a experiência.

A interação entre música e o comportamento humano é retratada desde a Antiguidade. O filósofo e matemático Pitágoras abordou seus estudos sobre a música pautado em relações matemáticas entre as alturas e escalas no século 5 a.C., enaltecendo uma postura impessoal, a partir de dados que poderiam ser medidos (Margulis, 2019). No século seguinte, o filósofo

⁹ “The embodied aspect refers to the sensing of the body in relation to the music.” (Godoy, R. I., Leman, M., 2009, p. 237).

grego Aristoxenus, no século 4 a.C., contrapondo a postura de Pitágoras, focou nos sistemas sensoriais e de percepção dos seres humanos. Aristoxenus estava mais interessado em averiguar os efeitos da música no corpo e comportamento humano a partir de uma abordagem empírica, enfatizando aspectos perceptivos que poderiam ser observados, mas não necessariamente medidos na época. Assim, pode-se perceber que desde a antiguidade, o estudo da relação entre música e comportamento já envolve dois tipos de abordagens que percebemos ainda nas pesquisas atuais (Margulis, 2019).

Platão, em “A República”, retrata em seus escritos como foi estabelecida na Grécia Antiga a relação entre sonoridades específicas como dispositivos acionadores de comportamentos considerados inerentes a esses sons. Era o caso, por exemplo, dos chamados Modos Gregos, em que determinadas informações musicais eram utilizadas para contextos específicos, de forma que os modos teriam “a capacidade de imprimir diferentes traços morais específicos nos indivíduos” (Rocha, 2013, p. 136). As sonoridades dos modos poderiam, então, incentivar comportamentos característicos, o que fez Platão sugerir que “determinados modos deveriam ser banidos da música grega por incitar aspectos morais pouco nobres nos cidadãos gregos” (Rocha, 2013, p. 136). Um outro exemplo da integração entre o fazer musical e emoção se deu no período Barroco (1600-1750). Compositores eram guiados pela chamada Teoria dos Afetos, em que determinadas sonoridades musicais poderiam expressar certas emoções, de forma que haveria uma correspondência direta entre recursos musicais e emoções humanas (Rocha, 2013). A atribuição de determinadas sonoridades a sensações específicas mostra-se como um campo de interesse desde tempos antigos¹⁰, e ainda hoje causa repercussão nas atividades acadêmicas e artísticas, nas quais ainda se busca responder: como a música afeta o ser humano?

O estudo da música por um viés cognitivo data, em seus primórdios, do século XIX, em publicações acerca da psicologia da música, com principal enfoque na percepção de alturas. Os estudos que abordaram a relação entre música e cognição foram primeiro apresentados em periódicos de psicologia. As reações de dadas estimulações sonoras no corpo, mais especificamente, vêm sendo analisadas desde o desenvolvimento de técnicas de imageamento cerebral.¹¹ O trabalho do físico e médico alemão Hermann von Helmholtz, com

¹⁰ O presente estudo leva em consideração elaborações e estudos no campo da música ocidental.

¹¹ As reações cerebrais captadas diferenciam-se entre estudos relacionados à percepção musical. Algumas pesquisas utilizam estímulos sonoros que buscam analisar a percepção puramente, que têm resultados diferentes daquelas que buscam analisar estímulos que contam com elaboração do conteúdo musical. Quando o estímulo vem de um som considerado como sem sintaxe musical, as reações captadas referem-se aos córtex perceptivos, enquanto quando apresentados trechos de músicas, ou músicas inteiras, as reações mostram-se para além da pura percepção, envolvendo a elaboração do conteúdo ouvido em áreas relacionadas ao pensamento complexo. Tais

o livro *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, e publicado pela primeira vez em 1875, foi considerado o primeiro trabalho associado a estudos em psicologia da música.¹² Elizabeth Margulis discute que, na época, os pesquisadores “afirmaram a primazia do modo ocidental de organizar o tom, atribuindo-o à interação da física do som e das características fisiológicas do ouvido” (2019, p. 5). Segundo a autora, os cientistas que seguiam Helmholtz, buscando aplicar um rigor metodológico nas pesquisas relacionadas à música, “realizaram experimentos usando estímulos simplificados e artificiais”¹³, sem apresentar contexto, e até desdenhados por cientistas contemporâneos. “Talvez sem surpresa”, ela comenta, “essa pesquisa não capturou a imaginação dos músicos e, em grande parte, não ofereceu percepções relevantes para práticas musicais mais amplas.”¹⁴ (2019, p. 5).

O que é considerado musical ou não dependerá da experiência daquele que está sendo submetido ao estudo. Guilherme Bertissolo, que pesquisa o processo criativo composicional, suas metáforas e sua relação com expectativas através de estudos sobre a relação circular entre música e movimento na Capoeira, parte da análise do movimento do corpo na composição e seus correlatos neurológicos. O compositor discute que a dicotomia e “a tênue fronteira entre o que pode se classificar como musical ou extramusical” são minadas a partir da própria experiência, ao considerar que esta é “mobilizada pela mente incorporada (...), e nossos mecanismos de entendimento musical estão contaminados por esquemas oriundos do movimento corporal” (2013, p. 29). Em outras palavras, partir de uma postura classificatória do que pode ser considerado ou não musical deixa de fazer sentido quando compreendemos que a vivência musical parte essencialmente da experiência, sendo diretamente relacionada à forma como o próprio corpo vivencia a música. Nesse aspecto, dizer que algo é ou não é musical pode implicar em classificar o que é e o que não é corporal – e assim poderemos chegar à conclusão de que toda vivência sonora que afeta o corpo pode ou não ser experienciada como musical, independentemente de qualquer categorização.

A relação do entendimento musical incorporado é um campo de pesquisa recente, ainda que a relação escuta–movimento nos seres humanos seja intrínseca desde os primeiros dias de vida (Sacks, 2007). As pesquisas acerca do funcionamento corporal tornam-se cada

resultados devem levar em consideração os contextos dos indivíduos que se submetem aos estudos, uma vez que cada contexto cultural irá trazer percepções diferentes.

¹² Conteúdo do curso de extensão “Introdução à Neurociência da Música”, UFABC, 2021.

¹³ “They asserted primacy for the Western mode of organizing pitch, attributing it to the interaction of the physicis of sound and the physiological characteristics of the ear.”

¹⁴ “Unsurprisingly, perhaps, this research did not capture the imagination of musicians, and it largely failed to offer insights relevant to broader musical practices.”

vez mais vastas, envolvendo diversas áreas do conhecimento. Possibilitam, inclusive, um espaço para discutir qual é a postura de tais pesquisas com este corpo: um corpo impessoal, visto puramente como um amontoado de células organizadas de modo a formar determinados tecidos e camadas; ou um corpo dotado de consciência e personalidade, repleto de memórias e marcas de vivências e experiências, que fala para além do que é mensurável.

Essa problemática parte, também, de uma dada separação do que seria a mente e o corpo, proposto como o problema mente-corpo apresentado pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650). O filósofo defendia uma teoria vigente desde a Roma de 200 a. C., de que o encéfalo possuía uma função de condução de fluidos através do corpo, tal qual uma máquina que possui seu centro de comando que dita o funcionamento do circuito como um todo (Bear, 2017). Tal teoria foi reforçada especialmente “no início do século XVII, quando inventores franceses construíram aparelhos mecânicos controlados hidraulicamente” (2017, p. 8). Descartes, ainda que defendesse tal teoria, acreditava que tal conjectura não explicava o espectro do comportamento humano, como poderia explicar o comportamento de animais:

Ele considerava que, diferente de outros animais, as pessoas possuíam intelecto e uma alma dada por Deus. Assim, Descartes propôs que os mecanismos encefálicos controlariam apenas a parte do comportamento humano que é semelhante ao de outros animais. Capacidades mentais exclusivamente humanas existiriam fora do encéfalo, na “mente”. Descartes acreditava que a mente era uma entidade espiritual que recebia sensações e comandava os movimentos, comunicando-se com a maquinaria do encéfalo por meio da glândula pineal. (Bear, 2017, p. 7).

O dualismo cartesiano segue influenciando perspectivas em diversas esferas do conhecimento. Isso evidencia uma problemática ainda maior, sendo o problema mente-cérebro um sintoma dentre tantos outros. A falta de conexão do ser humano com a natureza – tanto a que se pode perceber através dos sentidos sensoriais, como a própria natureza do *ser* humano – dá origem a pensamentos de caráter segmentário, dividindo e categorizando elementos, sem uni-los novamente para a formação de uma concepção holística daquilo que se investiga.

Essa ruptura entre uma mente que se comunica com um corpo, de forma que estejam separados um do outro, portanto, segue permeando muitos pensamentos contemporâneos. Ainda hoje, ao tratar-se da experiência do corpo na música, o pensamento dicotômico corpo/mente segue sendo propagado em diversas formas de discurso, como a binariedade feminino/masculino, cérebro esquerdo/cérebro direito, fora/dentro, eu/outro.

O dualismo cartesiano foi questionado pelo filósofo Baruch de Espinosa (1632-1677), que propôs, ainda naquela época, a integração entre o corpo e a mente:

A Mente e o Corpo são um só e o mesmo indivíduo, o qual é concebido seja sob o atributo do Pensamento, seja sob o da Extensão. (Espinosa, 1677, Ética II, proposição 21 *apud* Jaquet, 2015, p. 21).

A filósofa Chantal Jaquet (1956-), em seu livro “A unidade do corpo e da mente: Afetos, ações e paixões em Espinosa”, explica o monismo de Espinosa, citando, em diversos momentos, o neurocientista português Antônio Damásio (1944-) – que em sua admiração por Espinosa, explora a unidade corpo-mente a partir de correlatos neurológicos –, justamente para explicar a visão filosófica dos postulados de Espinosa. Jaquet escreve:

A união do corpo e da mente deve ser pensada como uma unidade, e não como a conjunção de duas substâncias, extensa e pensante. (...) ‘a Mente e o Corpo são um só e o mesmo indivíduo, o qual é concebido seja sob o atributo do Pensamento, seja sob o da Extensão’ (...). Espinosa afasta assim o dualismo, fundando simultaneamente a possibilidade de uma dupla abordagem, física e mental, da realidade humana (Jaquet, 2015, p. 21).

Ainda que Espinosa também não tenha de fato chegado à uma resolução da dicotomia apresentada, seus escritos contribuíram para novas percepções acerca da unidade do corpo e mente, como expressões diferentes do que formam o ser. Tal conciliação é importante para que se possa perceber os elementos que se unem para conceber o ser humano, e então, compreender como tais atributos podem se relacionar em diversas camadas do ser.

Nosso corpo ainda está rodeado de paradigmas, estereótipos e tabus, de forma que seguimos afastados de nosso território primevo. A partir de proibições religiosas, culturais ou sociais, o desfrutar pleno do corpo da forma que se deseja é comprometido. A prática pregada por diversas religiões, por exemplo, pode dogmatizar um afastamento do corpo, sendo este algo sujo, um amontoado de matéria impura em seu onusto envolvimento com desejos e paixões. Este pleno desfrute é também influenciado pela nossa participação, atribuições e incumbências no atual sistema econômico. O discurso de que determinadas sonoridades influenciam a moral de uma pessoa, por exemplo, ainda vem sendo largamente utilizado nos dias de hoje para disseminar preconceitos direcionados a manifestações musicais e culturais, em especial a culturas não-ocidentais.

O afastamento do corpo em decorrência do pensamento cristão é brevemente discutido pelo compositor Luiz Castelões (1977-), em seu artigo *A Catalogue of Music Onomatopoeia* (2009). O compositor cita a alusão que Umberto Eco (1932-2016) faz ao

maniqueísmo posto na dicotomia corpo-mente relativo à estética musical no artigo “A descoberta da matéria” (*La scoperta della materia*, 1968), concluindo a fala do escritor ao dizer que pensamos com o corpo, e não apesar dele. O compositor relaciona o texto de Eco com os estudos do pedagogo Michael Chanan (1946-), que em seu livro *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, coloca em questão a intrínseca relação entre o pensamento presente na música sacra ocidental e suas consequências na corporeidade:

O cristianismo tornou-se mais repressivo, impondo à psique coletiva a cisão entre espírito e corpo que projetou sobre a figura de seu fundador. (...) a depreciação do corpo viria a tornar-se um fator crucial na racionalização da música europeia e sua crescente ênfase nas formas instrumentais e processos cerebrais” (Chanan, 1994, pp. 33-34 *apud* Castelões, 2009, p. 319).

Ao explicar a relevância de tal oposição (corpo-mente) na música ocidental, Castelões elabora em seu artigo a influência dessa dicotomia, com foco na onomatopeia musical e a negligência sofrida por esse tema nos estudos acadêmicos sobre música. Atualmente, podemos perceber uma crescente dos estudos voltados para essa temática, que buscam abordar perspectivas holísticas da experiência corporal, investigando, inclusive, propostas que possibilitem a conscientização da corporeidade da experiência musical.

Nossas vivências corporais, portanto, estão diretamente ligadas à forma como experienciamos o mundo, e como estamos inseridos nele. A pesquisadora e compositora Roseane Yampolschi (n. 1956), que pesquisa sensibilidades do corpo na criação musical, dialoga sobre o gesto em música e possíveis confluências com o sensível. A compositora reconhece a importância do papel do corpo no processo composicional, pautada “em uma experiência criativa, subjetivamente animada do corpo”, privilegiando o que a autora chama de escuta “enfática”, de forma a privilegiar o tato e como é sentido internamente. Yampolschi também exalta a “inteligência proprioceptiva, a imaginação e as emoções que acompanham essas experiências sensíveis naquele trabalho de criação musical” (2014, p. 66).

A inteligência proprioceptiva é também chamada de cinestesia, e baseia-se na capacidade de perceber “onde o corpo e seus membros estão no espaço e qual é a sensação do movimento” (Doidge, 2016, p. 226). A propriocepção é, portanto, essencial para formular qualquer gestual que vá ser perfomado, independente se o gesto é intencional ou não. É essa percepção de onde nos encontramos no espaço que nos dá a possibilidade de buscar entender melhor como nos relacionamos com o espaço e como podemos explorá-lo.

Um exemplo prático que aplica a propriocepção no estudo da música é, por exemplo, o método d’O Passo.¹⁵ No contexto d’O Passo, o corpo é musicalizado a partir da inteligência proprioceptiva, em que cada passo busca indicar a pulsação rítmica, de forma que o posicionamento dos pés, das pernas e dos joelhos explora o espaço em relação ao pulso da música em questão.

Yampolschi discute uma importante questão acerca das pesquisas envolvendo o corpo no campo da música, levando em consideração o histórico de pesquisas sob o viés do ponto de vista científico e a importância de levar em consideração a vivência corporal para além do que é mensurável:

Frequentemente, as pesquisas sobre o corpo e/ou gesto musical que são encontradas atualmente no contexto da criação musical são trabalhadas e estruturalmente organizadas de ponto de vista científico. Porém, pensar sobre o corpo, em seus diversos aspectos, ou mesmo compreender como ele funciona em experiências artísticas distintas, não é a mesma coisa que vivenciar o corpo *in loco*. [...] O que se almeja é refletir sobre a importância do corpo, em sua expressividade gestual, para nortear possíveis transformações de natureza estética, relativas à percepção e ao saber musical, como um todo, em seu ouvinte (Yampolschi, 2014, p. 67).

O próprio pensar sobre o corpo já pode ser questionado. Afinal, o pensar pode nos levar a um campo inundado pela palavra, pelo verbal, e a tentativa de descrever uma experiência do sentir torna-se uma tarefa praticamente impossível. Alguns autores (Johnson, 1990; Brower, 2000; Godoy e Leman, 2009; Bertissolo, 2013; 2017; 2019) fazem alusão ao campo metafórico e o utilizam como ferramenta no âmbito da cognição incorporada, compreendendo que, ainda que se tente descrever a experiência, nunca chegaremos verbalmente à essência do que é o experienciar, de fato. As metáforas servem de auxílio para associarmos experiências já conhecidas pelo nosso corpo para buscar compreender e explorar a experiência incorporada musical. A experiência, no entanto, não deve ser deixada de lado, ou friamente catalogada como outras vivências que o corpo já possa ter experienciado. As metáforas atuam como um auxílio na compreensão e elaborações acerca da experiência incorporada, no intuito de construir pontes de diálogo no que diz respeito à experiência. O modo como a experiência é sentida, no entanto, não pode ser plenamente traduzida, e a depender do contexto, o corpo poderá experimentar a música de diferentes maneiras.

¹⁵ O método d’O Passo foi criado em 1996 por Lucas Ciavatta, com a premissa de fazer o estudo da música acessível, e leva em conta a relação entre o corpo no espaço e a pulsação para elaborar os estudos.

Yampolschi diz que “os primeiros e, talvez, mais influentes estudos sobre a relevância do corpo na música estão relacionados às pesquisas de gênero”¹⁶ (2014, p. 68). Roseane cita a fala da antropóloga Sarah Pink e seu comprometimento em “situar e orientar certos princípios da pesquisa etnográfica baseada nos sentidos” (2014, p. 70), livremente traduzida por ela:

Nós poderíamos abstrair, isolar ou racionalizar o conhecer [ou o saber] por meio de um conhecimento que abarca o corpo e a consciência de seus sentidos em descrição escrita através de molduras teóricas. No entanto, nós permanecemos seres corpóreos que interagem com seus ambientes, que podem abarcar camadas discursivas, camadas de sentidos, de materiais e camadas sociais. Nós não nos retiramos para dentro de nossas mentes para escrever textos teóricos; nós criamos discursos e narrativas que são em si entremeados com a materialidade e a sensorialidade do momento, das memórias e das imaginações (Pink 2009, p. 41).

A percepção do nosso corpo no espaço – não apenas o espaço físico, mas o espaço psicológico, político, social e didático – enquanto corpo-território, faz-nos refletir sobre a conceituação sobre o mundo em si, e como o habitamos.

1.2. Cognição e movimento

Candace Brower (2000) aponta esquemas imagético-corporais como base para o entendimento musical, envolvendo forças físicas que agem sobre o corpo para descrever a experiência musical, explicando a similaridade entre associações musicais e corporais. Embora “sejam representados de forma visual, o entendimento que eles transmitem é principalmente somatossensorial”, ela explica, levando em consideração que nosso “entendimento da interação de propriedades como movimento, força e equilíbrio derivam de nossos próprios movimentos corporais” (p. 327). A pesquisadora explora uma teoria de como se dá o sentido musical através de pressupostos científicos e filosóficos da época, trazendo como referência o cientista social Howard Margolis e o filósofo Mark Johnson. Para explicar a fundamentação de sentido na experiência musical, o artigo parte das noções de que uma parcela do pensamento consiste em elaborações complexas que envolvem a combinação de padrões de pensamento e padrões da experiência. A autora argumenta que “uma boa parte do nosso pensamento consiste no mapeamento de padrões da experiência corporal em outros domínios” (2000, p. 1). Brower, portanto, desenvolve seus escritos salientando a influência da

¹⁶ Ainda que esta pesquisa não se concentre na questão do gênero ao tratar da corporeidade no fazer musical, é imprescindível que conheçamos as bibliografias disponíveis sobre o tema. Para saber mais: *Feminine Endings* (1991), de Susan McClary, e *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* (1994), de Suzanne Cusick.

percepção e combinação de padrões percebidos e pré-existentes. Parafraseando o filósofo Margolis, a autora diz que o sentido que damos à nossa própria concepção de mundo, é elaborado a partir da comparação e combinação de padrões que podemos perceber através de nossos aparatos sensoriais, com padrões já estruturados pela memória (Brower, 2000).

A comparação de padrões também desempenha um importante papel na teoria do sentido incorporado de Mark Johnson (1990). O autor argumenta que muito do nosso pensamento é metafórico no que diz respeito a um mapeamento de padrões de um domínio da experiência humana aplicado a outro. Os padrões que Johnson descreve como os mais básicos para o processo de pensamento derivam da experiência imediata de nossos próprios corpos. Começando com nossas primeiras tentativas de esticar os braços para pegar algo, nós aprendemos sobre fenômenos como causa e efeito, movimento, força, energia, e equilíbrio, por meio das maneiras em que esses fenômenos desempenham uma função em nossas próprias ações direcionadas a um fim. Esse aprendizado é capturado na forma de padrões que Johnson chama de esquemas de imagem, que, segundo o autor, nós usamos para dar sentido às nossas experiências em domínios mais abstratos (Johnson, 1990).

O que Brower e Johnson propõem é uma aproximação de experiências já conhecidas pelo corpo, e a apropriação delas através de vias metafóricas, para dar significado à experiência da música vivida pelo corpo. Não é estritamente necessário que o corpo esteja se movendo para que se perceba o movimento na música – a própria escuta ativa, permeada dos significados que o ouvinte elabora a partir de sua própria experiência, possibilita que as sensações sejam experimentadas, ainda que com o corpo parado. Quando estamos em um carro, por exemplo, nosso corpo está parado, mas percebemos o movimento no fluxo de mudança da paisagem. Em uma sala de concerto, é comum que nos encontremos em um estado de corpo estático, observando, absorvendo a música que acontece no ambiente. Os movimentos seguem acontecendo, seja no corpo dos músicos que performam, seja nos arcos energéticos trabalhados pelos compositores, que sãometiculosamente trabalhados e lapidados para exprimir o que está proposto na escrita da partitura. Assim vemos, inclusive, como a escuta pode trazer uma noção de movimento, independente do estado do corpo.

Metáforas de ações físicas que agem sobre o corpo podem ficar mais claras quando consideramos possibilidades musicais – como trechos e frases – a partir da gravitacionalidade e o sentidos dela decorrentes, como peso, movimento, e equilíbrio, por exemplo. No contexto da música tonal, Brower propõe pensarmos uma dominante com função magnética para chamar a tônica, uma frase com alturas ascendentes que remetem a um objeto sendo levantado, arcos energéticos de frases musicais que se assemelham à trajetória de um objeto

no espaço, que vai de um lugar ao outro em um pico de energia que tem início, meio e fim. A utilização das metáforas de experiências já conhecidas pelo corpo são, portanto, “emprestadas” nesse contexto, possibilitando a tentativa de descrição da experiência.

Para a autora, esquemas de imagem podem auxiliar na estruturação do entendimento musical, especialmente quando os esquemas envolvem força e movimento (p. 324). Ela diz que a “experiência corporal do mundo físico” em sua conceitualização e aplicação na música, produz “os conceitos metafórico-musicais de espaço musical, tempo musical, força musical e movimento musical” (p. 327), exemplificando a gravidade, o magnetismo e a inércia. Quando percebemos algum som como que subindo ou descendo, por exemplo, experimentamos a proposição do esquema de CENTRO-VERTICALIDADE-EQUILÍBRIO, no qual percebemos a experiência a partir de um contexto de CIMA e BAIXO:



Figura 1: esquema CENTRO-VERTICALIDADE-EQUILÍBRIO (Brower 2000, p. 330).

Este esquema mostra uma associação com direções de eixos no espaço, levando em consideração como o corpo é percebido, e como as propriedades do ambiente circundante podem nos levar à sensação de alteração desses eixos:

A atração para baixo da força da gravidade leva-nos a interpretar o chão tanto como ponto de origem quanto como a posição de estabilidade máxima. Quanto mais próximos nós estivermos do chão, mais estáveis nos sentimos. O eixo central, vertical, pode ser interpretado similarmente como uma posição de estabilidade máxima na dimensão horizontal. Experienciamos o corpo como estável ao máximo quando seu peso está igualmente distribuído no eixo vertical. Qualquer mudança de distribuição tornará a força atuante sobre um lado do corpo temporariamente desequilibrada em relação à sua oposta, resultando em um impulso para ajustar a posição do corpo de modo a restabelecer o equilíbrio (Brower, 2000, p. 330-1).

Nesse sentido, em um contexto da música tonal ocidental, a chegada à tônica, por exemplo, pode ser associada com a experiência de repousar em um ponto de equilíbrio máximo, como o chão. Da mesma forma, uma suspensão em uma dominante pode gerar uma sensação de algo que está em cima (como a própria palavra “suspenção” sugere), consequentemente podendo gerar uma expectativa de que tal suspensão será “resolvida”, e quando não, o sobressalto da escolha harmônica trabalhada pelo compositor pode ser interpretado como uma “mudança no caminho” da música, como se de fato estivéssemos a caminhar pelas sonoridades ali presentes.

Uma outra maneira de compreender a indissociabilidade do movimento na música parte do estudo musical por meio do próprio corpo, com o método d’O Passo. Segundo Bonfim, Cassius & Oliveira e Felipe, a musicalização do corpo parte da influência de qualquer movimentação corporal para o estudo do método, que leva em consideração, principalmente, a posição do corpo no espaço para seu estudo (Bonfim, Cassius & Oliveira, Felipe, 2017).

O Passo se sustenta sobre quatro pilares: corpo, representação, grupo e cultura. Sobre o corpo, o autor [Ciavatta], em consonância com Jacques Dalcroze (1967), afirma que o ritmo musical é um fenômeno essencialmente físico. Ou seja, qualquer manifestação do fazer musical humano é indissociável do corpo e, qualquer alteração no movimento corporal altera e redefine o resultado musical. Deste modo, aprender música, implica em aprender a “musicalizar” o corpo.

Em consonância, o compositor e pesquisador Guilherme Bertissolo diz que “somente pelo corpo somos capazes de perceber/entender o mundo” (2013, p. 17), e discorre sobre a intrinsecabilidade do movimento na música:

Ouvimos o movimento na música, imaginamos a música no movimento. Essas duas noções estão de tal forma imbricadas que é até difícil imaginar uma destituindo-a do poder significante da outra. Na música ouvimos o movimento. Movimento da expectativa. Movimento de formas musicais. Movimento de uma ilusão sonora que se desdobra no tempo (2017, p. 17).

Tanto no método d’O Passo como na pesquisa de Bertissolo, é ressaltada a importância do contexto em que se encontra e como as influências culturais tornam-se evidentes na atuação e compreensão corpórea. O criador d’O Passo, Lucas Ciavatta tomou como principal inspiração para a criação do método a musicalidade brasileira, em especial a relação do corpo com a música no suingue (Bonfim, Cassius & Oliveira, Felipe, 2017). Tal qual Ciavatta, Bertissolo explora fundamentos da Capoeira e possíveis relações com a

cognição incorporada em suas composições, e cita a ginga dos capoeiristas como um exemplo esclarecedor da ideia de espiral, como “circularidade em torno de zonas de equilíbrio, em um devir eterno de articulações entre estabilidade e instabilidade, onde não se pode precisar início, meio e fim, ou mesmo estabelecer níveis hierárquicos” (2017, p. 123). Bertissolo conclui dizendo que a ginga é uma forma de perceber o movimento do corpo de forma fluida.

O compositor reflete que a mente incorporada, aliada à projeção metafórica de esquemas conceituais alicerçados na experiência, propõem um fim ao pensamento dicotômico de um corpo separado da mente. A partir de um viés mais holístico da experiência, podemos observar “que a própria percepção de mundo constitui o sujeito e influencia sua conceituação” (2013, p. 17). Partimos, portanto, de uma mentalidade diferente da apresentada no dualismo cartesiano, na qual pensamos o corpo não como uma coisa separada do que chamamos mente, mas uma unidade que engloba as percepções, sensações, ações e [e]moções. Uma possível estratégia para tal união, mesmo que não pretendida em muitos casos, é a prática musical, que em sua complexidade artística e corporal oferece a possibilidade de uma integração sensório-motora até então não vista em outra prática.

Não obstante, a descrição de experiências corporais, sensações, [e]moções, mostra-se inalcançável no que diz respeito ao cerne da experiência vivida, e por isso o apoio de esquemas metafóricos pode contribuir para acessar e descrever a experiência de uma forma ainda não completa, mas factível dentro das possibilidades. Afinal, como dizer o indizível? Como explicitar, de fato, uma sensação trazida pela experiência musical (ou qualquer outra), descrevendo-a através de um código que remonta às sensações, sim, mas não conhece de fato os caminhos para expressá-la? É também neste momento que as diversas formas de linguagem entram em questão, uma vez que diferentes culturas e grupos irão utilizá-las de formas distintas.

Godoy e Leman (2009) fazem uma diferenciação do que chamam de “aspecto incorporado” e “aspecto conceitualizado”. O primeiro é definido por eles como como a sensação do corpo em relação à música. O segundo é definido como uma “cognição reflexiva”, descrita pelos autores como um estado de atenção plena, representado pelo ouvinte através de descrições verbais. Os pesquisadores formulam a experiência corpórea como passível de ser descrita através de verbos e adjetivos referentes a gestos e movimentos. Godoy e Leman consideraram que o movimento físico age como “uma propriedade da mediação entre a mente e o ambiente físico”, de forma que os gestos se mostram articuladores dessa mediação:

Nessa perspectiva, os gestos aparecem como os padrões que implantam ou articulam essa mediação. É até mesmo tentador dizer que os gestos expressam essa mediação. Portanto, pode-se dizer que os gestos não são nem puramente físicos nem puramente mentais, mas são incorporados pela natureza. Eles fazem parte de um processo de mediação e, portanto, excedem a divisão cartesiana clássica entre mente e matéria (Godoy e Leman, 2009, p. 239).

Mark Johnson atenta para o fato de que a metáfora não é apenas “um modo de expressão linguística”, mas “uma das principais estruturas cognitivas por meio da qual somos capazes de ter experiências coerentes e ordenadas sobre as quais podemos raciocinar e dar sentido” (1990, p. 12). Ou seja, a partir do apadrinhamento de experiências já vividas pelo corpo – experiências estas que já estão estruturadas na memória tanto de forma lógica como sensitiva –, pode-se elaborar sentidos para novas experiências. O autor discute a projeção metafórica a partir do concreto para o abstrato através da experiência física, apontando que a estruturação da própria experiência física (discutida através dos esquemas de imagem) auxilia na estruturação metafórica no domínio abstrato. Johnson afirma que padrões adquiridos através da experiência física podem ser estruturados cognitivamente a partir de metáforas, organizando assimilações no nível abstrato.

Em concordância, King e Gritten analisam a fundamentação do pensamento musical a partir da experiência incorporada, também se baseando na teoria do uso da metáfora e dos esquemas de imagem para a verbalização do discurso musical: “(...) descrevemos a música como se estivéssemos pensando por meio de esquemas de imagem, como o caminho, o recipiente e o gesto (...)” (2006, p. 22)¹⁷. Os autores ainda discutem implicações comunicativas e significativas acerca do gestual humano, que é definido “como qualquer forma energética ao longo do tempo que pode ser interpretada como significativa”. O caráter significativo é definido por eles como uma transmissão de informações relacionadas a afeto, modalidade e/ou significado comunicativo. Eles consideram, portanto, que, sejam reais ou implícitas, intencionais ou involuntárias, quaisquer formas de energias distribuídas temporalmente podem ser consideradas como um gesto, desde que interpretadas como significativas. A fala dos autores, no entanto, pode ser levada ao mesmo lugar dicotômico do musical e não-musical: a significação dependerá da experiência subjetiva.

No escopo da atual pesquisa, todo gesto é considerado comunicativo, uma vez que, ao explorar a relação retroalimentar entre escuta e movimento, o corpo estabelece um diálogo com o som, independente da forma (ou não-forma) em que se apresenta. O próprio conceito

¹⁷ “[...] we describe music as if we were thinking via image schemata such as the path, container and gesture; [...].” (King, E., Gritten, A. 2006, p. 22).

de forma, como algo que cabe em um contorno definido, não é explorado no fazer musical deste trabalho – ainda que utilize de exemplos elaborados por estudiosos na área da cognição incorporada para contextualizar conceitos trazidos na pesquisa. O dizer com o corpo, para além da experiência musical, e a comunicação para além das palavras, podem ser vivenciados no dia-a-dia nas mais abundantes possibilidades do que é experienciar um corpo, e as diversas possibilidades de fazê-lo. As abordagens metodológicas de assimilação metafórica surgem do tentar dizer a experiência, buscando compreendê-las e ampliar o espectro de aplicações nas mais diversas esferas de estudos – tanto na área musical e seus diversos desdobramentos, como em outras manifestações artísticas e de pesquisa.

É importante dizer, inclusive, que os correlatos relacionados à transversalidade música-movimento não são exclusivos de pessoas com treinamento musical. Ao experimentarmos o espaço físico de maneira conscientizada, e associando tal experiência com a escuta musical, podemos estabelecer uma relação de aprendizado sobre a relação entre espaço e movimento físico, e o consequente fruto crucial na própria experiência e movimento musical (Johnson e Larson, 2003).

1.3. Corpo – escuta – movimento no espaço

A concepção da experiência vivida pelo corpo através da música relaciona-se diretamente com o modo como interagimos com o ambiente, e é alicerçado pela própria conceituação daquilo que chamamos de realidade. Marcos Nogueira, precursor do estudo da cognição incorporada em música no Brasil, diz que “O espaço é, antes de tudo, o campo de ação do nosso engajamento corporal no mundo e está pressuposto em todo ato perceptivo” (2010, p. 95-6), de forma que “(...) nosso sentido do que é real teria origem nas ações do nosso corpo enquanto unidade formada pelo aparato sensório-motor e o cérebro” (2007, p. 107). O pesquisador nos aponta que o espaço é vivenciado ativamente no corpo, não apenas um fragmento de uma realidade externa ao nosso ser, separado de como vivenciamos *ser*. Nosso corpo é o território primevo com o qual nos relacionamos com o mundo, e tomamos a percepção daquilo que é vivenciado para conceituar o que definimos como realidade, e portanto, como nos relacionamos com o mundo.

Relacionarmo-nos com o espaço musical, então, envolve também uma análise de como é feita a escuta deste espaço. Jensenius (2017) discorre sobre a influência da experiência sonora no corpo em um determinado espaço:

O corpo e o espaço se referem a dimensões vitais e interrelacionadas na experiência de sons e música. Sons têm um impressionante impacto nas sensações de presença corporal e nos informam sobre o espaço que vivenciamos (Jensenius, 2017, p. i).¹⁸

A música e seus diversos parâmetros e procedimentos podem contribuir para a compreensão da escuta em si, e a consequente relação com o espaço, de acordo com as diferentes culturas e períodos musicais e as diversas formas de escuta. Murray Schafer enaltece a concepção acústica dos povos *inuit*, chineses e bizantinos, citando a pesquisa realizada por Edmund Carpenter sobre a arte *inuit* e sua noção sobre espaço auditivo:

O espaço auditivo não tem um foco preferido. É uma esfera sem limites fixos [...]. Não é espaço pictórico, encapsulado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando suas próprias dimensões de momento em momento. [...] É indiferente ao fundo. O olho focaliza, aponta, abstrai, localiza cada objeto no espaço físico contra um fundo; o ouvido, todavia, favorece um som proveniente de qualquer direção. (Carpenter, 1959, p 26. *apud* Schafer, 1977, p. 222).

Denis Smalley (1996), no campo da composição eletroacústica, argumenta acerca daquilo que ele chama de “campo-espacço”, enaltecendo a importância, da exploração do espaço como em sua totalidade: “O inteiro campo sonoro precisa ser contabilizado, pois qualquer som pode tornar-se parte de uma obra eletroacústica” (Smalley, 1996, p. 5). De igual forma, o compositor discute áreas exploradas no campo-espacço, sendo uma delas a interpretação afetiva do espaço, no qual a premissa é a experiência do ouvinte com a escuta. O aspecto que emerge dessa visão elucida uma estrutura relacional do conteúdo do espaço, levando em conta o comportamento das sonoridades no espaço físico e, portanto, os modos pelos quais o espaço auditivo é percebido, na medida, precisamente, em que as relações para com o espaço não podem ser separadas da articulação espacial percebida. Smalley denomina este fenômeno “conectividade do espaço”, tecimento através do qual “os materiais e estruturas de uma composição musical tornam-se o ponto de encontro de experiências sonoras e não-sonoras” (1996, p. 6), abrindo espaço para as experiências singulares vividas pelo ouvinte.

A relação com o espaço em que se insere, portanto, é crucial no que diz respeito à influência do mesmo na prática musical. A relação com este mesmo espaço, então, irá

¹⁸ “Body and space refer to vital and interrelated dimensions in the experience of sounds and music. Sounds have an overwhelming impact on feelings of bodily presence and inform us about the space we experience.” (Jensenius, 2017, p. i).

influenciar o comportamento do corpo, e a significação da experiência elucida por metáforas.

Bertissolo aponta que o corpo “pode ser pensado como um controle para a espacialização [...], e até uma fonte para análise e composição” (2019, p. 362), podendo ser tomado como um modelo para a compreensão de forma anterior até mesmo à linguagem. A partir da interação desse sistema com a mediação da tecnologia, “música e movimento interagem para a construção de universos poéticos” (2019, p. 362). Na pesquisa do compositor, e em sintonia com as pretensões do presente estudo, corpo e som estão conectados em um ambiente computacional, sendo a interação entre todos esses sistemas dependente da estratégia programada no software de escolha.

A artista sonora Ximena Alarcón Díaz (n. 1972) aponta a mediação de tecnologias nas pesquisas para a investigação das relações entre escuta e sensação na improvisação corporal, de forma que a partir dos movimentos corporais rastreados por sensores, as sonoridades exploradas, quando amplificadas com tecnologias, contribuem “para a consciência/descernimento (*awareness*) e expansão do nosso senso de presença” (2019, p. 22). Ximena discute o conceito de “escuta somática” trazido pela artista sonora Sharon Stewart sobre as práticas de *Deep Listening*, no qual “[a escuta somática] guia tanto a escuta interna às sensações e movimentos do corpo como a escuta de corpo inteiro, que se torna altamente sensível e responsivo à energia cinética (movimento) do som com a qual se envolve” (Stewart, 2012, *apud* Díaz, 2019, p. 8).

O trabalho corporal de Alarcón ressoa com as concepções trazidas por Yampolschi (2014) e Bertissolo (2019) no âmbito composicional. Na pesquisa de Alarcón, a importância para a consciência corporal possui caráter vital para o bem-estar de mulheres colombianas no contexto de migração, explorando, ressignificando e conectando com o corpo de forma a compreender seu espaço fora da terra natal, que, na pesquisa, é marcado por memórias de combates armados.

A forma como compreendemos e nos relacionamos com o espaço, então, irá influenciar diretamente como interpretamos nosso corpo neste espaço, e como podemos ocupá-lo criativamente.

1.4. Intenção do gesto na regência

Uma forma interessante de aliar informações sonoras a algum tipo de movimento corporal, influenciado diretamente pela sensação que o corpo experiencia na proposta em

questão, pode ser encontrado na prática da regência. A pessoa que rege convencionalmente um grupo musical precisa passar informações musicais através do gestual executado por seu próprio corpo. Sentir o peso do som no próprio corpo, uma vez que o músico reage ao corpo inteiro do regente¹⁹ – e não apenas às mãos e braços – faz parte do estudo e performance da regência. Em seus estudos, o maestro precisa internalizar a proposta daquele som escrito na partitura, de acordo com informações sobre o compositor e época da composição, estilo, forma etc. Ou seja, a partir da informação que o compositor registra na partitura e demais informações acerca do contexto musical daquela peça, o maestro desenvolverá seus estudos pensando em modos de traduzir informações sonoras em gestos. Estes gestos serão performados pelos músicos, que, por sua vez, de maneira retroalimentar, informarão as decisões e a experiência corporal do regente.

O maestro Charles Gambetta (2009) discute a relação de gestual e som a partir do sistema *Laban Movement Analysis* (LMA). O Sistema Laban analisa o movimento humano, “separando-o em quatro categorias hipoteticamente distintas, mas conceitualmente relacionadas: Corpo, Expressividade (Esforço), Modos de Mudança de Forma e Espaço (Harmonia Espacial)” (Bertissolo, 2013, p. 53). A análise destas categorias e suas respectivas subcategorias compreendem fatores e combinações que interpretam o movimento em termos de força “(forte ou leve), espaço (direto ou indireto), tempo (súbito ou sustentado) e fluxo (livre ou controlado)”, por exemplo.

Ao argumentar sobre o papel do regente de moldar o som através do gesto, Gambetta disserta que:

A consumação deste casamento entre música e movimento só ocorre quando o regente estabelece uma conexão física profunda e inquebrável entre seus gestos e sua representação abstrata totalmente formada dos sons da música. Para comunicar efetivamente as intenções musicais a um conjunto, os gestos de regência devem demonstrar uma compreensão da equivalência fundamental entre movimento e música²⁰ (Gambetta, 2009, p. 21).

Ainda que informações possam ser passadas através da verbalização das intenções voltadas para algum trecho musical, a regência é baseada em uma forma “altamente

¹⁹ Reflexão trazida pelo maestro William Coelho em uma masterclass da turma de regência de 2018, na UFJF.

²⁰ “Consummation of this marriage of musical to movement comes only when the conductor has established a deep and unbreakable physical connection between his gestures and his fully formed abstract representation of the sounds of music. To effectively communicate musical intentions to an ensemble, conducting gestures must demonstrate an understanding of the fundamental equivalence between movement and music.” (Gambetta, 2009, p. 21).

especializada e extremamente rica de comunicação não verbal por meio de gestos”²¹ (2009, p. 21). Para exemplificar um estudo de como o gesto corporal deve fornecer as informações necessárias para uma regência, tomaremos uma experiência vivida em uma masterclass de regência conduzida pelo maestro William Coelho em 2018, na UFJF. A turma estudava a 1ª Sinfonia de Beethoven, e o trabalho foi voltado especialmente para os seis primeiros compassos da peça (Figura 2), que já oferecem uma gama de informações musicais a serem traduzidas no gesto corporal:

Figura 2: seis primeiros compassos da Sinfonia nº1 de Beethoven. Fonte: IMSLP.²²

²¹ “Conducting technique is a highly specialized, extremely rich form of non verbal communication through gesture.” (Gambetta, 2009, p. 21).

²² A partitura pode ser consultada em: <<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP440381-PMLP01582-Beethoven-Op021efs.pdf>>.

Vemos que os dois primeiros compassos trazem um ataque *forte* nas cordas seguido de um *piano* após a pausa, enquanto os sopros devem atacar as notas de ambos os compassos em *forte-piano*. O gesto para tal dinâmica deve, portanto, sugerir um ataque forte seguido de uma sonoridade menos forte – ainda que firme. William nos atentou na época para o fato de os músicos da orquestra reagirem ao nosso corpo. Então, por mais que o gestual da mão devesse indicar uma relação entre força e relaxamento na performance sonora, o *corpo todo* deveria sentir essa dinâmica.

O *crescendo* do compasso três, por exemplo, segue uma dinâmica de performar a métrica de uma contagem quaternária (Figura 3), saindo de uma forma menor e mais próxima ao peito, expandindo para fora, até o limite de um *forte* no corpo do regente em questão, no início do compasso quatro. A partir do compasso cinco, com o tema nos violinos, o gesto volta ao *piano*, menor e mais próximo do corpo, e só irá expandir mais à frente na frase.

O gestual, portanto, propõe uma movimentação corporal que pode ser associada às forças gravitacionais e de magnetismo, principalmente. Expandir o gesto em uma direção que pode ser considerada “para fora” do campo do espaço do corpo facilita uma compreensão de algo que cresce, que abre, que se expande. E ao contrário, uma sonoridade que deve ser interpretada como mais sutil, com menos volume, é facilitada quando o gesto é trazido mais perto do corpo, “para dentro”, consequentemente diminuindo o tamanho do gesto, e mais facilmente compreendido pelos músicos para performarem com menos volume.

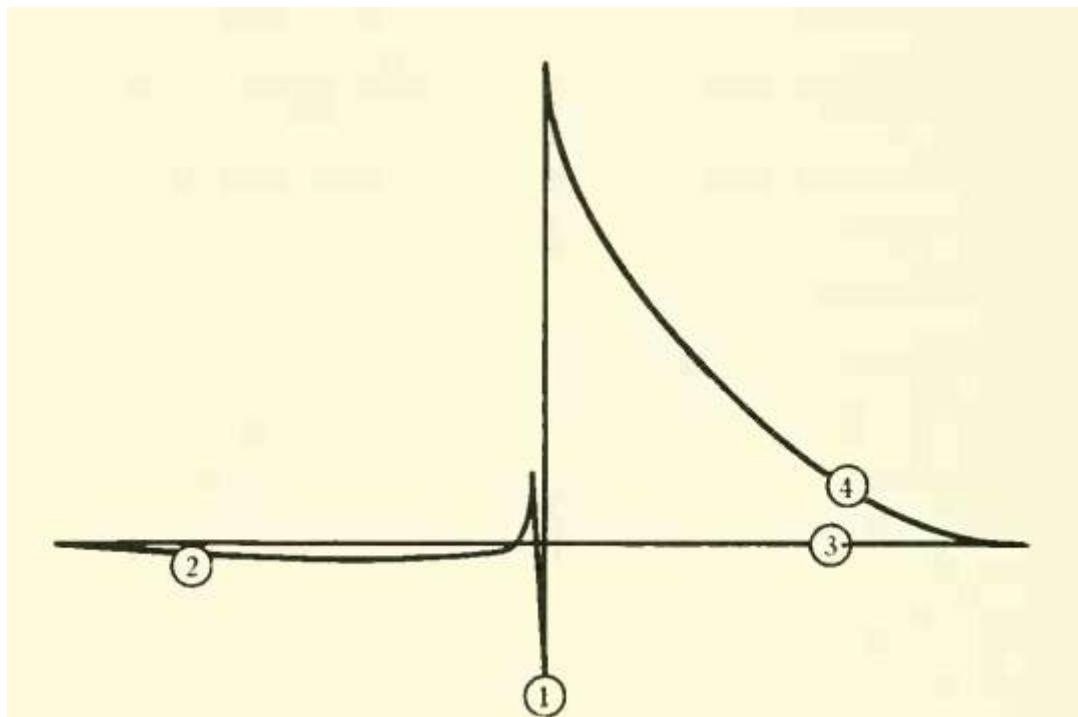


Figura 3: métrica quaternária na regência. Fonte: Max Rudolf (1994)

Um outro exemplo similar foi trazido pelo maestro Jocelei Bohrer na 1^a Academia de Regência da Escola de Música da UFMG (2019). Em sua oficina de regência coral, sugeriu executar o gestual de *diminuendo* com as palmas das mãos voltadas para baixo, para que os cantores fizessem a associação imediata de algo que vai em uma direção para baixo, em uma sequência de diminuição da sonoridade conforme o maestro traz as mãos próximas do corpo.

Tal sugestão corrobora com o esquema de VERTICALIDADE trazido por Brower (Figura 1). Segundo a autora, este esquema “reflete o modo como a força da gravidade atua sobre o corpo”, de forma que nos sentimos mais estáveis quando mais próximos do chão, sendo o chão “um ponto de origem e [...] uma posição de estabilidade máxima” (2000, p. 330). Mover as mãos para cima, em um gesto de *crescendo*, gera mais tensão ao movimento ao dirigirmos “o corpo em oposição à força da gravidade”, enquanto mover as mãos para baixo, em *decrescendo*, abarca uma sensação de relaxamento, ao permitirmos que o gesto seja direcionado para baixo.

Os escritos da autora corroboram com Gambetta (2009), que discorre sobre associações de intenções musicais e direcionalidade do movimento no espaço a partir da teoria de esforço desenvolvida por Laban, que “percebeu que o corpo e seus membros são capazes de executar certas nuances dinâmicas em movimentos em direção a determinadas áreas do espaço melhor do que em direção a outras”²³ (2009, p. 26). O autor argumenta, por exemplo, sobre a relativa facilidade em comunicar por meio de gestos a sensação de leveza, com movimentos voltados para cima, enquanto sensações de força são melhor performados quando os movimentos são voltados para baixo. A execução de acentos (*accents*) na prática da regência, por exemplo, também se mostra mais facilmente realizada quando o movimento está direcionado para baixo. Seguindo a mesma lógica, Gambetta também reflete que “movimentos indiretos e circulares favorecem direções flexíveis que se abrem para fora, [...] movimentos rápidos ou repentinos estão relacionados a direções para trás, enquanto os movimentos contínuos tendem a favorecer o alcance para frente”²⁴ (2009, p. 26).

²³ “As Laban developed his Effort theory, he also noticed that the body and its limbs are able to execute certain dynamic nuances in movements toward certain areas in space better than towards others. He observed that lightness favors upward movement while strong movements correlate to downward directions.” (Gambetta, 2009, p. 26).

²⁴ “Movements across the body exhibit an affinity with the quality of directness or narrow focus, and roundabout, indirect movements favor flexible directions that open outward. Quick or sudden movements relate to backwards directions while sustained movements tend to favor reaching forward.” (Gambetta, 2009, p. 26).

Os professores de regência com os quais tive contato orientam que dinâmicas menos fortes (como *piano*, *mezzo piano*) devem ser trazidas no gesto próximas ao peito – o suficiente para o gesto ter espaço para crescer em expansão para fora no caso de *crescendi* (dinâmicas crescentes), e também o suficiente para diminuir o gesto em caso de *decrescendi* (dinâmicas decrescentes). Fábio Mechetti, no 15º Laboratório de Regência da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2024), também orientou diminuir os gestos para performar *accelerandi* (acelerando), uma vez que, quanto menor o gesto para performar o acelerando, menor é a chance de atraso, já que as mãos irão demorar menos tempo para ir de um ponto ao outro na performance da métrica em questão.

Tais orientações foram também experimentadas de forma prática no contexto do Coro Acadêmico da UFJF em 2018 e 2019, na regência da música Kaval Sviri, de Petar Liondev (1989):

Para um refinamento da métrica na obra em questão, adotamos Moe (1988) como referencial principal. O autor dá especial importância para a percepção da subdivisão interna dos pulsos, tanto por parte do regente, quanto por parte dos cantores. Sugere que, com exceção de passagens específicas, a subdivisão não seja visível no gestual, ou que seja pouco visível, mas que esteja presente na sensação. A percepção da subdivisão seria importante, tanto para a compreensão do ritmo, quanto para a solução de mudanças de andamento, a fim de que a proporção entre os andamentos distintos fosse estabelecida com precisão (Lamha & Coelho, 2019, p. 3)

O resumo expandido apresentado na Iª Academia de Regência da UFMG discute justamente a importância de se ter no corpo a sensação do pulso e sua subdivisão para a interpretação da música. Foi apresentado, também, o resultado positivo da estratégia de realizar um *crescendo* a partir da altura do peito, com o gesto indo em direção ao umbigo, buscando gerar uma sensação de expansão do gesto, facilitando, assim, a execução da dinâmica pretendida em um trecho específico da obra. A partir da adoção dessa estratégia, a proposta sonora intencionada pelo gesto mostrou-se audível, contribuindo para outras experiências no âmbito da regência.

O maestro reflete a importância de aliar gesto corporal e movimento à intenção musical, dizendo:

(...) os regentes, mais do que todos os outros artistas musicais, devem cultivar em si mesmos a confluência da expressão musical e física a tal ponto que sejam capazes de ouvir o som e o movimento juntos como uma única *gestalt*. A condição resultante da mente e do corpo sugere um

estado de sinestesia induzido conscientemente, no qual um indivíduo parece ouvir movimentos e tocar sons (Gambetta, 2009, p. 20)²⁵.

“Com a prática e o estudo contínuo,” escreve Gambetta, “essas conexões podem levar a uma experiência genuína da equivalência entre movimento e música”²⁶ (2009, p. 25). As falas do maestro apontam o intuito que permeia o atual projeto: aliar o som e o movimento em uma única expressão. A pesquisa não se ocupa de esmiuçar o campo da regência, apenas utilizá-lo como exemplificação para uma aplicação prática de incorporar a sonoridade em gestos do corpo.

1.5. Cognição incorporada e neurociência

A integração da escuta e do movimento é um fenômeno explorado desde civilizações ancestrais, em que a sincronização entre o som e o movimento já era explorado para realizar atividades comuns ao contexto, como o uso de tambores para guiar o remo, canções para facilitar a sincronização dos passos em uma caminhada – o que é usado até hoje em contextos militares (Sacks, 2007). A relação intrínseca presente entre a escuta e o movimento também é amplamente estudada no campo da neurociência, e é mais facilmente percebida em contextos de estudos sobre ritmo. O neurocientista Oliver Sacks aponta que, mesmo na ausência de qualquer movimentação, áreas relacionadas ao planejamento e execução motora são instantaneamente ativadas a partir da escuta musical (2007). Sacks discorre sobre o fator mnemônico da música, sendo ela um contexto no qual é perceptível a “habilidade de organizar, de seguir sequências complexas ou de manter na mente um grande volume de informações” (2007, p. 249). O pesquisador narra diversos casos nos quais trabalhou pessoalmente em que seus pacientes – e cita como exemplo pessoas autistas e com deficiência intelectual –, teriam mais facilidade de realizar determinadas tarefas com auxílio da métrica musical:

Embutir palavras, habilidades ou sequências em melodia e métrica é uma exclusividade humana. A utilidade dessa capacidade para ajudar a lembrar grandes quantidades de informação, especialmente em uma cultura pré-letrada,

²⁵ “Therefore conductors, more than all other musical performers, must cultivate within themselves the confluence of musical and physical expression to such a degree that they are able to audiate sound and movement together as a single gestalt. The resulting condition of mind and body suggests a consciously induced state of synesthesia wherein an individual seems to hear movements and touch sound.” (Gambetta, 2009, p. 20).

²⁶ “With practice and continued study these connections can ultimately lead to a genuine experience of the equivalence between movement and music.” (Gambetta, 2009, p. 25).

decerto é uma razão de as habilidades musicais terem florescido em nossa espécie (Sacks, 2007, p. 251).

A partir destes estudos, entende-se que a compreensão do ritmo não configura apenas um processo interno, que leva em conta processamento de representações mentais. O entendimento do ritmo é um processo cognitivo que deve ser considerado enquanto cognição incorporada e situada (Bonfim, Cassius & Oliveira, Felipe, 2017), e abarca âmbitos da experiência que ainda estão sendo compreendidas no campo dos estudos tanto artísticos como científicos. É importante salientar que não apenas o contexto da rítmica musical pode contribuir para a compreensão dos processos de comunicação dos aparatos auditivos e motores, mas também observar outros contextos nos quais som e movimento podem ser explorados.

Isso aponta para possibilidades de abordagem na pesquisa das interações sensório-motoras relacionadas à escuta musical e movimento corporal. Uma abordagem possível é, por exemplo, a associação sensório-motora entre escuta musical e movimento e sua possibilidade de alterações nas estruturas cerebrais, processo este que é chamado de neuroplasticidade.

A neuroplasticidade é definida como a “propriedade do sistema nervoso de alterar a sua função ou sua estrutura em resposta às influências ambientais que o atingem” (Lent, 2001, p. 112), sendo que essas influências podem ser categorizadas como muito fortes ou extremamente sutis. Todo o conteúdo com o qual nos deparamos – psíquico, sensorial, emocional, cognitivo –, gera descargas elétricas no nosso encéfalo, captando percepções nos mais diversos níveis corporais e conscientiais, e os elaborando de acordo com a subjetividade de cada um. E a conscientização desse processo faz com que ele seja ainda mais intensificado.

Para facilitar o processo de compreensão deste texto, vamos tentar imaginar que os neurônios são como plantas. Uma árvore, por exemplo, vem de uma semente, plantada em um solo. A depender deste solo e de como é regado, a semente pode se desenvolver de determinada maneira ou de outra, ou até mesmo não se desenvolver. À medida em que esta semente vai crescendo, a partir de sua própria consciência como um ser-planta, ela busca naquele ambiente a melhor forma de prosperar. Ninguém precisa dizer para este ser-planta como ele deve se comportar, em sua própria consciência, ele sabe o que é melhor para seu desenvolvimento. Conforme o ser-planta se desenvolve, suas raízes se expandem no solo, enquanto seu caule aponta para cima, em busca do sol. Conforme cresce, se todas as

condições forem propícias para tal, esse caule se fortalece, se consolida, e começa a se ramificar.

Para esta analogia, vamos pensar no núcleo, o axônio (o corpo) e os dendritos. Em um contexto de estímulo, quando aprendemos coisas novas, por exemplo, a estrutura dos dendritos começa a se modificar, expandindo-se, e formando o que são chamadas de espinhas dendríticas. Estas espinhas dendríticas são formadas em questão de segundos, e podem desaparecer em um intervalo de poucos minutos, caso não sejam fortalecidas (Lent, 2011). O fortalecimento se dá via repetição, em que o indivíduo é exposto repetidamente ao objeto de aprendizado para que o conteúdo seja verdadeiramente absorvido e consolidado. Ou seja, à medida em que aprendemos algo novo, formamos ramificações nos nossos neurônios.

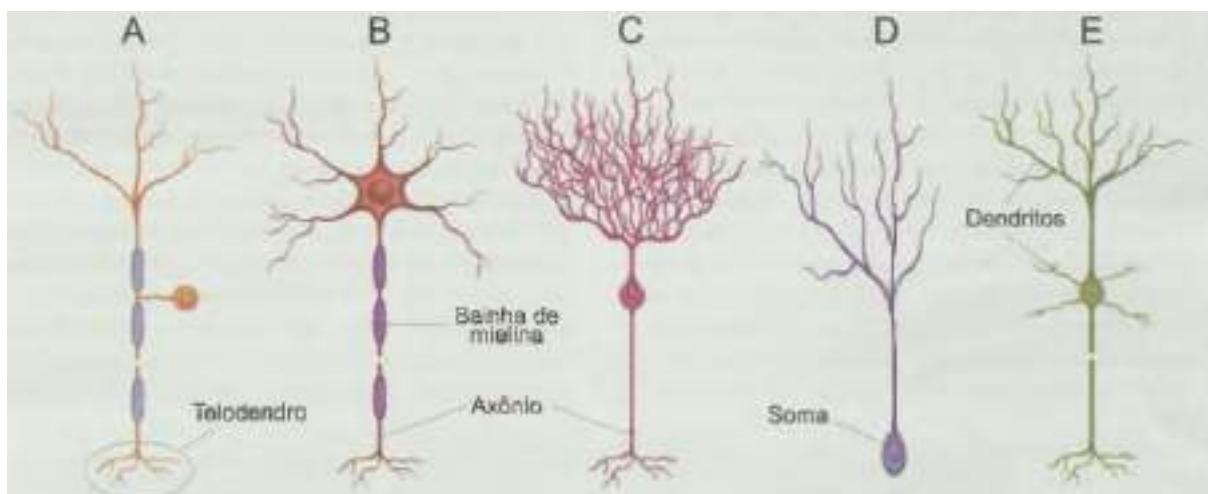


Figura 4: Representação dos neurônios divididos segundo seus diversos tipos morfológicos, sendo: pseudounipolar (A), estrelado (B), de Purkinje (C), unipolar (D) e piramidal (E). Fonte: Lent, 2011, p. 17.

Podemos pensar nessas ramificações como pequenos galhos que começam a surgir no ser-planta. No início, os galhos são frágeis, fáceis de serem quebrados. Conforme o ser-planta segue sendo nutrido – conforme realizamos o fortalecimento dessas ramificações –, as ramificações são fortalecidas, e se consolidam – os galhos se engrossam, já não são tão fáceis de serem quebrados. Os neurônios não buscam pelo sol como o ser-planta, mas buscam por conexões viáveis para que o fluxo dos potenciais enviados por ele mesmo e seus neurônios vizinhos se expandam, e sigam o processo natural dessas células: a conectividade. Conforme exercitamos novos conteúdos e nos esforçamos para consolidá-los, estamos nutrindo nossas células, nosso corpo, nosso ser.

Segundo Lent, o fenômeno neuroplástico pode ser dividido em plasticidade ontogenética, que se dá quando o sistema nervoso ainda é imaturo²⁷, e plasticidade adulta, que se dá quando o sistema nervoso chega a um certo ponto de maturidade. Ambas as formas de neuroplasticidade se dividem em morfológica (em que as alterações ocorrem nos axônios, dendritos e sinapses dos neurônios), funcional (em que as alterações ocorrem na fisiologia neuronal e sináptica) e comportamental (em que as alterações estão relacionadas com fenômenos de aprendizagem e memória) (2001, p. 113). No atual contexto desta pesquisa, ainda que esta seja realizada na área da pesquisa artística, o interesse maior recai sobre a plasticidade adulta, no que diz respeito principalmente à plasticidade relacionada à aprendizagem e memória através da conscientização corporal.

O neurocirurgião canadense Wilder Penfield (1891-1976) demonstrou através de suas pesquisas que a superfície corporal é representada no cérebro por um mapa neuronal proporcional à frequência e precisão de uso de cada parte do corpo, de forma que o mapeamento neuronal do corpo se dá de acordo com como o utilizamos (*apud* Doigde, 2016, p. 233). Isso significa que, para cada parte do corpo, possuímos uma rede de neurônios responsáveis por decodificá-las sensorialmente. À medida em que utilizamos mais ou menos determinada área, a rede mapeada será maior ou menor. A capacidade neuroplástica do cérebro possibilita que o sistema nervoso seja “extremamente suscetível a modulações por parte do ambiente” (Lent, 2001, p. 112).

Lent mostra que a plasticidade neuronal pode ser observada desde o aprendizado no chamado período crítico²⁸, associada à formação de padrões para serem posteriormente estabelecidos conforme o desenvolvimento, até a regeneração de partes de neurônios em outras fases da vida, como por exemplo, a regeneração dos dendritos de neurônios sensoriais, que se distribuem “por toda a superfície cutânea e também pela maioria das vísceras” (p. 114). Ainda que a plasticidade dendrítica aconteça na fase adulta (e não apenas de neurônios sensoriais), este processo é reduzido, sendo mais fortemente observado em jovens (p. 115). “Uma vez estabelecida durante o desenvolvimento”, ou seja, no período de plasticidade ontogenética, “a árvore dendrítica básica de cada neurônio torna-se relativamente consolidada no adulto, embora haja inúmeras evidências de alterações quantitativas na complexidade das ramificações” (p. 121-22), evidenciando a plasticidade adulta.

²⁷ Lent traz a plasticidade ontogenética como “talvez a fonte mais importante de variabilidade individual nos animais”, sendo “extremamente significativa na espécie humana” (2001, p. 112).

²⁸ Lent define como período crítico como a “fase de maior suscetibilidade ao ambiente, que caracteriza o sistema nervoso imaturo (...), e varia para as diversas regiões e sistemas neurais, bem como para os comportamentos e funções correspondentes” (2001, p. 112). A plasticidade observada nesse período é chamada de plasticidade ontogenética, que é diferente da plasticidade adulta.

Isso significa que, por mais que haja um período chamado de crítico, em que a atividade neuroplástica mostre-se mais intensa, mesmo depois de determinadas estruturas serem consolidadas após certa maturidade, ainda é possível, através de práticas que contribuam para que o processo neuroplástico aconteça, que as estruturas cerebrais sejam modificadas ou ampliadas. A prática de uma escuta consciente, diretamente envolvida com a conscientização corporal, portanto, permite que novos neurônios sejam criados e se ampliem suas conexões. Este é um processo criativo do próprio corpo, que pode parecer distante da nossa realidade, mas que acontece silenciosamente todos os dias. O próprio ato de escovar os dentes com a mão secundária é uma estimulação neurplástica!

A plasticidade²⁹ demonstrada pelo corpo (não apenas dos neurônios) é, portanto, um processo orgânico, natural, e que pode ser estimulado artisticamente e ter impactos diretamente relacionados também à nossa saúde. A prática artística aqui, então, é um sinônimo de vida.

Por exemplo, Lent aponta que já se encontrou “aumento do comprimento e do número de ramificações dendríticas, com concomitante aumento do número de sinapses em adultos submetidos a ambientes enriquecidos” (2001, p. 122), ainda que estes sejam de difícil definição definíveis em ambiente controlado (ou seja, é difícil definir o que é de fato um ambiente enriquecido, pois há muitas variáveis envolvidas). O autor cita, por exemplo, “relatos de maior complexidade dendrítica na região cortical de representação dos dedos da mão em profissionais que usam muito os dedos” (p. 122), exemplificando datilógrafos, mas também trazendo exemplos de músicos:

Uma interessante linha de pesquisa em neuroplasticidade funcional, envolvendo músicos e não-músicos, tem fornecido dados sobre a plasticidade em áreas corticais motoras, somestésicas e auditivas (...). [a região lateral do córtex motor primário]³⁰ mostrou-se maior para músicos que realizaram seu aprendizado precoceamente durante a infância, em comparação com músicos que aprenderam mais tarde, na juventude; e nesses a área apresentou-se maior³¹ do que em indivíduos não-músicos (Lent, 2001, p. 123).

²⁹ Veja uma captura do momento em que dois neurônios expandem suas conexões através do processo de neurplasticidade no vídeo <<https://www.youtube.com/shorts/B12U7uslQDg>>.

³⁰ A representação do mapeamento neuronal neste caso foi estudada “utilizando técnicas de registro de potenciais no encéfalo, que detectam as áreas mais ativas do sistema nervoso durante um certo desempenho funcional” (Lent, 2001, p. 123).

³¹ O estudo levou em consideração a região lateral do córtex motor primário ao movimentar a mão esquerda, que é a mão responsável pelo dedilhado nos instrumentos do contexto do estudo, violino e violoncelo (Lent, 2001).

Os achados mostram evidências de neuroplasticidade funcional ontogenética³². Apontam inclusive que, mesmo que uma pessoa comece seu treinamento musical na juventude, ainda há a possibilidade de estabelecer novas conexões neuronais, extinguindo o mito de que uma pessoa só consegue tocar um instrumento (ou aprender um novo idioma, por exemplo) se começar a estudar na infância. Não obstante, o treinamento prévio na infância pode facilitar a formação de novas conexões, anterior à relativa consolidação da estrutura do sistema nervoso.

A plasticidade, portanto, permeia as mais diversas atividades do nosso cotidiano. Explorá-la pode parecer algo distante, mas vemos como os mais simples comportamentos, quando alterados ou intensificados, podem gerar mudanças significativas no nosso corpo. Experimentar novas possibilidades corporais – mesmo que estas partam de vivências antigas, apenas investigadas de formas diferentes do usual –, geram possibilidades de ramificações não apenas dos nossos neurônios, mas do nosso próprio ser. O efeito de uma escuta consciente, portanto, aliada à conscientização do movimento, pode gerar diversas sensações a depender da vivência e subjetividade de cada ser, podendo ser guiada por experiências prévias e conceituações pré-definidas por cada um. Ou seja, as conceituações e metáforas definidas por cada pessoa influenciam no processo da escuta, e suas decorrentes sensações.

Nos exercícios experimentais logrados com a pesquisa, e a partir da exploração do espaço e do próprio corpo, visa-se captar a forma empírica do aprofundamento autoconsciente do compositor em sua relação com os sons e com o corpo. O propósito deste estudo inclui a elucidação de aspectos subjetivos da relação humana com o processo de escuta, que é perpassado por esferas culturais e de contato com o ambiente circundante.

A prática proposta por esta pesquisa é, portanto, um convite à integração do espaço em que se encontra, seja ele interno e/ou externo, promovendo uma conscientização também sobre o entorno. Ela reflete sobre quais os signos e significantes estão ali presentes, e como podemos questionar estas significações, com a percepção de que nossa qualidade de vida é diretamente influenciada pelo ambiente com o qual interagimos, e como esse, por sua vez, deveria estar em frequente consonância com nossas mais básicas necessidades. Será possível perceber, a partir da sessão seguinte, como a prática do *Deep Listening* pode se relacionar

³² Também podem ser observados casos de plasticidade maladaptativa, em que o uso excessivo de determinadas partes do corpo, como por exemplo na distonia focal, distúrbio motor causado por excesso de prática motora com os dedos, causa “fusão da representação cortical dos dedos” (Lent, 2001, p. 123). Um exemplo também “maléfico” da neuroplasticidade é a síndrome do membro fantasma, em que, por mais que o membro já não exista mais no corpo, o cérebro interpreta que o mesmo ainda existe, podendo interpretar inclusive quadros de dores intensas (Lent, 2001).

com os conhecimentos supracitados, e como são aplicados em composições improvisativas que permeiam a pesquisa.

2. Deep Listening

Este capítulo percorre um breve histórico que concerne à criação e ao desenvolvimento dos exercícios propostos na prática do *Deep Listening*, desenvolvido por Pauline Oliveros. A partir de sua contextualização, são apresentados conceitos e práticas que são utilizados diretamente no desenvolver das obras da presente pesquisa. Os conceitos são: Modos de escuta (*Ways of listening*) e seus desdobramentos em Formas de atenção (*Forms of attention*), Entrega e Recepção (*Sending and receiving*), Corpo Inteiro (*Whole body*), Escuta Multi-dimensional (*Multi-dimensional listening*), e uma possível conciliação de todos os exercícios em Caminhada Extremamente Lenta (*Extremely long walk*).

2.1. Breve histórico e contextualização

O mundo de possibilidades é som (Oliveros, 2005, p. 55)³³.

O *Deep Listening* é definido por Pauline Oliveros como uma prática em evolução que vem de sua experiência como compositora, performer, improvisadora e ouvinte (Oliveros, 2005, p. xv). A prática, criada por Pauline em parceria com as colaboradoras Heloise Gold e IONE, reúne exercícios para desenvolver a consciência e plasticidade da escuta, enfatizando uma escuta ativa, que busca escutar todo o possível e de todas as formas possíveis, independente da atividade que se pratica. Oliveros traz, com o *Deep Listening*, a premissa de “facilitar a criatividade nas artes e na vida”³⁴ (2005, p. xxv). A compositora frisa a importância de transpor limitações e fronteiras de padrões pré-existentes, utilizando-os de novas formas ou criando novos padrões, assim expandindo o repertório cognitivo.

A necessidade de desenvolver tal prática vem da percepção da compositora proveniente da falta de integração e pertencimento com o ambiente. Na prática musical, em específico, Pauline observa que muitos músicos não ouvem o que estão tocando, mesmo que a coordenação para desenvolver a performance através da leitura musical seja boa — “a escuta não era necessariamente parte da performance”³⁵ (2005, p. xvii). Essa decorrente desconexão com o ambiente envolveria a separação com a plateia enquanto a música é tocada, levando Pauline a investigar processos e estratégias de atenção.

³³ “The world of possibilities is sound”.

³⁴ “The practice of Deep Listening is intended to] facilitate creativity in art and life (...).”

³⁵ “(...) listening was not necessarily a part of the performance”.

Pauline relata que encontrou na improvisação uma forma de deixar as ideias fluírem, e por isso incorpora essa prática no seu trabalho. Nos anos 50, passou a estudar com Robert Erickson, que a incentivou a improvisar sua própria música. A partir dessas práticas improvisativas, ainda em seu processo de formação, a compositora percebe que improvisar os trechos nos quais se sentia “agarrada”/“presa”, podem servir como uma estratégia para uma melhor fluência de suas ideias (Oliveros, 2005).

O papel da improvisação no trabalho de Oliveros é discutida por Tracy McMullen (2010), que compara diferenças entre Pauline e de John Cage em suas abordagens compostoriais. McMullen diz que o trabalho de Oliveros ainda não é tão reconhecido, e ainda assim, acaba por reservar um espaço consideravelmente menor no seu artigo para falar do trabalho de Pauline quando relacionado a Cage. Ao comparar os dois compositores, a autora diz que ambos buscavam a dissolução do ego em suas práticas, porém de formas completamente diferentes.³⁶ A autora reconhece a importância dada por Pauline ao subjetivo e à corporeidade em suas práticas, privilegiando a performance subjetiva e incorporada em detrimento de partituras objetivas e refinadas (2010). Tracy conclui que o trabalho de Oliveros não recebeu a devida atenção pois, através de um “diálogo responsável que exige mudança e interação”³⁷ (p. 7) necessário para a prática da improvisação, a prática proposta pela compositora mostra-se ameaçadora para tradições hierárquicas pautadas no binarismo, sexismo e individualismo.

A improvisação ressalta a impermanência, a intersubjetividade e a corporeidade e, portanto, é um afastamento radical do pensamento iluminista que favorece a permanência, o indivíduo autônomo e a “verdade objetiva”. Nesse contexto, os improvisadores são marginalizados em uma história da música ocidental que se preocupa com “a obra” e tem o compositor como gênio solitário (McMullen, 2010, p. 1).³⁸

³⁶ McMullen compara a presença e desenvolvimento da improvisação e do aspecto incorporado no trabalho de Cage e Oliveros, dizendo, inclusive, que Cage retira da música o corpo, apresentando “aversão” à forma como o corpo pode ser movido pela música (2010, p. 4). A autora atribui tal atitude às influências protestantes referentes ao contexto no qual Cage foi criado, e que, mesmo tendo contato com filosofias budistas, o compositor não soube interpretar certas instâncias, levando-o a atribuir, erroneamente, a ausência do *self* na música como premissa da dissolução do ego trazida pelo Budismo: “Esse erro equipara a ‘remoção do ego’ a uma ideia proveniente do Protestantismo de restrição corporal, disciplina e autopunição” (2010, p. 4).

³⁷ “Improvisation, in so much as it is a responsive dialogue that demands change and interaction on the spot, is threatening to a view constructed around the maintenance of self-other distinctions.”

³⁸ “Improvisation underscores impermanence, intersubjectivity, and corporeality, and therefore is a radical departure from Enlightenment thought that favors permanence, the self-contained individual, and ‘objective truth.’ In such a context, improvisers are marginalized in a history of Western music preoccupied with ‘the work’ and the composer as solitary genius.”

Em diversas obras, Pauline de fato convida os integrantes a participarem da obra como elementos formadores de um único organismo, no qual as sonoridades produzidas se confundem no que diz respeito à fonte, ocasionando um entremeado sonoro fruto de composição colaborativa, e findando noções separatistas e hierárquicas no âmbito composicional.

McMullen atribui à meditação a importância de minar a dicotomia mente/corpo, salientando que a prática meditativa não separa, mas une, sujeito e objeto, mente e corpo, eu e outro. Dessa forma, segundo a autora, aquele que se propõe à prática meditativa assume “profunda responsabilidade” pela sua própria prática, que é incorporada e não-dualista (2010, p. 5). É a partir dessa noção que McMullen salienta a importância da proposta de Pauline, que une a composição e improvisação à prática da meditação.

O pesquisador John Kapusta discorre sobre a trajetória de Pauline a partir de uma perspectiva feminista e de visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+, e discorre sobre o aprendizado da compositora sobre o próprio corpo. O autor aponta um forte movimento de práticas somáticas sendo desenvolvidas entre os anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, trazidos de saberes tradicionais de culturas orientais, atribuindo a Pauline uma forte influência na discussão e difusão de práticas somáticas na cultura musical dos EUA (2021). McMullen e O’Brien (2016) também reconhecem a ascensão do movimento feminista³⁹ na época e sua influência no trabalho de Pauline, e os autores ressaltam o desejo de Pauline por práticas “calmas” em meio a um contexto de guerra e turbulência. Fortemente influenciada pela atmosfera gerada pelo assassinato de John Kennedy e a Guerra do Vietnã, Pauline se voltou para um caminho de introspecção, “permanecendo por quase um ano tocando a mesma nota” (O’Brien, 2016, p. 2).

Percebendo o *Deep Listening* como uma prática que favorece a legitimação do corpo como fundamento para a criatividade e personalidade própria, Kapusta discorre sobre o discurso dos defensores das práticas somáticas. O pesquisador diz que o corpo, dotado de inteligência intrínseca e intuitiva, estaria sufocado pela acentuada busca por uma racionalidade da sociedade do Ocidente (2021). Pauline foi então, influenciada por práticas que perpetuavam o exercício de conscientizar o corpo⁴⁰, a sabedoria corpórea e o exercício da não-verbalidade, os quais a compositora incorporou à sua prática musical. A recepção dos

³⁹ McMullen relata que, além do movimento feminista, os escritos de Karl Jung e Joseph Campbell também teriam influenciado a compositora a questionar a divisão mente/corpo, o sexismo e outras hierarquias, e aplicar suas elaborações em seus trabalhos e na vida (2010).

⁴⁰ As práticas somáticas trabalhadas por Pauline teriam partido de inspirações de métodos somáticos como a Integração Estrutural de Ida Rolf e Consciência Sensorial de Charlotte Selver. Também na época, crescia o número de pessoas interessadas em yoga e no Método Feldenkrais nos EUA.

envolvidos nas práticas somático-musicais de Pauline envolvem a percepção de um encorajamento de movimento espontâneo, de forma que a prática de uma meditação em movimento contribuiria com o ato de privilegiar a percepção (*awareness*) e a consciência (*consciousness*) (O'Brien, 2016).

Em sua carreira como compositora e professora na Universidade da Califórnia em San Diego (UCSD), Pauline fez uma parceria com Wilbur Ogden, que idealizou o curso *The Nature of Music*. A disciplina tinha a intenção de introduzir a música através de processo de participação criativa na qual estudantes, com ou sem treinamento musical, compunham e improvisavam (Oliveros, 2005). A compositora incentivava a participação de pessoas sem treinamento musical, para que criassem suas próprias músicas e as performassem improvisando, com a convicção de que “a apreciação seria desenvolvida a partir da participação no fazer musical”⁴¹ (2005, p. xvi). Pauline diz que este teria sido um pontapé inicial para o desenvolvimento de sua série de peças intituladas *Sonic Meditations*.

Sonic Meditations é uma série de composições em formato de meditações anotadas, que podem ser lidas como poesia ou apresentadas para uma audiência. Podendo ser performada por pessoas sem treinamento musical, *Sonic Meditations* é um trabalho corporal que pode ser lido tanto em grupo quanto individualmente, investigando padrões de atenção em suas formas de ouvir e responder ao ambiente (Oliveros, 2005). Essas composições são vistas como uma prática feminista e de visibilidade lésbica, questionando noções tradicionais do ensino e prática da música ocidental, e como o pensamento eurocentrado trata e lida com os mais diversos corpos e seres existentes, como escreve o pesquisador John Kapusta (2021):

Em *Sonic Meditations*, Oliveros ensinou as mulheres a cultivarem seus corpos intuitivos e musicais. Para Oliveros, ao que parece, essa prática intuitiva era um fim político em si mesma. Não se tratava apenas de que *Sonic Meditations* pudessem capacitar as pessoas a protestarem contra a misoginia e a homofobia, como as práticas de conscientização mais convencionais foram projetadas para fazer. Em vez disso, *Sonic Meditations* transformaria as pessoas em somas⁴². E essa transformação, para Oliveros, era a libertação (Kapusta, 2021, p. 6).⁴³

⁴¹ “It was our conviction that appreciation would develop through participation in music making.”

⁴² Kapusta considera “soma” como o corpo intuitivo e dotado de inteligência intrínseca, diferente do corpo visto como subserviente a uma mente racional. O autor escreve que os termos “soma” e “somática” foram popularizados por Thomas Hanna, e se baseia no historiador Jeffrey Kripal para utilizar tais termos referindo-se à prática corporal desenvolvida nos Estados Unidos.

⁴³ “In the *Sonic Meditations*, Oliveros taught women to cultivate their intuitive, music-making bodies. For Oliveros, it seems, this intuitive practice was a political end in itself. It was not merely that the *Sonic Meditations* would empower people to protest misogyny and homophobia, the way more conventional consciousness-raising practices were designed to do. Rather, the *Sonic Meditations* would change people into somas. And this transformation, for Oliveros, was liberation.”

Ainda que Pauline cite apenas seu trabalho na UCSD como base para a composição das *Sonic Meditations*, Kapusta revela que fortes influências para a estruturação dessas composições tenha sido o contato da compositora com os dançarinos Elaine Summers e Al Huang. Segundo o pesquisador, com eles Pauline aprendeu a “deixar de lado o eu ‘pensante’ e vivenciar a música como uma atividade intuitiva” (2021, p. 18)⁴⁴, experienciando o corpo para além do verbal e da ânsia pelo controle, de forma mais sensível e sensitiva (O’Brien, 2016). Ao compartilhar essas composições com o mundo, Pauline expõe a premissa de, com estes exercícios, promover uma expansão da consciência e cura como propósito humanitário em tempos atordoados, o que não configura um escapismo, mas uma pausa consciente anterior a qualquer ação (O’Brien, 2017). A experimentação entremeada em *Sonic Meditations* seria não uma experimentação “conduzida na música; [mas] a música era uma experimentação no *self*” (O’Brien, 2017, p. 5).⁴⁵

Ainda na UCSD, a partir da investigação de seu próprio processo atencional proveniente da escuta⁴⁶, Pauline inicia um projeto de pesquisa na UCSD, intitulado *Music Experiment* e *Meditation Project*, na qual os participantes exploraram a mente, o corpo e os sonhos, além de performarem *Sonic Meditations* diariamente ao longo do percurso da pesquisa. Esse projeto, ela conta, é uma semente para o desenvolvimento da prática do *Deep Listening* (Oliveros, 2005).

Em 1991, Heloise Gold, coreógrafa e instrutora de Tai Chi, convidou Pauline para liderar o primeiro retiro de *Deep Listening* no Centro de Retiro Rose Mountain, em Las Vegas, Novo México. O ambiente foi descrito pela compositora como um local que conta com pouca interferência tecnológica, com exceção de sons ocasionais de aviões a jato (na época), e é situado em uma montanha com mais de 2400 metros de altitude. Pauline conta como o lugar é inspirador para a escuta, levando-a a se comprometer a fazer退iros pelos dez anos seguintes no local. Nesse processo, a compositora criou e desenvolveu diversas das práticas do *Deep Listening*. Os退iros duravam uma semana, envolvendo práticas de escuta por 24h/dia, praticando a escuta em caminhadas, em sonhos, e envolvendo períodos de silêncio e não-verbalidade todos os dias.

⁴⁴ “The most important lesson Oliveros would learn from them was how to let go of the “thinking” self and experience music as an intuitive activity”

⁴⁵ “In these works, experiments were not conducted on the music; the music was an experiment on the self.”

⁴⁶ Ao cantar e tocar notas longas, Pauline começou a observar como seu corpo reagia a cada som, respondendo com relaxamento e tensão. Com a prática, ela percebeu que o exercício trazia um estado de consciência (*awareness*), criando métodos de transcrever sua jornada e observando a forma como memórias e ideias eram estimuladas pela escuta.

Nesse mesmo retiro, ensinada pelas próprias colaboradoras, Pauline treinou movimento criativo, *T'ai Chi e Chi Kung* com Heloise Gold, e Escuta Através dos Sonhos (*Listening Through Dreams*) com IONE, que pesquisa o campo onírico. Com a procura de artistas sonoros de diversas nacionalidades pela prática, o programa avançado com três anos de duração foi criado em 1995, tendo sido concluído, pela primeira vez, em 1998. Pauline faleceu em 2016, e as colaboradoras Heloise e IONE seguem participando ativamente dos cursos oferecidos.

2.2. A prática

O estudo de Pauline possibilita uma investigação da auto-consciência a partir do som — ouvido e performado, bem como uma análise do espaço, contribuindo, assim, para uma experiência de troca cada vez mais intensa e consciente com o ambiente. A consequência é uma expansão da própria percepção em si, e permitindo a exploração do vasto *continuum* do espaço/tempo, para além dos sons externos e a influência dessa conscientização pode se apresentar não só em manifestações musicais, mas no modo de se viver.

Pauline está em consonância com a visão da ecomusicologia desenvolvida por Jeff Titon (2017)⁴⁷, na qual a música é estudada principalmente de duas formas: como representação da natureza, e a sua interação direta com a natureza. Titon discorre sobre a problemática de uma definição estreita de música, deixando de envolver sonoridades presentes no ambiente que não são considerados “musicais”. O autor enfatiza a necessidade de abranger as diversas sonoridades em uma prática de perceber a música por um viés sustentável, de forma que os sons considerados “não-musicais” permeiam nossa vivência e se relacionam com o entorno, afetando diretamente nosso bem-estar (2017).

Oliveros aborda a problemática dos ambientes urbanos e a consequente desconexão do indivíduo com o ambiente, gerando um afunilamento da escuta. A compositora atenta para o fato de que o aglomerado de sons causa uma sobrecarga no córtex auditivo, o que contribui para criarmos um hábito de estreitar a escuta para o que é considerado de interesse, enquanto todas as outras informações são descartadas:

Humanos têm ideias. Ideias expandem a consciência para novas percepções e perspectivas. Sons carregam inteligência. Ideias, sentimentos e memórias

⁴⁷ O autor apresenta o conceito de ecomusicologia a partir de Aaron Allen como “o estudo da música, cultura e natureza em todas as complexidades desses termos” (Allen, 2013 *apud* Titon, 2013). “É o estudo da música, da natureza, da cultura e do meio ambiente em tempos de crise ambiental” (Titon, 2013, p. 8-9).

são engatilhados por sons. Se você está muito afunilado na sua consciência sonora, é provável que você esteja desconectado do seu ambiente (Oliveros, 2003, p. xxv)⁴⁸.

Pauline exalta a influência da prática na abertura à exploração e descoberta da escuta, e assim, de si e do seu entorno: “(...) novas formas de pensamento podem ser abertas e o individual pode ser expandido e encontrar a oportunidade de conectar-se de outras formas às comunidades de interesse”⁴⁹ (2005, p. xxv). A expansão da concepção do todo musical, portanto, contribui para que nossa própria percepção sobre o mundo e sobre nós mesmos possa se tornar mais colaborativa e comunicativa, “colocando os seres em co-presença entre si e em seus ambientes” (Titon, 2013, p. 17).⁵⁰ Assim, a prática improvisativa proposta pela compositora facilita exercícios de interação com o ambiente, como é descrito por Tracy McMullen:

A improvisação privilegia a escuta e a resposta e, portanto, destaca a intersubjetividade – as formas como nossas ações e nosso senso de identidade são constantemente construídos por meio da interação com nosso ambiente. A improvisação é uma prática em que as ações e respostas não são impostas, mas também não surgem de forma totalmente independente. Assim como a vida cotidiana, a improvisação musical é um sistema complexo de interação, negociação e co-participação (McMullen, 2010, p. 9).⁵¹

Pauline ressalta, também, a importância de praticantes que estão envolvidos em projetos de construções urbanas e tecnológicas, como designers, engenheiros e arquitetos, que assim como artistas, compositores, e músicos, podem contribuir para a qualidade de vida coletiva, possibilitando a reformulação do som em ambientes como os supracitados.⁵²

O intensivo online^{53,54}, com o qual tive contato, tem o seguinte formato: no primeiro módulo, intitulado *Listening* (Escutando), foram trabalhadas práticas de escuta, no qual os professores Ximena Alarcón e Björn Eriksson guiavam as práticas. O segundo módulo,

⁴⁸ “Humans have ideas. Ideas drive consciousness forward to new perceptions and perspectives. Sounds carry intelligence. Ideas, feelings and memories are triggered by sounds. If you are too narrow in your awareness of sounds, you are likely to be disconnected from your environment.”

⁴⁹ “New fields of thought can be opened and the individual may be expanded and find opportunity to connect in new ways to communities of interest.”

⁵⁰ “(...)[sound] puts beings into co-presence with one another and their environments.”

⁵¹ “Improvisation privileges listening and responding and therefore highlights intersubjectivity - the ways our actions and sense of self are constantly constructed through interaction with our environment. Improvisation is a practice where actions and responses are not enforced, but also do not arise completely independently. Much like daily life, musical improvisation is a complex system of interaction, negotiation, and co-arising.”

⁵² Murray Schafer também discorre sobre possíveis relações e problemáticas do ruído na sociedade em “A Afinação do Mundo”, capítulo 13.

⁵³ Acesse <<https://www.deeplistingen.rpi.edu/training/online-intensives/>> para saber mais sobre os intensivos online oferecidos pelo Center for Deep Listening, situado no Rensselaer Polytechnic Institute, em Troy, NY.

⁵⁴ Participei do Intensivo Online I realizado do dia 5 de setembro ao dia 5 de dezembro de 2021.

intitulado *Moving* (Movendo), foi um mês de práticas de movimento, que integram as práticas trabalhadas no mês anterior — no qual a escuta e o movimento podem influenciar um ao outro, ou ser um só e a mesma coisa, e foi liderado pelos professores Sharon Stewart e Tom Bickley. No terceiro módulo, *Dreaming* (Sonhando), no qual pesquisamos os sonhos, integram-se as práticas de escuta e movimento no ambiente onírico, e foi liderado pelos professores Ximena Alarcón e Michael Reiley McDermott. Os exercícios foram enviados por e-mail pelos tutores, e as anotações eram compartilhadas em um documento pessoal chamado *DL REFLECTIONS* (Reflexões DL). As reuniões eram realizadas via Zoom, e os exercícios propostos eram performados em grupo, utilizando a paisagem sonora de cada integrante como fonte de inspiração (já que os integrantes vinham de vários lugares ao redor do globo). Os atrasos de conexão eram também aproveitados para integração com o ambiente virtual.

2.3. Dentro de Deep Listening, o conceito de Ways of listening:

Na prática do *Deep Listening*, com o intuito de explorar a plasticidade da escuta, a compositora desenvolve exercícios organizados em uma sessão chamada “Modos de Escuta” (*Ways of Listening*), na qual cada exercício possui um enfoque específico, e complementar aos outros, para o desenvolvimento de uma escuta mais consciente e mais ligada ao próprio *self*.

Denis Smalley também discorre sobre modos de escuta, elaborando o conceito a partir da diferenciação do Ouvir (que ele chamou de modo um) e do Escutar (que ele chamou de modo dois). Segundo o autor:

“enquanto o modo dois [Escutar] se concentra no impacto subjetivo [a reação ao som] [...] – [no qual] os sons são um índice para uma rede de associações e de experiências (...), é uma questão de viver e agir no mundo, ao fim e ao cabo de sobrevivência[...] o modo um [Ouvir] se concentra no objeto de atenção [as ocorrências exteriores] [...] [enfatizando uma] recepção passiva, na qual o ouvinte [...] não tem a intenção” de escutar o som (1997, p. 78).⁵⁵

O escrito de Schafer pode ser relacionado às falas de Pauline acerca da escuta ativa como facilitadora da conscientização e criatividade, diferente de uma escuta passiva, em que não há intenção de ouvir, podendo causar um afunilamento da escuta. Schafer parte também para o aspecto subjetivo da escuta, no qual uma escuta ativa resgata e alimenta experiências já vividas, que envolvem uma complexa rede de pensamentos e sensações, o que

⁵⁵ Os outros dois modos de escuta elaborados por Smalley são voltados à escuta musical e as obras musicais (1997, p. 79).

diferencia-se de uma escuta puramente voltada para a sobrevivência, sem características afetivas complexas.

Pauline, ao explanar do que se trata o *Deep Listening*, discute essa escuta puramente voltada à sobrevivência, e explica que “compreender e interpretar o que o ouvido transmite para o cérebro é um processo que se desenvolve a partir de reações instantâneas de sobrevivência a ideias que impulsionam a consciência” (Oliveros, 2005, p. xxii).⁵⁶ Sair do campo puramente intuitivo pode facilitar, então, o desenvolvimento de ideias e novas interpretações da experiência, contribuindo com a expansão da percepção, e facilitando o envolvimento com o pensamento intuitivo e da sabedoria intrínseca do corpo.

Em seu livro *A composer's sound practice*, Pauline desenvolve desdobramentos de exercícios guiados que podem ser trabalhados para desenvolver uma escuta mais consciente. O sentir no corpo através da escuta é um dos focos trabalhados na técnica do *Deep Listening*. Todos são exercícios voltados para a conscientização daquilo que acontece no ato criativo, e os exercícios foram elaborados pensando no desenvolvimento da criatividade. Dessa forma, será possível perceber que os conceitos aqui trabalham uma forma de percepção consciente da escuta e do corpo, mas a partir de propostas diferentes.

2.3.1. Forms of attention – focal and global⁵⁷

O desenvolvimento deste exercício parece ter se originado a partir da elaboração de *Sonic Mediations*, citada anteriormente. Pauline relata em entrevistas e em artigos seu interesse em pesquisar como funciona a atenção humana em trabalhos criativos e performance espontânea (Oliveros, 2004). A compositora alega que sua forma de compor se diferenciava ao trabalhar com *Sonic Meditations*, através do exercício de estudar como empregar a atenção e como direcioná-la (Bell, Oliveros, 2017). Formas de Atenção é proposto em diversos exercícios na prática do *Deep Listening*, e Pauline o descreve da seguinte forma em *A composer's sound practice* (2005):

A Atenção Focada, como uma lente, produz detalhes claros limitados ao objeto de atenção. A atenção global é difusa e é continuamente

⁵⁶ “Understanding and interpreting what the ear transmits to the brain is a process developing from instantaneous survival reactions to ideas that drive consciousness.” (Oliveros, 2005, p. xxii).

⁵⁷ O exercício intitulado *Forms of attention — focal and global* será aqui tratado como “Formas de Atenção — Focada e Global”, também podendo ser tratados como “Escuta Focada e Escuta Global”, em livre tradução da autora para uma melhor compreensão do conteúdo.

expandida para experienciar o todo do *continuum* do espaço/tempo sonoro (Oliveros, 2005, p. 13).⁵⁸

Partindo da premissa de que estamos cada vez mais afunilados em nossa escuta, Pauline, portanto, desenvolve o exercício com a pretensão de trabalhar o equilíbrio entre as duas formas de atenção, de forma que aquele que o pratica possa exercitar, de forma flexível, a troca entre ambos (Oliveros, 2005). Pauline comenta como a prática do *Deep Listening* pode contribuir para o reconhecimento desses modos (Oliveros, 2005), exercitando seu balanceamento no fazer composicional (Van Nort, Oliveros, Braasch, 2010).

Segundo a compositora, são muitas as formas de ouvir ainda para serem descobertas e exploradas, podendo ser usadas de inúmeras formas (Oliveros, 2005, p. xvii)⁵⁹ assim como ela as descreve:

Detecção, isolamento, e interpretação de variações sutis em um ambiente sonoro... escutar em busca, escutar em prontidão, e escutar o fundo... altamente sintonizado à direção, timbre e textura... [...] (Oliveros, 2005, p. 13).⁶⁰

Elementos trazidos na fala da compositora podem ser relacionados à cognição incorporada quando ela traz percepções interpretadas como “o fundo” (tradução de *back-ground*), uma sintonia em relação “à direção” (tradução de *direction*); elementos estes que são interpretados a partir de percepções vivenciadas em nossa experiência corporal. Aqui, a influência do exercício se dá a partir da exploração da plasticidade da escuta e sua relação retroalimentar com os gestos das mãos e dos braços. Concentrarmo-nos em um som de forma focada permite-nos explorar esse único som, seguindo-o e misturando-nos a ele conforme acontece. Os gestos dos movimentos dos braços ao utilizar LuISe irão influenciar diretamente a forma como esse som se apresenta, fazendo com que o caminho para compreendê-lo e explorá-lo se dê não apenas em uma escuta “estática”, mas em conjunto com o movimento do corpo.

O exercício também sugere uma abertura, internalização e integração do compêndio sonoro que ocorre naquele momento, não envolvendo, necessariamente, planejamentos. Uma vez neste estado, tudo pode, em seu devido tempo, mostrar seu sentido de ser e existir, sem a

⁵⁸ “Focal attention, like a lens, produces clear detail limited to the object of attention. Global attention is diffuse and continually expanding to take in the whole of the space/time continuum of sound.” (Oliveros, 2005, p. 13).

⁵⁹ “There are many ways of listening to be discovered and explored. Listening is used in innumerable ways.” (Oliveros, 2005, p. xvii).

⁶⁰ “Detection, isolation, and interpretation of subtle variations in a sonic environment... listening in search, listening in readiness, and back-ground listening... highly attuned to direction, timbre, and texture... [...]”, (Oliveros, 2005, p. 13).

necessidade de uma prévia elaboração. Isto não impede, no entanto, uma elaboração prévia da composição em si, mas possibilita, também, elaborações dentro do próprio momento do exercício da composição improvisativa, empregando a atitude de não controlar o material, e sim misturar-se com ele, existir com ele e a partir dele. É importante dizer, e este contexto reforça tal importância, que o som também se comunicará conosco, não sendo apenas um material para ser forjado e moldado, tendo sua própria potencialidade como uma entidade autônoma, que nos guia a partir da conjuntura na qual se insere.

2.3.2. Sending and receiving⁶¹

O exercício de Entrega e Recepção é descrito por Pauline como uma prática de conscientização daquilo que acontece no momento da performance, em uma posição de transmitir aquilo que se almeja, ao mesmo tempo em que se permite a recepção do ambiente e do espaço físico e sonoro como se apresentam naquele momento:

Se você está falando, cantando, performando com um instrumento ou de alguma forma soando, então você está transmitindo. Você está recebendo aquilo que envia e também recebendo o compêndio do *continuum* do espaço/tempo sonoro? (Oliveros, 2005, p. 13)

Pauline traz ainda um mantra para ser internalizado ao praticar o exercício da “Entrega e Recepção”:

Com cada respiração eu entrego som e recebo som (Oliveros, 2005, p. 13)⁶².

Este exercício resgata a fala de Pauline no início do livro supracitado, na qual “os músicos frequentemente não ouvem aquilo que estão tocando” (Oliveros, 2005, p. xvii). O convite que Pauline faz aqui nem mesmo se refere apenas à execução daquilo que se performa. O exercício parte da conscientização anterior à performance, naquilo que está pautado na ideia que forma o que será posteriormente categorizado como performance.

Nossos instrutores, que foram treinados diretamente por Pauline, absorveram os conteúdos da forma como a compositora trabalhou com eles na prática, e isso também

⁶¹ Para a tradução do exercício, serão utilizadas algumas variações do verbo *sending*. O exercício será aqui intitulado como “Entrega e Recepção”, mas também será utilizado o termo “transmissão” para traduzir o verbo *sending*.

⁶² “With each breath I send sound and receive sound.” (Oliveros, 2005, p. 13)

acontece quando fazemos o curso do *Deep Listening*. Ao fazermos as leituras dos capítulos requisitados na semana antecedente à aula, somos apresentados, por fim, à forma prática de se apreciar e experienciar o conteúdo, absorvendo conhecimentos que não estão necessariamente escritos, mas que foram transmitidos oralmente pela própria criadora da prática.

Pauline ressalta sua experiência ao aprender sobre “ressonância, reflexões, reverberação e como performar na sala através dessas experiências”⁶³ (Oliveros, 1995, p. 19), despertando o desejo de “mudar o espaço acústico enquanto performa”⁶⁴ (Oliveros, 1995, p. 20), e, por fim, levando-a a buscar estratégias de fazê-lo, aliada à criatividade de sua escuta e à tecnologia. A compositora, em conjunto com os compositores Doug Van Nort e Jonas Braasch, cita o uso de sistemas de instrumentos expandidos⁶⁵ no processo composicional, máquinas idealizadas a partir de fundamentos da escuta consciente, em especial voltadas para textura e timbre (Van Nort *et al*, 2013). Para o desenvolvimento de tais ferramentas, os compositores utilizaram-se de conceitos do *Deep Listening*, e revelam a importância da integração com o ambiente circundante e o percurso que o som toma no contexto em questão, e como nos relacionamos com o que está sendo performado também por outros agentes:

Compreender a intenção por trás do evento sonoro surge da atenção cuidadosa da forma e trajetória dos parâmetros sonoros ressaltados, o estado do campo sonoro global e a memória de ações recentes tomadas por companheiros improvisadores. (Van Nort *et al*, 2010, p. 2).⁶⁶

A intenção da performance de livre improvisação, utilizando as ferramentas⁶⁷, como os autores citam (Van Nort *et al*, 2010), “é completamente aberta e incognoscível previamente, significando que tal intenção deve ser encontrada através da escuta cuidadosa das qualidades musicais⁶⁸ mas também, mais fundamentalmente, da natureza do próprio

⁶³ “I was learning about resonance, reflections, reverberation and how to play the room through these experiences.” (Oliveros, 1995, p. 19).

⁶⁴ “[...] I began to wish for the possibility of changing the acoustic space while performing.” (Oliveros, 1995, p. 20).

⁶⁵ Neste artigo, os autores citam a ferramenta GREIS (*Granular-feedback Expanded Instrument System*) e FILTER (*Freely Improvising, Learning and Transforming Evolutionary Recombination*).

⁶⁶ “[...] understanding the intention behind a sound event arises from careful attention to the shape and trajectory of salient sound features, the state of the overall sound field and a memory of recent actions taken by fellow improvisers.” (Van Nort *et al*, 2010, p. 2).

⁶⁷ Neste outro artigo, os autores citam o *Expanded Instrument System* (EIS) como ferramenta criada para uso na improvisação.

⁶⁸ As qualidades musicais a que os autores se referem são estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas (Van Nort *et al*, 2010).

som”⁶⁹ (Van Nort *et al*, 2010, p. 1). A tomada de decisões do improvisador será, portanto, permeada pelo envolvimento com o ambiente circundante e a forma como se relaciona com ele, e também, certamente, baseada nas preferências pessoais do músico. De forma semelhante, assim também se desenvolve o trabalho com o projeto LuISe, como uma ferramenta aliada ao processo composicional improvisativo.

Em seu artigo *Improvising Composition: How to Listen in the Time Between* (2012), a compositora fala sobre sua experiência com improvisação. Ela se refere à prática do *Deep Listening* como uma forma de permitir que o corpo não-verbal esteja presente, de forma que a música e os gestos se complementem no ato da performance (Oliveros, 2012, p. 73)⁷⁰. No texto, ela explica a participação do corpo não-verbal e seu intrínseco conhecimento intuitivo referente à improvisação e composição, e como, para que essas informações sejam acessadas e liberadas no momento performático, é necessário interagir com o ambiente de forma consciente:

Esses gestos são moldados pela minha experiência interna, interagindo com os sentimentos presentes decorrentes da situação de influxo do ambiente, outros músicos, e membros da audiência. Eu participo de tudo isso como uma ouvinte (Oliveros, 2012, p. 73)⁷¹.

Veremos mais adiante como essa fala da compositora se relaciona diretamente com o que o conceito de cognição incorporada nos traz, e também com o que a filosofia de *nhimonguetá* nos revela. Os saberes de nosso corpo – ainda que isso não esteja em nossa mente consciente, mas podemos senti-lo ao parar para refletir sobre o tema – estão presentes em nossas vísceras, ainda que adormecidos pela forma como o viver atual nos direciona a experimentá-lo.

2.3.3. Whole body

⁶⁹ “[...] the intent behind this presentation is completely open and unknowable beforehand, meaning that such intent must be found through careful listening to these qualities but also more fundamentally to the nature of the sound itself.” (Van Nort *et al*, 2010, p. 1).

⁷⁰ “It is undeniable that my improvisations are informed by a lifetime reservoir of experience. My compositional practice is involved with what I call Deep Listening. What this means to me is releasing conscious control to my non-verbal body so that my music can be present in the performance gestures that I make.” (Oliveros, 2012, p. 73).

⁷¹ “These gestures are shaped by my inner experience interacting with the present feelings arising from the situation of inflow from the environment, other musicians, and audience members. I attend to all of this as a listener.” (Oliveros, 2012, p. 73).

As instruções de Pauline para o exercício de “Corpo Inteiro” (tradução aqui designada para *Whole body*) são breves. Ela escreve:

Enquanto você escuta, note o impacto e efeitos do som através de seu corpo.

Note o momento em que você sente som no seu corpo.

Se você está em uma conversa, receba o que está sendo dito com todo o seu corpo. (Oliveros, 2005, p. 15)⁷².

Pauline sugere liberar-se do que ela chama de corpo (mente) verbal, uma vez que o gestual terá uma fluidez diferente quando conectada à experiência pessoal, misturada com o contexto ambiental em que ela se encontra. A compositora ainda exalta a importância de confiar no corpo, argumentando que muito do que acontece no momento da improvisação é desconhecido para a mente verbal, uma vez que, muito do que é integrado à performance, é envolvido em porções que resgatam conhecimentos e sensações que não podem ser compreendidas a partir da formulação de uma linguagem verbalizada, possibilitando a ampliação da percepção do corpo sonoro que habitamos (Oliveros, 2011):

O corpo, até agora inexplicavelmente, sabe como compor e improvisar e libera essa informação por meio de palavras e gestos físicos se a pessoa estiver aberta para aceitar a constante vigilância e atividade neuronais que não são conscientemente desejadas (Oliveros, 2012, p. 73).⁷³

Exaltando a sabedoria do corpo, a compositora se mostra esperançosa, dizendo que em algum momento, poderemos chegar a um “[...] entendimento de como o corpo sabe muito mais do que é possível trazer a nível consciente [...]”⁷⁴ (Oliveros, 2012, p. 73). Ela escreve como se abre para ouvir seu corpo, explicando que as sensações e sentimentos que seu corpo lhe transmite são como os pensamentos e intuições transmitidos pela mente verbal (Oliveros, 2012).

⁷² “As you listen, notice the impact and effects of sound throughout the body. /Notice when you feel sound in your body. If you are in conversation, receive with your whole body what is being said.” (Oliveros, 2005, p. 15).

⁷³ “The body, so far inexplicably, knows how to compose and improvise and releases this information through words and physical gestures if one is open to receive the constant vigilance and output of neuronal activity that is not consciously willed” (Oliveros, 2012, p. 73).

⁷⁴ “Perhaps there will be a new understanding of how the body knows so much more than is possible to bring to conscious awareness - at least for now.” (Oliveros, 2012, p. 73)

2.3.4. Multi-dimensional listening⁷⁵

A Escuta Multi-Dimensional envolve diversas dimensões de escuta que podemos ou não perceber. Pauline categoriza os sons e a escuta como fenômenos espaciais e temporais, sendo o som e o silêncio fenômenos contínuos (Oliveros, 2005). A compositora exemplifica isto com situações em que há uma conversa entre duas pessoas, formando um espaço entre elas a partir do som da voz e a proximidade dos corpos, sendo que este som pode escapar desse raio de intimidade e ser ouvido por outras pessoas que não estão nele incluídos. Ela exemplifica, também, como nós podemos esticar nossa escuta para outros espaços que estão fora do nosso raio, de forma consciente ou não, utilizando a Atenção Global (Oliveros, 2005). Um outro exemplo de dimensão de escuta é quando imaginamos o que vamos dizer em seguida (Oliveros, 2005), sendo a dimensão da imaginação também aqui considerada. Segundo ela, a dimensão do som e do silêncio é criada através do espaço em que acontecem, o instante em que acontecem, a duração, a qualidade, e a relação que os ouvintes têm com esses elementos (Oliveros 2005).

Pauline frequentemente cita a possibilidade de ouvir o que está sendo performado por ela como se ela própria estivesse no meio da plateia (Oliveros, 1995), imaginando que suas “orelhas pudessem se separar e voar pelo espaço, misturar-se com outras orelhas na audiência [...]”, com o desejo de “ouvir através da perspectiva dos membros da audiência [...]”, da mesma forma em que ouve a partir de sua própria perspectiva (Oliveros, 2004, p. 6)⁷⁶.

A Escuta Multi-Dimensional envolve um desprendimento de uma fonte sonora específica, permitindo misturar-se com todo o compêndio sonoro que possa existir naquele momento — “interno” e “externo” —, de forma que é necessário permitir-se estar nesse estado de recepção de tudo o que pode estar no raio que nos cerca (o real e o percebido).

2.3.5. Extremely Slow Walk

O exercício “Caminhada extremamente lenta” foi inspirado por práticas orientais oriundas do Ta’i Chi. No exercício, Pauline sugere que se caminhe da maneira mais lenta possível, imaginando que os ouvidos se encontram nas solas dos pés:

⁷⁵ Tradução designada para *Multi-dimensional listening*.

⁷⁶ “What if my ears could detach and fly around the space, merge with any other ears in the audience? I want to listen from the perspective of audience members as well as from my own point-of-source perspective.”

Extreme Slow Walk

The Exercise

Moving as slowly as possible, step forward with the heel to the ground first, let the weight of the body shift along the outside edge of the foot to the small toe and across to the large toe.

As the weight of the body fully aligns with that foot then begin the transition of shifting to the other foot.

Small steps are recommended as balance may be challenged.

Maintain good posture, with shoulders relaxed and head erect.

Use your breathing.

The challenge for this exercise is that no matter how slow you are walking, you can always go much slower.

Figura 5: Caminhada extremamente lenta (1).

The extreme slow walk may be practiced any time. Variations that are aided in class:

Walk with music.

Walk with eyes closed.

Walk singing long tones—one per breath.

Walk backwards.

Walk with the big toe coming down first then over to the small toe. Weight shifts to the heel. Knees are bent as if stalking something.

Figura 6: Caminhada extremamente lenta (2).

Na proposta da caminhada extremamente lenta, todos os exercícios previamente descritos podem ser incorporados. Caminhar de uma forma lenta, que não é necessariamente natural para o corpo, demanda que a pessoa que realiza o exercício esteja conectada consigo mesma, de Corpo Inteiro – a atenção se volta para todos os movimentos, nos mínimos detalhes. É necessária também uma conexão com o espaço que está percorrendo, em uma troca de Entrega e Recepção – daquilo que se propõe, e como o espaço circundante se projeta e pode ser ocupado. Ao imaginar que os ouvidos se deslocam às solas dos pés, o trabalho do Corpo Inteiro se apresenta novamente, e resgata o conceito de uma Escuta Multi-Dimensional, investigando outras formas de escutar, tornando a escuta plástica e maleável. A atenção neste exercício pode ser trabalhada tanto como Global como Focada, ainda que privilegie a escuta focada: o ouvido nas solas dos pés.

Caminhada extremamente lenta

O exercício

Movendo-se da forma mais lenta possível, dê um passo à frente pisando primeiramente com o calcanhar, deixando que o peso do seu corpo mude do contorno externo do pé para o dedinho e então para o dedão.

Quando o peso do corpo alinhar-se por completo com esse pé, então comece a transição para mudar de pé.

Passos menores são recomendados já que manter o equilíbrio pode ser desafiador.

Mantenha a postura alinhada, com os ombros relaxados e a cabeça ereta.

Use sua respiração.

O desafio desse exercício é: não importa o quão lento está caminhando, você sempre pode ir mais lento.

A caminhada extremamente lenta pode ser praticada a qualquer momento. Variações que podem ser adicionadas em aula:

Caminhe com música.

Caminhe com os olhos fechados.

Caminhe cantando notas - uma por respiração.

Caminhe de trás pra frente.

Caminhe com o dedão tocando o chão primeiro e depois o dedinho. Mude o peso para o calcanhar. Deixe os joelhos dobrados como se estivesse perseguindo algo.

Figura 7: Caminhada extremamente lenta (tradução).

Em conjunto com o projeto LuiSe, a proposta deste trabalho é compor universos sonoros que se inspiram nos conceitos supracitados, dentro das possibilidades de cada contexto. Todos estes conceitos serão explorados, no capítulo seguinte, de forma a exercitar o estado de se permitir, baseando-se, também, na filosofia do *nhimonguetá*.

3. Incorporando os conceitos

3.1. O projeto LuISe – uma breve apresentação

Para corporificar os conceitos e inspirações aqui trazidas, a pesquisa utiliza o projeto LuISe como apoio à manifestação e materialização das ideias elaboradas. LuISe (Luva de Integração Sensorial) é um projeto pessoal pensado pela primeira vez em 2019 a partir de vivências experienciadas pela autora no *Centro Mexicano Para La Música y Las Artes Sonoras* (CMMAS, Morelia, México), ainda no formato de batuta com sensores. Em 2021, teve sua idealização como um par de luva com sensores. Elaborada e confeccionada a partir de 2022, LuISe segue sendo aprimorada desde então. A luva é equipada com um sensor de movimento em cada mão (acelerômetro MPU6050), e foi e tem sido criada em parceria de Mateus Xavier (desenvolvedor, 2021-), com contribuição de André Marques (designer, 2023). A seguir, seguem imagens do protótipo atual de LuISe:



Figura 8: Visão da parte externa de LuISe



Figura 9: Visão da parte externa da luva direita



Figura 10: Visão da parte externa da luva esquerda

LuISe funciona como uma ferramenta de intermédio entre a conceituação elaborada na pesquisa e a sonorização proposta a partir dos conceitos. Sua produção conta com a utilização de materiais reciclados (como caixa de celular, fios antigos de mouses, caixas de papelão subutilizadas e retalhos de tecidos antigos), valorizando uma fabricação sustentável.

A construção de LuISe foi pensada para captar a posição das mãos no espaço, e a partir do mapeamento dos eixos x, y e z dos sensores, processar um som pré-gravado ou em tempo real a partir de uma DAW. A luva funciona, portanto, da seguinte maneira: os sensores x, y e z de cada sensor foram configurados para serem identificados como códigos MIDI enviados para o computador em que será utilizada. A partir disso, ao iniciar o mapeamento MIDI em qualquer *DAW*, LuISe funciona como qualquer controladora, em que, ao invés de botões, potenciômetros ou *faders*, a decodificação da informação enviada pela luva parte dos eixos dos próprios sensores.

Em todo o contexto da pesquisa, LuISe foi mapeada no Ableton Live 11. Os efeitos e parâmetros foram escolhidos de acordo com o contexto de cada *nhimonguetá* (nome atribuído aos processos criativos que partem de uma conexão do/com o corpo).

Ao longo da pesquisa, foi percebido que, em decorrência da sensibilidade dos sensores utilizados, o movimento da mão poderia ser mínimo para gerar alteração no som em questão. Ainda assim, o mapeamento levou em consideração a utilização dos efeitos como já

são previamente configurados na *DAW* (de 0% a 100%), não sendo modificada a porcentagem de operação do efeito.

LuISe é um protótipo e, portanto, todos os exercícios experimentados aqui descritos concernem à atual versão da luva. Muitos são os aprimoramentos ainda para serem realizados, e futuras experiências colaborativas poderão acrescentar ao desenvolvimento da luva – incluindo, inclusive, a inserção de sensores de pressão para ampliar as possibilidades de investigação acerca do efeito de forças aplicadas ao som.

Para facilitar o entendimento do movimento captado pelos sensores, segue uma breve descrição de cada eixo com seus respectivos endereçamentos MIDI e imagens ilustrativas:

Mão esquerda:

CC⁷⁷ 16 – 180° no eixo y:

0% em 0° (mão abaixada com a palma da mão virada para o corpo)

100% em 180° (mão levantada com as costas da mão viradas para o corpo)

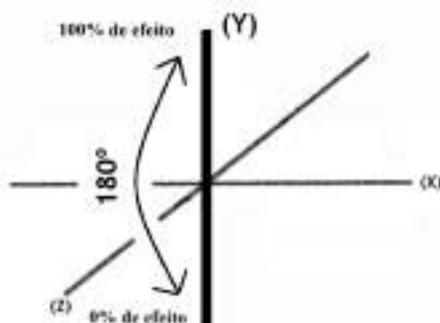


Figura 11: mapeamento do eixo y na mão esquerda

CC 17 – 180° no eixo z:

0% em 0° (pontas dos dedos viradas para o corpo)

100% em 180° (pontas dos dedos direcionadas para fora do corpo)

⁷⁷ CC é uma categoria de mensagem enviada via MIDI que pode significar Mudança de Controle ou Controle Contínuo. Suas atribuições podem ser configuradas conforme o contexto e a necessidade de controle das funções que podem ser propostas. Saiba mais em: <<https://help.ableton.com/hc/en-us/articles/360010389480-Using-MIDI-CC-in-Live>>.

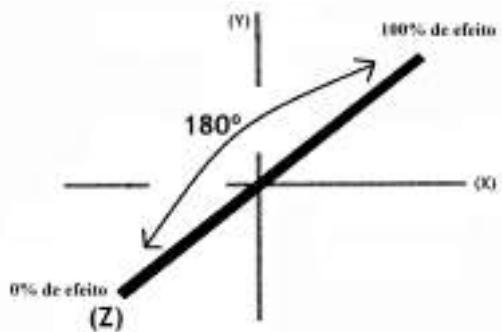


Figura 12: mapeamento do eixo z na mão esquerda

CC 18 – 180° no eixo x:

0% em 0° (palma da mão virada para baixo)

100% em 180° (palma da mão virada para cima)

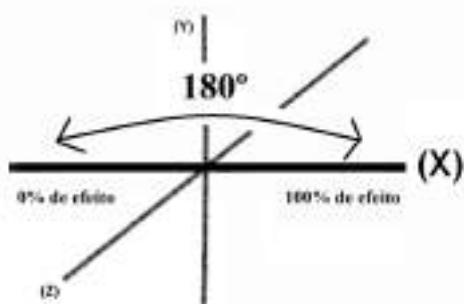


Figura 13: mapeamento do eixo x na mão esquerda

Mão direita:

CC 19 – 180° no eixo y:

0% em 0° (mão abaixada com a palma da mão virada para o corpo)

100% em 180° (mão levantada com as costas da mão viradas para o corpo)

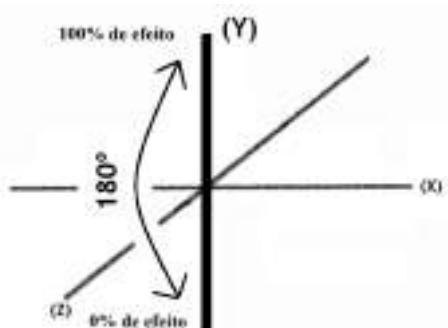


Figura 14: mapeamento do eixo y na mão direita

CC 80 – 180° no eixo z:

0% em 0° (pontas dos dedos direcionadas para fora do corpo)

100% em 180° (pontas dos dedos viradas para o corpo)

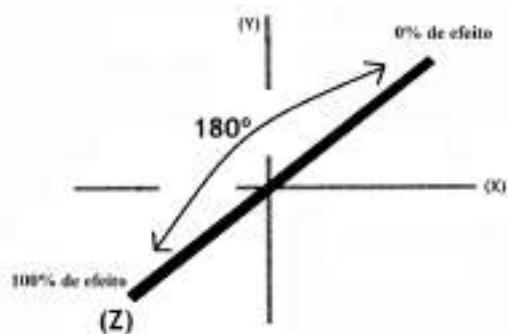


Figura 15: mapeamento do eixo z na mão direita

CC 18 – 180° no eixo x:

0% em 0° (palma da mão virada para baixo)

100% em 180° (palma da mão virada para cima)

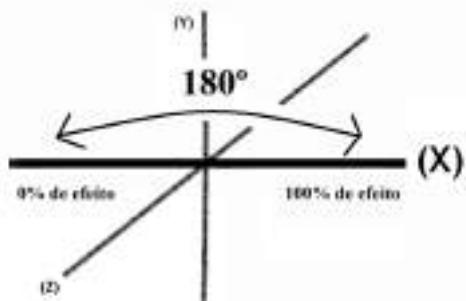


Figura 16: mapeamento do eixo x na mão direita

Os sensores não foram projetados para trazer de fato em seu rastreio do movimento a sensação real que o corpo experimenta ao sentir e experienciar o som, mas é uma abordagem possível para incrementar o diálogo movimento corporal-som, a partir da relação retroalimentar aqui explorada. É uma proposta que pode ser lograda de várias outras formas se exploradas por outros seres em suas subjetividades. É importante ressaltar, também, que a análise vinculada à gestualidade de regência não denota uma *intenção* de trazer ao momento o gestual da regência, apenas trazendo similaridades no que pôde ser observado ao performar

em cada ato. Afinal, o trabalho composicional aqui desenvolvido dificilmente é pensado previamente, deixando que o sentir de cada momento em questão seja guiado pelo som, e não por uma prévia ideia que se pode conceber do mesmo.

3.2. Deep Listening, cognição incorporada e o *nhimonguetá*

Vimos que os estudos que envolvem a cognição incorporada trazidos nesta pesquisa buscam compreender e explicar a dinâmica vivenciada pelo corpo na experiência musical. A cognição incorporada é uma abordagem que pesquisa como o corpo experiencia a vivência musical, discutindo, em especial, esquemas imagéticos como metáfora de sentido e sentir do corpo. O *Deep Listening* de Pauline Oliveros é uma proposta de conscientização da escuta e do corpo nos processos musicais: a proposta artística da compositora convida-nos a experienciar a escuta de uma forma incorporada, trazendo um enfoque da consciência corporal na prática musical, especialmente envolvendo métodos de escuta e exercícios de experimentação e improvisação, em um convite a experienciar um espaço sem fronteiras, “chegando em todos os lugares e parando em lugar nenhum”⁷⁸ (Gold, 2018, p. 22).

Enquanto a cognição incorporada se ocupa de estabelecer esquemas de imagem através da observação de padrões e nomeação da experiência, de forma a relacionar tais esquemas através da metáfora a experiências previamente vividas pelo corpo, Pauline propõe algo diferente com o *Deep Listening*. A compositora propõe justamente um exercício de não se ater à memória que possuímos da fonte sonora em exercícios de escuta, citando o conceito elaborado por IONE, podendo ser chamado de Suspensão de Julgamento, tradução para *Lift of Judgement*, trazido por IONE com a sigla LOJ (IONE, 2005). Neste exercício, podemos entrar em contato com uma ressignificação da escuta ao não associar o som à fonte de informação previamente aprendida. Ao ouvirmos um som de um cachorro latindo, por exemplo, imediatamente pensaremos “é um cachorro latindo”. O exercício trazido no *Deep Listening* propõe que se busque *não* pensar em um cachorro latindo, mas experienciar o som conforme sua sonoridade em si, e não pela ideia previamente construída que concerne a ele.⁷⁹

Unir os conceitos pode parecer, então, algo paradoxal e contraintuitivo, até o ponto, talvez, em que seja permitido abranger as informações que ambos os campos nos fornecem, não excluindo um ou outro, ou dizendo que um está certo ou errado, mas abraçar a contradição e vivenciar não apenas o que faz sentido, mas o que faz sentir. A cognição

⁷⁸ “Arrive everywhere and stop nowhere”, (Gold, 2018, p. 22).

⁷⁹ Isso se assemelha ao conceito de acustmática trazida em Pierre Schaeffer.

incorporada pode ser, talvez, uma tentativa de aproximação de sensações previamente elaboradas e categorizadas, um primeiro passo para começar a se pensar em como o corpo vivencia o mundo e a música. O *Deep Listening* necessariamente busca uma entrega à experiência, independente de verbalização ou categorização, buscando um mergulho no sentir – sentindo, e não dizendo. Ambos podem ser explorados em contextos diferentes, mas também podem ser conciliados no que diz respeito à própria experiência. Ambos, portanto, tratam do mesmo assunto, mas são abordagens completamente diferentes. É interessante buscar consonâncias entre os dois assuntos, que podem contribuir para a exploração da experiência corpórea no âmbito da composição eletroacústica.

Podemos refletir, portanto, a riqueza da vivência que um indivíduo pode experimentar ao imergir-se na experiência, nesse caso, da escuta, e como a especificidade de cada ser acrescenta de forma magnificente às diversas camadas da coletividade. Uma sabedoria ancestral e originária que influenciou diretamente o fazer desta pesquisa foi trazida pelo *txembo’ea* Luã Apyká, da comunidade Tabaçu *Reko Ypy* – Terra Indígena Piaçaguera, que em seus ensinamentos acerca da filosofia e espiritualidade da etnia Tupi-guarani⁸⁰, trouxe reflexões sobre o ser em outras esferas do conhecimento e do viver, através de saberes pautados na tradição oral.⁸¹ A partir dos cursos e vivências oferecidos pelo clã da aldeia Tabaçu, em conjunto com diversos outros seres e tantas outras experiências vividas presencialmente ao longo da pesquisa, é possível entrar em contato com sensibilidades intraduzíveis do viver e experienciar a vida e a nós mesmos.

Apyká traz em suas aulas um termo importante para a espiritualidade e filosofia Tupi-guarani: *Nhe’e* é o termo para o espírito ou essência infinita que existe em cada um de nós. *Nhe’e* é um som, e também pode designar “palavra” – ou seja, nosso espírito é som, e na filosofia Tupi-guarani, segundo Apyká, o corpo é um território e um guardião do som⁸²

⁸⁰ Ainda que para alguns estudiosos não exista uma etnia Tupi-guarani, sendo essa apenas uma língua que provém do tronco Tupi, os membros da comunidade Tabaçu Reko Ypy resgatam a ancestralidade de seu povo: “as mães eram Guarani Nhandewa/Guarani Eté (que são coletores de sementes e raízes). Elas migram até os Andes e chegam em Pindoretá (termo para ‘terra de muitas palmeiras’; nome dado ao território brasileiro pelos povos originários). Encontram um grande povo, os Tupinambá (que são antropófagos). A junção se dá como Tupi-guarani”, explica Apyká em aula online do curso de Tupi-guarani nhandewa (Apyká, 2021).

⁸¹ O pesquisador Guilherme Bertissolo, em suas pesquisas acerca da cognição incorporada e suas confluências com a composição musical a partir da análise de movimentos da capoeira, aponta a valorização da tradição oral e da ancestralidade como “um caminho metodológico de grande valia para o estabelecimento do traçado da pesquisa e para o alcance dos resultados (...)", levando em consideração a especificidade e modelos do contexto de sua pesquisa (Bertissolo, 2013, p. 90). O compositor também aponta como os saberes trazidos pelo mestre Bimba são trazidos na prática cotidiana “mobilizados sempre a partir da oralidade, sem formalizações excessivas” (Bertissolo, 2013, p. 69).

⁸² Apyká nos explica em suas aulas que na cosmologia Tupi-guarani de seu clã, enterrar um corpo é o mesmo que plantar uma semente. Segundo os anciões, o grande pássaro *apyká* joga o *tsypó* (cipó sagrado da existência) para *nhe’e* e fazer sua travessia pelo *tapé puku* (grande caminho) para a próxima etapa do existir.

(Apyká, 2021). Dessa forma, o próprio ato de expressar-se através da fala é uma expressão de sua essência, sabedoria essa que traz um conceito mais amplo e ao mesmo tempo de especificidade para a expressão de *ser*. A interpretação que se consolida no decorrer da atual pesquisa considera que o *ser* é plural, múltiplo e diverso, e o caminho para cada exercício aqui proposto é subjetivo e dar-se-á conforme a especificidade de cada um, e de como é entendido por si próprio a (in)definição do que se é.

Uma vez que o desenvolvimento musical nesse projeto se dá a partir de inspirações (des)pautadas na busca pelo *tekó porã* – a prática do bem viver a partir da cura proporcionada por essa filosofia –, a discussão acerca do processo composicional aqui descrito e a forma como foi influenciado por saberes da filosofia Tupi-guarani pode trazer para a Universidade um processo de contracolonização a partir da confluência de saberes⁸³, podendo ser uma forte representação dos povos originários brasileiros que podem ser resgatados e propagados, fortalecendo o movimento de resistência movido por eles. O *txembo’ea* Luã Apyká afirma, na roda de sopros, que a partir de nossa própria cura experienciada com a filosofia da língua Tupi-guarani, poderemos inspirar cura em outros territórios, e que, como seres nascidos de *Pindoretá*⁸⁴, é interessante que façamos o movimento de propagação da língua e sua filosofia, movimentando a cura em outros territórios e fortalecendo a luta dos povos originários.

A prática efetuada na atual pesquisa, portanto, é um processo de *nhimonguetá*, e suas significações seguem como base a fala de Apyká (2021, 2022) nos sopros, e em experiências vividas não no contexto da pesquisa, mas que a influencia diretamente, e também a partir do entendimento da própria autora – prática incentivada pelo *txembo*⁸⁵. A escrita que se segue, portanto, parte da prática de interpretação dos conceitos trazidos em aula, sendo o conteúdo trazido por Apyká, e livremente incorporados no conhecimento adquirido nos sopros do *Nhe’e porã*. *Nhimonguetá* pode ser tecido em tradução, como sugerido por Apyká, como meditar com o corpo, dialogar com outros territórios, para além do que estamos acostumados. É pensar com o corpo. Cada mínimo pedaço de nós é um ser pensante, vivente. É se permitir aconselhar. Sair de *nhimonguetá* é fragmentar o corpo. *Nhimonguetá* é dialogar (com) todo o seu pluriverso. *Nhimonguetá* é um processo de resgate à territorialização de nosso próprio território-corpo. *Nhimonguetá* é entrar em estado meditativo. É permitir um diálogo com o

⁸³ Como sugerido em “Somos da terra” de Antônio Bispo dos Santos (2018).

⁸⁴ *Pindoretá* é terra de muitas palmeiras. Nome dado pelos povos originários que falam Tupi-guarani ao território posteriormente batizado Brasil.

⁸⁵ Nas aulas, Apyká sempre abre espaço para que cada ser interprete os estudos não apenas de acordo com a filosofia da língua, mas com o nosso próprio entendimento do que aquilo pode significar na nossa experiência.

cosmos, e que haja uma troca, uma autopercepção ao mesmo tempo em que há a percepção daquilo que é considerado "outro". Tudo que vem de fora também está dentro.

Faz-se necessário ressaltar, que em contexto de pesquisa acadêmica, buscam-se resultados, o cumprimento de metas e por vezes análises de dados que não envolvem subjetividade ou pessoalidades. Aqui, o que vem deste estado não coloca objetivos a serem alcançados – o que vem no momento é o que se propõe à apresentação, e ao mesmo tempo, aquilo que se permite ser apresentado. Com essas práticas, não há uma meta. Nem específica, nem geral. Tais palavras denotam uma perspectiva de obrigatoriedade, algo a ser cumprido, algo a ser alcançado. Este não é o caso, como expressado frequentemente pelo *txembo*. É sobre estar. Ser. Existir consigo mesmo e com todo o compêndio de existências que coexistem conosco. É uma possibilidade de dialogar com as várias partes e seções de nós mesmos, até mesmo as várias outras por nós desconhecidas⁸⁶ – são muitas as nossas partes, e ainda desconhecemos um tanto das que julgamos conhecer.

A prática experienciada com *Nhimonguetá* remete profundamente ao que Pauline compartilha ao trazer o exercício da Escuta Multi-Dimensional. Integrar tudo o que é possível no espaço-tempo do mundo de possibilidades. No caso, Pauline se refere à experiência sonora. *Nhimonguetá* também abrange a experiência sonora, e mais.

A junção de todos esses pluriversos, portanto, é proposta através do uso de uma ferramenta composicional, LuISe, que busca potencializar a integração sensório-motora através de práticas de conscientização da escuta e do movimento em uma relação retroalimentar. A partir da cognição incorporada, podemos buscar entender como o corpo vivencia a experiência musical através de metáforas de forças e movimentos. O *Deep Listening* pode ser uma proposta de facilitação da conscientização da escuta, do corpo e do movimento, a partir de seus vários exercícios trazidos pelas criadoras e pelos instrutores. LuISe é um instrumento que contribui para intensificar relações de exploração da integração da escuta e do movimento, de forma que o movimento do corpo – aqui proposto com luvas, mas que pode ser desenvolvido de infinitas outras formas – alimenta a escuta, que influenciará diretamente o som a ser performado posteriormente, em um ciclo infindável de possibilidades, escolhas, intenções, diálogos e expressões do incognoscível.

A junção desses conceitos não busca a criação de formas de exploração, mas uma possível integração entre diversos saberes como proposta de investigação da integração sensório-motora entre escuta e movimento. Os conceitos apresentados, portanto, nem sempre

⁸⁶ Referência a Oliva (2020).

estão de acordo, o que fomenta ainda mais uma discussão de possibilidades de confluência, ainda que sob pontos de vista divergentes.

A cognição incorporada, por exemplo, busca elucidar exemplos de esquemas de imagem, que representam uma metáfora de um sentir que já conhecemos a partir da vivência da fisicalidade, relacionando-o com um reconhecimento desse mesmo esquema em outros domínios, a exemplo, a música. Pauline Oliveros discute, em seu artigo *Auralizing in the Sonosphere: A Vocabulary for Inner Sound and Sounding* (2011), a dissonância cognitiva presente na palavra “imaginação” para referir-se à sonorização mental (ou imaginação sonora), uma vez que a palavra “imagem” traz em sua epistemologia, segundo a compositora, uma referência para a mentalização de uma representação favorecendo recursos visuais, pautando uma possível supervalorização da visualidade em detrimento ou diminuição da audição. A compositora, portanto, valoriza a prática de *não* associar conteúdos musicais e imaginativos a aspectos visuais. Uma vez que a cognição incorporada se utiliza de esquemas de imagem para propor associações metafóricas da consciência do corpo em relação ao ambiente, e portanto, à música, trataremos de alguns esquemas de imagem para exemplificar experiências possibilitadas pela pesquisa.

Um dos esquemas de imagem é o CONTÊINER/CONTENTOR (Figura 17), que propõe um contexto de contenção, de um ambiente “fechado”, com informações ali contidas. Aqui podemos perceber propostas de transcendência de tais exemplos através do *Deep Listening* e da prática de *Nhimonguetá*, em que o *interior* e o *exterior* se combinam, se misturam, desafiando limites fronteiriços da concepção. Com a Escuta Multi-Dimensional, saímos de uma concepção de fronteira, experimentando uma noção de inclusão e uma escuta aberta, *integrando* o todo do *continuum* sonoro possível.

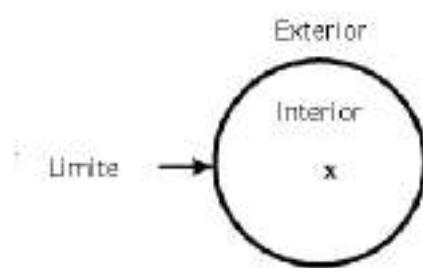


Figura 17: Esquema do CONTÊINER/CONTENTOR (Brower, 2000).

O *Deep Listening* abre espaço para vivenciar o corpo e a escuta de maneiras plurais. Muitos exercícios trazidos por Pauline favorecem o aspecto corporal da escuta, trazendo indagações em *Listening Questions*, como “Quando você sente som no seu corpo?”⁸⁷ (2005, p. 55). A partir deste desenvolvimento incorporado da escuta, a experiência de qualquer vivência sonora passa a abarcar diversos outros aspectos. A forma de percepção da informação recebida diferencia-se, abrangendo um vasto campo de possibilidades.

Podemos perceber uma outra diferenciação na abordagem da cognição incorporada e do *Deep Listening* no que concerne à categorização da experiência. Segundo os modelos trazidos pela cognição incorporada, metáforas são utilizadas para facilitar a compreensão de uma experiência, como se pegássemos elaborações emprestadas de uma vivência previamente experienciada. O que significa que, ao vivermos uma experiência, podemos buscar, de forma involuntária ou voluntária, associações possíveis com outras vivências que nosso corpo já conhece. Isso faz com que tenhamos um repertório já elaborado de como é viver alguma experiência no corpo. Pauline sugere que essa associação seja suspensa por um momento, ao refletir sobre possíveis experiências da escuta quando tentamos *não* associar o som a uma figura ou experiência que já conhecemos.

Em *Deep Listening Meditaitons* (1999), Pauline sugere “ouvir qualquer som como se nunca tivesse sido ouvido antes”⁸⁸. Esta proposição desafia concepções que levam em consideração qualquer experiência prévia, ao mesmo tempo em que também as abarca. Afinal, a proposição da compositora não é a de negar experiências anteriores, mas desafiar a própria percepção ao tentar ouvir como se fosse pela primeira vez. A compositora também faz alusão a sonoridades que resgatam outras experiências, como ao perguntar qual som pode lembrar o ambiente de casa⁸⁹, ou ao perguntar qual som gera arrepios⁹⁰. Pauline, então, desafia a percepção, a memória, e a própria concepção do que é o som e de como nos relacionamos com as sonoridades, com a escuta, com o ambiente e com nosso corpo.

No contexto da atual pesquisa, através da intermediação de LuISe, o movimento caminha em conjunto com a escuta, em uma relação de retroalimentação em que qualquer sonoridade é influenciada pela movimentação do corpo e vice-versa. Uma sonoridade existente no ambiente – seja esta proveniente de algo previamente gravado, ou músicos reunidos ao vivo para uma performance – é a fonte sonora captada por um microfone. Este

⁸⁷ “When do you feel sound in your body?” (Oliveros, 2005, p. 55).

⁸⁸ “Listen to any sound as if it had never been heard before” (Oliveros, 2005, p. 39).

⁸⁹ “What sound reminds you of home?”, *Listening Questions*, n. 5. (Oliveros, 2005, p. 55).

⁹⁰ “What sound gives you chills?”, *Listening Questions*, n. 37. (Oliveros, 2005, p. 56).

som é processado em uma *DAW*, na qual LuISe está conectada. Cada fração de movimento do músico que a utiliza irá alterar a expressão do som daquele momento.

Ter na movimentação do corpo o gatilho para a mudança do som que se manifesta pode facilitar a compreensão de como movimento e escuta podem ser interligados criativamente. É importante ressaltar que para a escuta ser desenvolvida em consonância com o trabalho corporal, não é necessária qualquer ferramenta de ampliação sonora. A própria escuta, com seu potencial plástico a partir de treinamento, já fornece pluriversos possíveis de serem explorados. No contexto da pesquisa, LuISe funciona como uma ferramenta de ampliação da noção de movimento, a partir da sonorização dele. A sensibilidade dos sensores utilizados mostra como qualquer sutileza de movimentação influenciará a manifestação sonora decorrente dessa mesma movimentação.

3.3. Breve resumo dos experimentos

As práticas que permearam as composições que serão exploradas nas próximas páginas partiram de contextos experimentais que envolvem a junção dos conceitos supracitados e suas possíveis interações com LuISe. As primeiras práticas (*Nhimonguetá* #1 e #2) envolveram, principalmente, uma experimentação livre do funcionamento de LuISe levando em conta os conceitos aqui trabalhados. A intenção era perceber como a luva funcionaria em um ambiente de composição eletroacústica improvisada, seja em parceria com outros músicos ou não. Nestes primeiros momentos, deu-se, principalmente, a internalização de possíveis movimentações com LuISe para modular o som a partir do movimento. As práticas foram mais detalhadas para um melhor entendimento dos possíveis funcionamentos da luva. Foram percebidas, principalmente, elaborações dos conceitos trazidos pela cognição incorporada referentes a movimentações de eixos de verticalidade e ciclo apresentados por Brower (2000). No contexto do *Deep Listening*, na maior parte do tempo os processos compostionais envolveram a Entrega e Recepção e Escuta Multidimensional. Os demais exercícios foram explorados cada um à sua forma nos outros contextos de *nhimonguetá*, trazendo reflexões acerca das facilidades e dificuldades de performar pensando no contexto dos mesmos.

É importante ressaltar que em nenhum momento buscou-se fazer movimentos coreografados ou previamente pensados. O conhecimento sobre o funcionamento de LuISe parte puramente de uma internalização corpórea dos universos possíveis de movimentos para

a modulação do som, a ponto de ficarem tão interiorizadas que a intuição do próprio corpo consiga buscar sonoridades sem muito pensar no que fazer.

A partir de *Nhimonguetá #3*, partes do processo começam a ficar mais compreensíveis por meio da assimilação dos movimentos corporais necessários para a movimentação de cada eixo. Também foi nesse momento que foi perceptível a influência de ter um ou mais efeitos configurados para a mesma mão, concluindo-se que muita informação para ser moldada por um mesmo sensor pode ser interessante, mas não no contexto desta pesquisa.

Em *Nhimonguetá #4*, mais uma vez foi experimentada a reunião de mais de um efeito em uma mesma mão, o que, no contexto deste processo, apresentou-se de forma positiva, uma vez que a intenção era modular o som a partir de pouco movimento. Também aqui fez-se mais compreendida na atividade do corpo relações possíveis com os conceitos de cognição incorporada, principalmente no que diz respeito a movimentos de expansão e contração. O entendimento do funcionamento dos sensores, que foi construído ao longo de toda a pesquisa, chegou, então, a um ponto crítico, de forma que as movimentações possíveis passaram a se tornar mais interiorizadas no corpo, e, portanto, permitindo que a própria corporalidade trouxesse sua expressão artística na modulação do som.

Nhimonguetá #5 foi o primeiro momento em que se estabeleceu uma parceria com mais de um músico. A exploração de diversas musicalidades presentes no contexto da experimentação trouxe a abertura de uma gama maior de caminhos a serem explorados. Em constantes movimentos de fluxo e refluxo, essa prática experimentou, pela primeira vez, movimentos mais rápidos – trazidos em resposta às propostas dos outros músicos –, e o mapeamento inverso do *reverb*. Essa troca de mãos trouxe uma percepção nova para o corpo, que gerou em um primeiro momento estranhamento, para depois ser reconfigurado para um âmbito que facilitaria a fluidez da performance. Também foi o primeiro momento em que foi intencionado que algum efeito ficasse em um marco específico, trazendo perspectivas diferentes no movimentar do corpo.

Nhimonguetá #6, última composição trazida no contexto desta pesquisa, permeia um universo diferente: as parcerias crescem, e a experimentação é tecida no âmbito da musicalidade Tupi-Guarani, aqui performada pelo multiartista Kuaray O'ea. Agora em uma composição conjunta com seis músicos, e com todo o desenvolvimento abarcado por esta pesquisa e por demais vivências com LuISe, o corpo vivencia com cada vez mais intensidade a possibilidade de se permitir através da intuição. Aqui, o mapeamento dos parâmetros já é mais bem entendido no contexto do funcionamento de LuISe, facilitando a manifestação da conciliação proposta pela pesquisa, em que a organização prévia não ocupa um lugar de

racionalização durante a performance, mas permite que o gestual seja mais fluido em decorrência de uma compreensão incorporada das possibilidades de LuISe. Também são explorados pela primeira vez planos de ação e lateralidade das mãos.

Os experimentos são descritos conforme os acontecimentos captados em vídeo – seja o vídeo da performance, da captura de tela da *DAW*, ou da vista de partitura elaborada para a composição em questão. Um breve roteiro resumido é apresentado no início da descrição dos experimentos. Tanto o resumo dos roteiros quanto a explicação dos experimentos são mais facilmente compreendidos quando associados aos vídeos trazidos pelas práticas.

3.4. Aplicação dos conceitos em *Nhimonguetá #1*⁹¹

Segue o roteiro resumido de navegação pelo vídeo do experimento:

- 4s – movimento descendente da mão esquerda (*Filter Delay*): *Amount Left and Right* passa de 83% de *feedback* a -11dB para 65% de *feedback* a -4.1dB; *DryWet* passa de -7.6dB a -33dB.
- 6s a 10s – *frulato* na flauta, movimento descendente na mão direita (*Reverb*): *DryWet* passa de 85% a 44%, *Decay Time* passa de 7.7s a 410ms e *Density* passa de 36% a 63%.
- 14s a 18s – movimento ascendente na mão direita (*Reverb*): *DryWet* vai de 82% a 84%, *Decay Time* passa de 17.8s a 9.52s, e *Density* passa de 48% a 43%; seguido de movimento ascendente na mão esquerda (*Filter Delay*): 72% a -4.7dB para 83% a -6.3dB no *Amount L+R*, e *Dry Wet* passa de -32dB para -9.8dB.
- 18s – movimento descendente na mão direita (*Reverb*): *DryWet*, *Decay Time* e *Density* passam, respectivamente, de 85%, 9.52s e 43% para 39%, 1.01s e 13%.
- 27s – movimento ascendente na mão direita (*Reverb*): *DryWet* passa a 74%, *Decay Time* passa para 24.4s e *Density* marca 52%.
- 28s – movimento descendente na mão esquerda (*Filter Delay*): *DryWet* passa de -9.8dB para -46dB, *Amount L+R* passa de -6.0dB a 82% para -15dB a 38%.

⁹¹ Realizada no dia 26 de abril de 2023, em parceria com o flautista Pedro Alfeld, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF, utilizando a interface Behringer X1222USB Xenyx. O som foi processado e gravado no Ableton Live, e o vídeo foi captado com a câmera Nikon D3300. A interface de áudio e a câmera são equipamentos fornecidos de forma didática pelo próprio Estúdio. Disponível em: <<https://youtu.be/8lY8jmnfykM>>.

- 40s a 44s – movimento lateral com a mão direita (*Reverb*): *DryWet* passa de 80% para 86%, *Decay Time* diminui de 21.4s para 6.95s.
- 44s a 48s – movimento ascendente na mão esquerda (*Filter Delay*): *DryWet* passa de -48dB para -14dB, *Amount L+R* passa de -13dB a 44% para -2.8dB a 81%.
- 52s – movimento lateral rápido da mão direita (*Reverb*): *DryWet*, *Decay Time* e *Density* passam, respectivamente, de 87% para 58%, 3.10s para 35.0s, e 67% para 39%.
- 56s – movimento descendente da mão esquerda (*Filter Delay*): *DryWet* e *Amount L+R* passam de -13db e -0.6dB a 72% para -8.8dB e -0.6dB a 39%.

Nhimonguetá #1 foi realizada em parceria com o flautista Pedro Alfeld, e foi a primeira prática de LuISe no contexto de um instrumentista executando uma fonte sonora para que se pudesse expressar com a luva o movimento dos efeitos propostos. Como na maioria dos experimentos que serão aqui descritos, não houve nenhum tipo de roteiro ou diretriz para as manifestações musicais: o intuito é propor uma sonoridade a partir do contexto em questão, e a partir da manifestação sonora, a exploração da integração auditivo-motora através de LuISe. A prática seguiu um caráter de livre expressão e livre associação, em que o que acontecesse seria fruto do desenrolar do momento de acordo com as circunstâncias únicas que ali se encontravam.

A escolha dos efeitos deu-se a partir de experiências prévias de ambos os participantes com a *DAW* em questão, uma vez que os interesses pelas sonoridades dos efeitos supracitados são compartilhados entre ambos. O mapeamento foi realizado com caráter absoluto de experimentação – os efeitos seriam observados durante e após a prática:

- a) Na mão direita, foi utilizado o efeito *Filter Delay* e seus parâmetros *DryWet*, *Feedback L+R* e *Volume L+R*.
- b) Na mão esquerda, foi utilizado o efeito *reverb* e seus parâmetros *DryWet*, *Diffusion* e *Decay Time*.

MIDI Mappings					
C..	Note/Control	Path	Name	Min	Max
1	CC 16	2-Audio 2 [2023-...]	Dry/Wet	0.0 %	100 %
1	CC 17	2-Audio 2 [2023-...]	Diffusion	0.1 %	96 %
1	CC 18	2-Audio 2 [2023-...]	DecayTime	200 ms	60.0 s
1	CC 19	2-Audio 2 [2023-...]	Dry	-inf dB	0.0 dB
1	CC 80	2-Audio 2 [2023-...]	1 Volume	-inf dB	6.0 dB
1	CC 81	2-Audio 2 [2023-...]	3 Volume	-inf dB	6.0 dB

Figura 18: mapeamento de LuISe em *Nhimonguetá # 1*.



Figura 19: mapeamento de LuISe em *Nhimonguetá # 1 (2)*.

A sequência da prática deu-se com o intuito de ouvir e sentir como os movimentos poderiam influenciar a sonoridade trazida pelo flautista Pedro, e investigar como a sonoridade da flauta poderia misturar-se com os efeitos. A análise do experimento parte de recortes momentâneos dos gestos corporais, sendo que o congelamento do tempo e do gesto não representam, de fato, a sonoridade que foi realizada. O modelo foi adotado para facilitar a navegação na alteração dos parâmetros de acordo com a movimentação das mãos e dos braços. A performance em vídeo⁹² pode ser acompanhada para que a experiência seja mais fluida. É importante ressaltar, uma vez mais que, em especial as movimentações iniciais contidas neste experimento, não tiveram uma intenção por trás das escolhas dos gestos, dando-se, inicialmente, de forma arbitrária com o intuito testar como os movimentos poderiam influenciar o som no contexto em questão e, a partir de tal observação, construir um contexto de sentido.

O gesto musical é iniciado próximo do marco de 2s de vídeo, com um ataque na flauta, seguido de um *crescendo* que se sucede até os 7s. Podemos observar nos gestos com LuISe ao longo dos 3s aos 7s. O experimento já começa com a mão esquerda, designada para o efeito *Filter Delay*, voltada para cima, de forma que o efeito já começa com um volume significativo, e assim podemos ouvir a primeira nota do ataque da flauta em *delay* até pelo menos o marco de 10s do vídeo. A primeira movimentação segue um arco descendente da

⁹² Disponível em: <<https://youtu.be/8IY8jmnykM>>.

mão esquerda, diminuindo o volume total do efeito. Em decorrência de erros presentes em LuISe, que ainda estava em fase de teste, há um atraso na resposta da *DAW* ao movimento, sendo registrado apenas aos 8s do vídeo. Os marcadores dos parâmetros *Amount Left and Right* passam de 83% de *feedback* a -11dB (Figura 20) para 65% de *feedback* a -4.1dB (Figura 21), diminuindo a quantidade de *feedback* e aumentando o volume deste parâmetro na sonoridade total do efeito. Ainda neste período de tempo, também podemos observar que o volume total do efeito passa de -7.6dB (Figura 20) a -33dB (Figura 21), de forma que podemos ouvir a diminuição do *delay* ao longo dos próximos segundos.

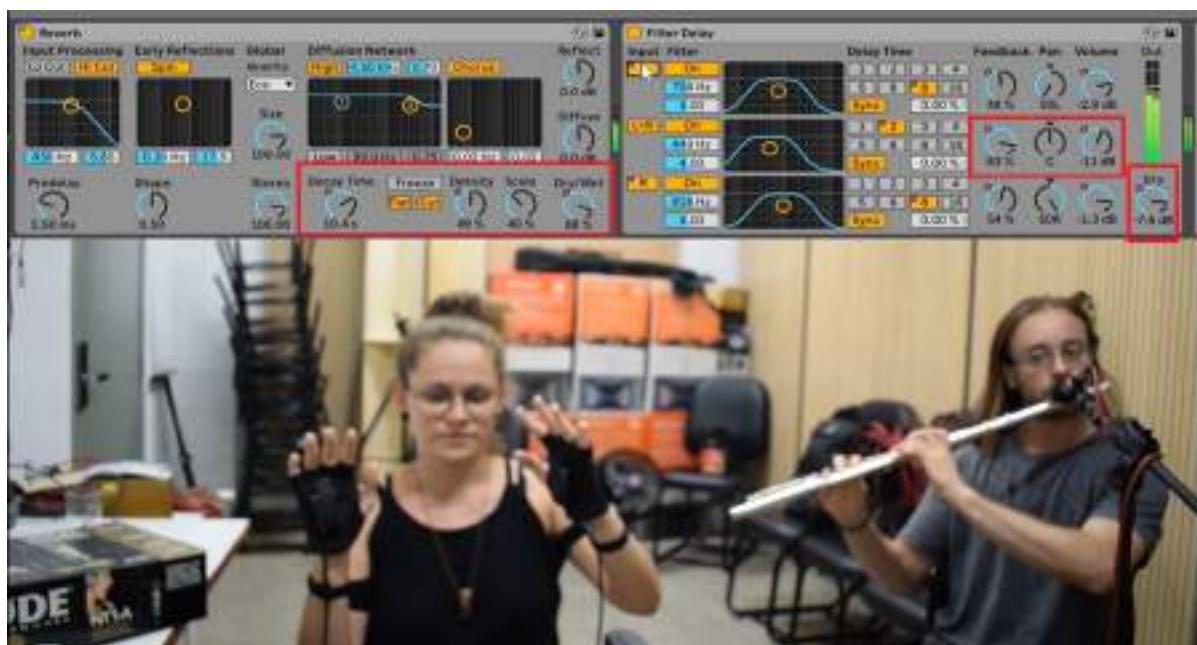


Figura 20: visão (1) da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 3 segundos de vídeo).

Podemos observar, então, a partir das Figuras 20 e 21, que a movimentação da mão esquerda, designada ao efeito *Filter Delay*, gera alterações nos potenciômetros mapeados, enquanto micromovimentos da mão direita, designada ao efeito *Reverb*, também foram registrados. As alterações deste último, no entanto, não geram diferenciações sonoras significativas para o contexto.

Aos 7s, buscando seguir o gesto de *frulato* realizado pelo flautista, é iniciado um movimento também descendente na mão direita, que reduz a quantidade do *Reverb* ao diminuir o *DryWet* de 88% (Figura 21) a 44% (Figura 22). O parâmetro *Decay Time* também sofre uma redução, passando de 7.7s (Figura 21) para 410ms (Figura 22), enquanto o parâmetro *Density* aumenta, passando de 36% a 63% até os 10s de vídeo. Ao longo desse

período, podemos ouvir claramente a influência do movimento e sua consequente alteração dos parâmetros no som da flauta, que é iniciado com uma expressão mais intensa de ambos os efeitos e que vai diminuindo no decorrer dos gestos nos momentos subsequentes. Aqui, tais alterações têm um início de sentido no próprio corpo, que começa a entender, parcialmente, quais movimentos (especificamente cima-baixo) podem alterar o som (no caso, mais ou menos expressão de efeito).

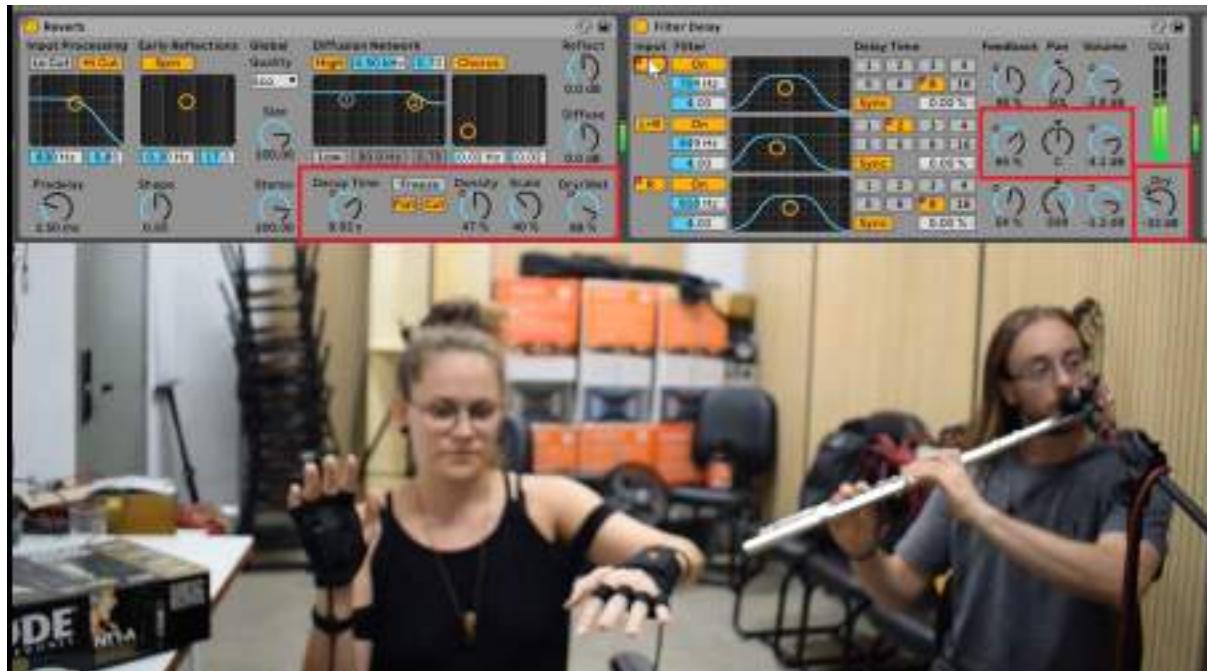


Figura 21: visão (1) da influência do gesto nos parâmetros parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 6 segundos de vídeo).

Os efeitos mostram-se audíveis novamente entre os 14s e 18s, em consequência do movimento ascendente da mão direita, e posterior movimento ascendente da mão esquerda. Observamos, aos 14s, que o marcador do *DryWet* do *Reverb* volta à marcação da faixa dos 80%, com *Decay Time* a 17.8s e *Density* a 48% (Figura 23), enquanto os parâmetros do *Filter Delay*, na mão esquerda, apresentam variações pequenas devido a micromovimentos registrados pelo sensor. É no ponto de 18s do vídeo que percebemos a chegada ao final do arco energético que teve início aos 7s, iniciado pelo *frulato*, como visto no parágrafo anterior. Portanto, aos 18s (Figura 24), com uma movimentação ascendente da mão esquerda, podemos observar que os parâmetros do *Filter Delay* passam de 72% a -4.7dB no *Amount L+R* e -32dB de *Dry Wet* para 83% a -6.3dB e -9.8dB, respectivamente (Figura 24). A alteração no parâmetro *Amount L+R* não se faz tão audível por ter sido mínima, mas

podemos perceber na escuta o aumento de *delay* aplicado à flauta em decorrência do aumento do volume no *DryWet* deste efeito.

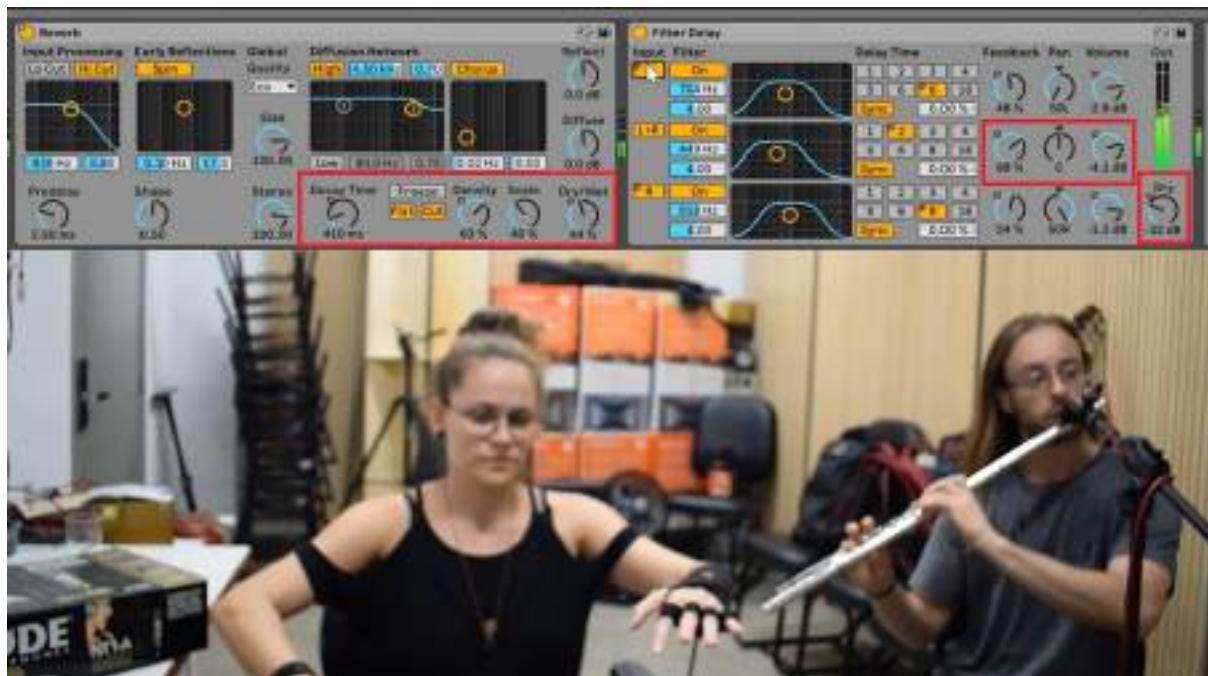


Figura 22: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 10 segundos de vídeo).

No momento seguinte do vídeo, já com um entendimento um pouco mais claro por parte do corpo de como os movimentos podem influenciar o som, inicia-se um processo de intenção nos movimentos. O gesto, então, é iniciado com a mão direita abaixada, propositalmente, para que houvesse um *crescendo* no efeito do *Reverb* ao longo do som. A partir dos 18s, portanto, até os 27s, surge um novo gesto na flauta, em nota sustentada, e por isso o gesto com LuISe também esteve sustentado, experimentando movimentar-se quando a flauta também se movimentava.

Na Figura 25, no marco de 20s do vídeo, podemos observar que o movimento descendente da mão direita diminui todos os parâmetros mapeados do efeito *Reverb*, como proposto no momento. Os marcos de *DryWet*, *Decay Time* e *Density* passam, respectivamente, de 85%, 9.52s e 43% para 39%, 1.01s e 13%. O efeito toma forma novamente a partir dos 27s, seguindo o próximo gesto realizado pela flauta. O esperado era fazer um movimento ascendente com a mão direita de forma a aumentar o *Reverb*, o que de fato aconteceu. O movimento ascendente da mão direita (Figura 26), portanto, altera os marcos anteriores dos parâmetros supracitados para *DryWet* a 74%, *Decay Time* de 24.4s e *Density* a 52%, gerando uma diferença considerável na manifestação do som.

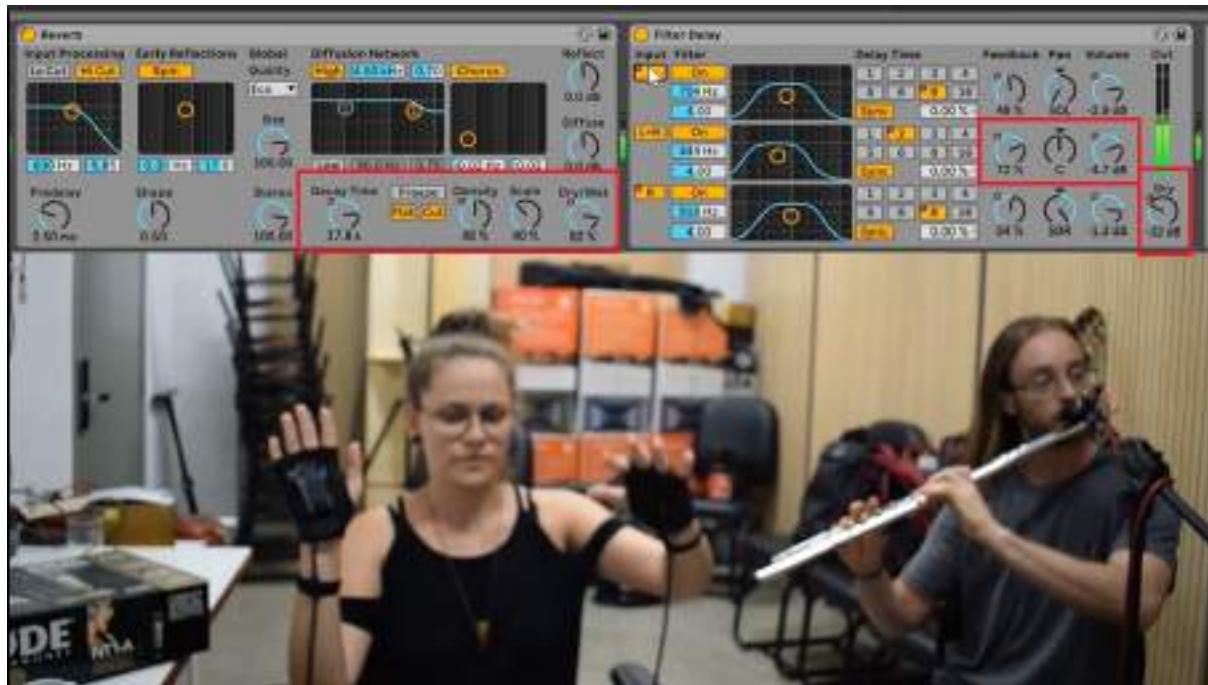


Figura 23: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 14 segundos de vídeo).

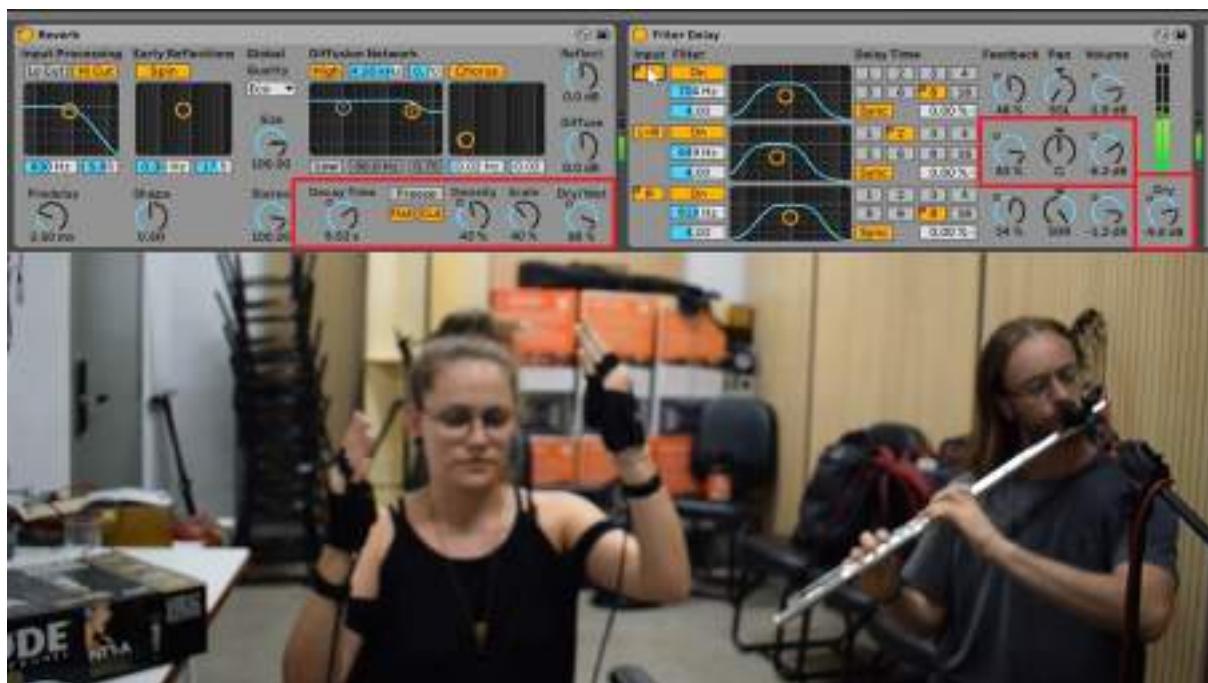


Figura 24: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 18 segundos de vídeo).

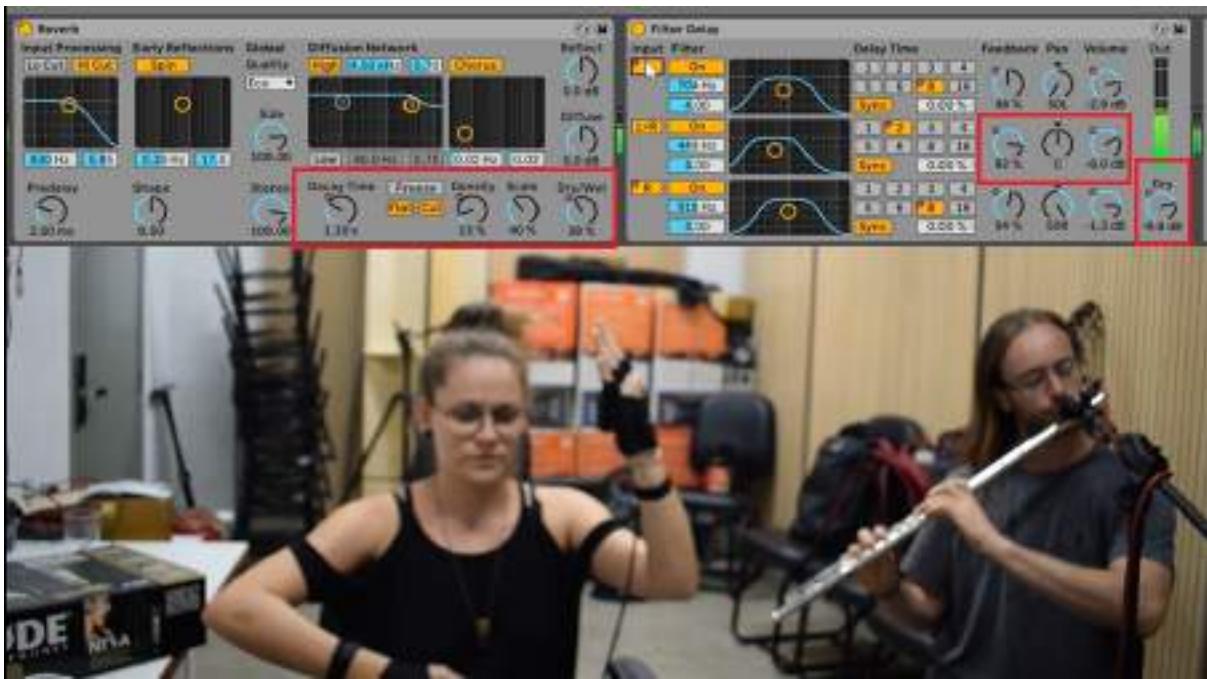


Figura 25: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 20 segundos de vídeo).

Aos 28s do vídeo, inicia-se o próximo gesto na flauta, que seguirá em desdobramento até o final do experimento. Em uma tentativa de diferenciar o som de como soava nos momentos anteriores, aos 31s, a mão esquerda (*Filter Delay*) faz um movimento descendente, buscando diminuir a expressão deste efeito. Os marcos que antes estavam em *DryWet* -9.8dB, *Amount L+R* -6.0dB a 82% (Figura 25) passam para -46dB, -15dB a 38%, respectivamente (Figura 27).

No vídeo, podemos observar que mesmo que o volume do *Filter Delay* já estivesse mais baixo, ainda é possível perceber na escuta a influência do efeito no som. Aos 40s, faz-se um movimento lateral com a mão direita (*Reverb*), que segue até os 44s, com o intuito de testar como este movimento pode alterar o som. Acontece um aumento do *DryWet*, passando de 80% para 86% (Figura 28), ao mesmo tempo em que o *Decay Time* diminui de 21.4s para 6.95s (Figura 28), fazendo com que as alterações não se mostrassem muito significativas para o contexto atual.



Figura 26: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 30 segundos de vídeo).

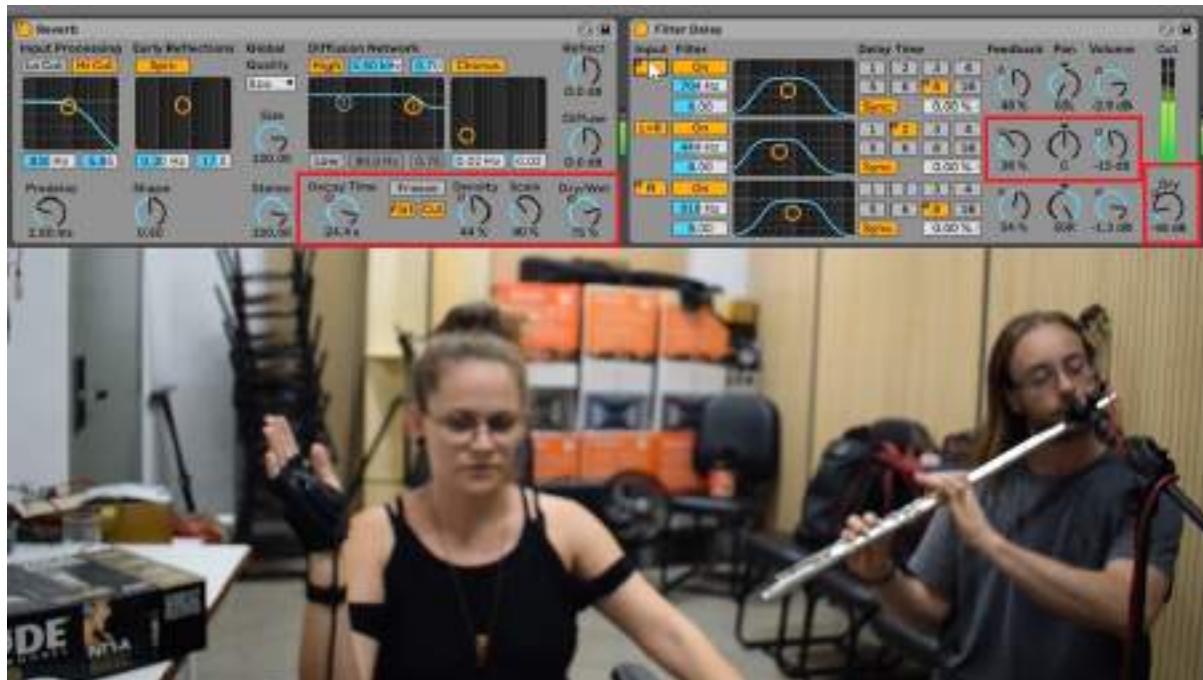


Figura 27: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 31 segundos de vídeo).

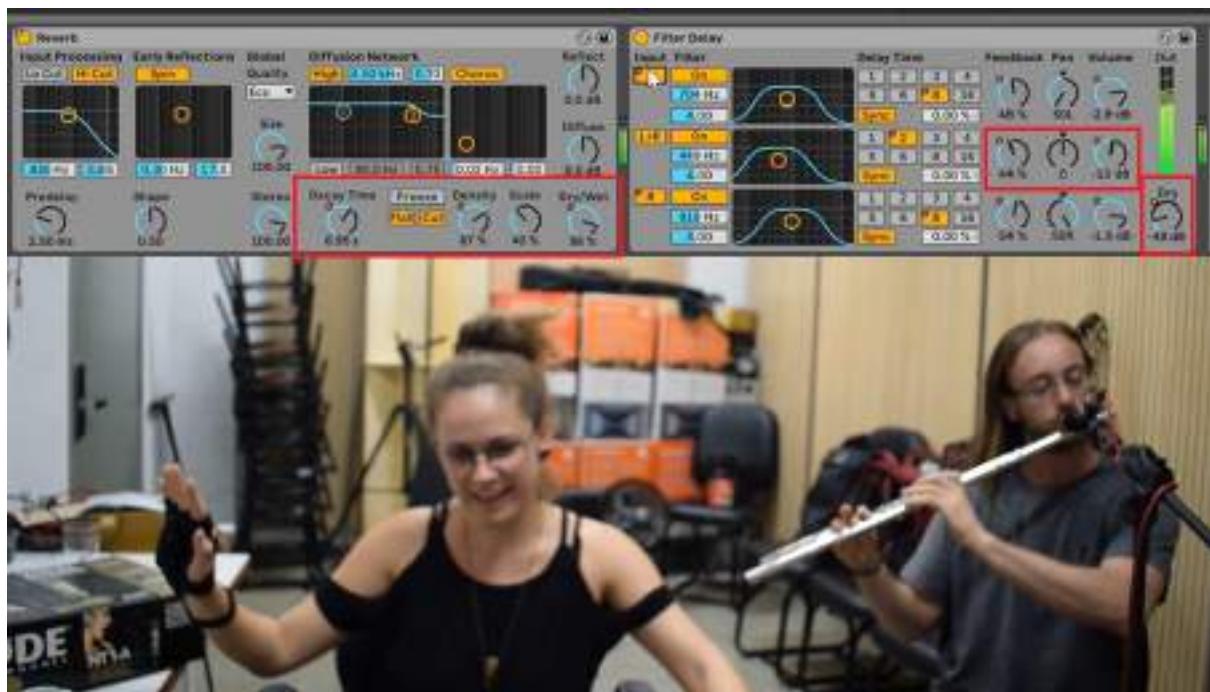


Figura 28: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 44 segundos de vídeo).

Ainda nos 44s, inicia-se um gesto ascendente com a mão esquerda (*Filter Delay*), que se sucede até os 49s. Neste momento, uma intenção volta a ser elaborada a partir da observação do movimento dos efeitos até então experimentados. O movimento ascendente aumenta a expressão do *Filter Delay*, assim como pretendido. O *DryWet* passa de -48dB (Figura 28) para -14dB (Figura 29), enquanto o *Amount L+R* passa de -13dB a 44% (Figura 28) para -2.8dB a 81%.

A finalização se dá a partir de 52s com um movimento lateral rápido da mão direita (*Reverb*), de forma que o *DryWet*, o *Decay Time* e o *Density* passem (Figura 30), respectivamente, de 87% para 58%, 3.10s para 35.0s, e 67% para 39% (Figura 31). Aos 56s, um movimento descendente da mão esquerda (*Filter Delay*) altera o *DryWet* e o *Amount L+R* de -13db e -0.6dB a 72% (Figura 30) para -8.8dB e -0.6dB a 39% (Figura 31).

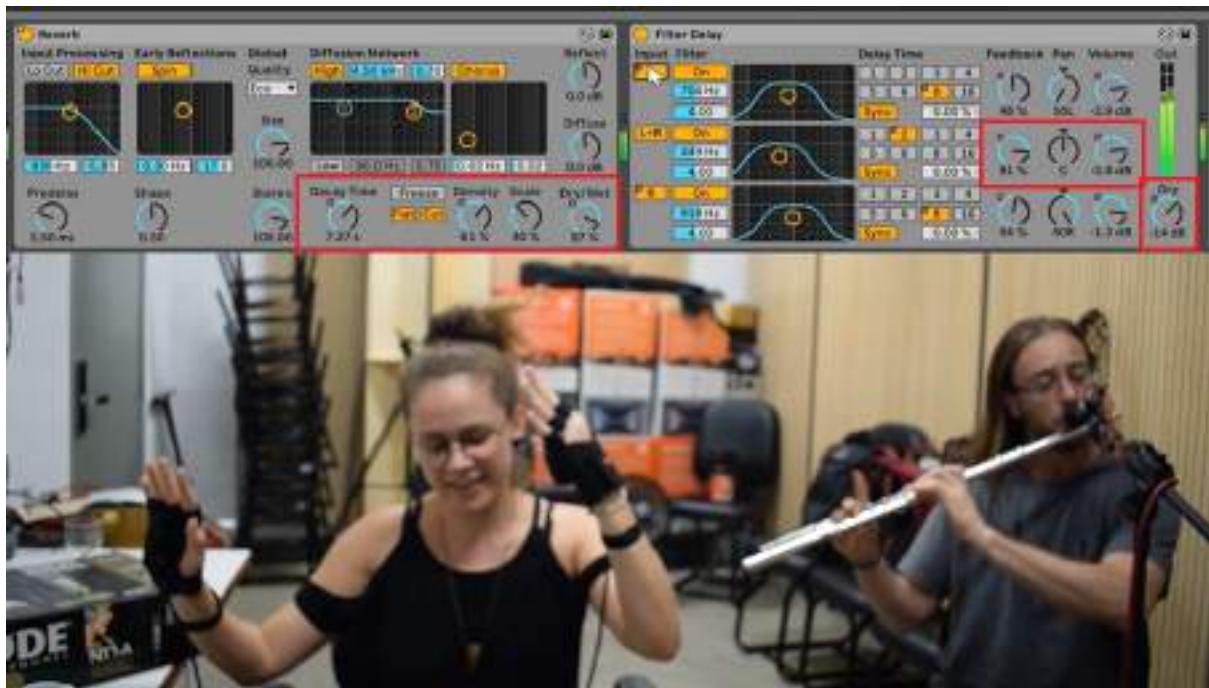


Figura 29: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 47 segundos de vídeo).



Figura 30: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 52 segundos de vídeo).



Figura 31: visão da influência do gesto nos parâmetros do efeito *Filter Delay* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #1* (print da tela aos 59 segundos de vídeo).

A prática foi fortemente influenciada pelos exercícios propostos no *Deep Listening* Entrega e Recepção e Modos de Escuta – tendo sido a Escuta Focada o modo predominante. Os exercícios Corpo Inteiro e Som e Silêncio também foram exercícios fortemente influenciadores neste contexto.

Entrega e Recepção, com sua dinâmica de entregar e receber algo de volta, é uma das premissas principais da construção de LuISe e a proposta de investigação retroalimentar entre escuta e movimento – uma vez que, ao “entregar” um movimento, gera-se uma determinada alteração no som “original”, que, por sua vez, “devolverá” uma sonoridade com tal modificação, sendo gatilho, consequentemente, de uma nova movimentação. O maestro Charles Gambetta (2009) traz a reflexão da característica retroalimentar da escuta e movimento em práticas musicais, dizendo:

Ao produzir sons, os músicos recebem feedback auditivo simultâneo que os informa sobre o nível de congruência entre o desempenho interior imaginado e o desempenho externo, experimentado auditivamente. A comparação contínua do fluxo externo de eventos musicais com o fluxo interno de audição ou pensamento musical permite que os músicos façam ajustes em seus movimentos (incluindo a respiração) e nas relações físicas com seus instrumentos para manter o controle sobre todos os elementos de sua apresentação (Gambetta, 2009, p. 20).⁹³

⁹³ “Upon producing sounds, musicians receive simultaneous aural feedback that informs them of the level of congruency between their imagined interior performance and the external, aurally experienced performance.

Performar com LuISe enaltece esse fator retroalimentar, uma vez que qualquer sutil movimento das mãos e braços já altera a expressão sonora em questão. É interessante a forma como a Entrega e Recepção não necessariamente sugere uma ordem específica — não é necessário que haja, obrigatoriamente, uma Entrega antes de um Recebimento, afinal, como a própria Pauline sugere (Oliveros, 2005), ao chegar em um ambiente, é interessante que ocorra um reconhecimento do espaço, um Recebimento do que o espaço oferece, para então oferecer sua Entrega, sua Transmissão.

A Atenção Global — e por conseguinte, a Escuta Multi-Dimensional — foram inevitavelmente menos presentes nessa primeira prática, devido à falta de costume com o uso de LuISe e problemas de comunicação com a plataforma de som utilizada que ocorreram em momentos anteriores à prática. A Atenção Focada fez-se mais presente a partir do processo atencional de ater-se a fontes sonoras específicas que chegavam no momento da performance, em especial as transições da modificação sonora de acordo com o movimento. O exercício foi aqui trabalhado ao focalizar a flauta e os consequentes efeitos como sonoridades de interesse, de forma que houve uma dificuldade de integrar as outras fontes sonoras existentes no momento.

A prática de exercitar uma escuta ativa a partir do movimento do corpo por si só já engloba o exercício de Corpo Inteiro, ao observar a forma como os sons chegam e afetam o corpo, e nesse caso, como a movimentação do próprio corpo influencia o som. Foram observados efeitos corporais semelhantes a sensações experimentadas no curso do *Deep Listening*: conforme o andamento da prática se desenvolve, o corpo apresenta-se mais presente, os ouvidos mais atentos, em um processo que concilia a escuta do movimento e o movimento da escuta. O corpo integra-se através da moção sonora — a que já tinha acontecido, a que estava acontecendo, e a que estava por acontecer.

Neste contexto, as ideias de Pauline a respeito da presença de sons intermitentes em práticas improvisativas que utilizam o *delay*⁹⁴, seja ele natural ou eletronicamente simulado, ampliam as experiências sonoras até então abordadas:

Continuous comparison of the external flow of musical events with the interior flow of audiation or music thinking enables performers to make adjustments to their movements (including the breath) and to the physical relationships with their instruments in order to maintain control over all elements of their performance.” (Gambetta, 2009, p. 20).

⁹⁴ *Delay* é um fenômeno acústico em que um som se prolonga ao longo do tempo a depender das condições acústicas do ambiente. Também pode ser simulado eletronicamente, alterando-se o tempo em que o som se prolonga, o tamanho da sala, entre outras características.

O som é iniciado no que consideramos ser o momento presente. Esse som vai voltar no futuro; quando volta é parte do passado. Portanto estou improvisando no passado, presente, e futuro simultaneamente (Oliveros, 2012, p. 72)⁹⁵.

A perspectiva de circularidade da experiência sonora que Pauline traz ressoa com a prática experimentada em *Nhimonguetá #1*. Ouvir um som em sua multiplicidade dimensional é uma vivência única para a experiência da escuta. Ao acessar este estado, pode-se reconhecer a sensação de mergulhar em uma existência de um cosmos sonoro repleto de elementos, que em sua movimentação pelo espaço — físico, psicológico e temporal —, orbitam numa esfera de miscelânia de diversidade em que infinitas possibilidades podem surgir e ser experimentadas. Tal experiência também corresponde ao conceito de Escuta Multi-Dimensional, ainda que com a dificuldade de integrar todo o compêndio de fontes sonoras presentes no momento em que se improvisa e compõe.

Essa pode ser a magia do exercício proposto por Pauline, a ser experimentado pelas pessoas em seus momentos improvisativos, compositivos e meditativos: não se trata de integrar tudo o que é existente naquele momento, mas tudo o que pode ser percebido, exercitando, a todo tempo, a expansão de tal integração. O espaço sonoro, afinal, é infinito, e sempre haverá algo a mais para ser percebido, ouvido, escutado, integrado e experienciado. Pauline nos desafia a exercitar a plasticidade da escuta, convidando-nos a experimentar até que ponto conseguimos dissipar limites fronteiriços da audição e da percepção através do exercício atencional.

3.5. Aplicação dos conceitos em *Nhimonguetá #2*⁹⁶

Segue o roteiro resumido de navegação pelo vídeo do experimento:

- Início até 21s – movimento descendente da mão direita: *Rand Pitch* e *Feedback*, do efeito *Grain Delay*, passando de 50.4 e 49% para 60.8 e 12%, respectivamente; e *Decay Time* do efeito *Reverb*, também controlado pela mão direita, passa de 38.3s para 2.07s.

⁹⁵ “Sound is initiated in what we consider to be the present moment. That sound will come back in the future; when it comes back it is part of the past. Thus I am improvising in the past, present and future simultaneously.” (Oliveros, 2012, p. 72).

⁹⁶ Realizada no dia 20 de julho de 2023, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF, utilizando a interface Behringer X1222USB Xenyx. O som foi processado e gravado no Ableton Live, e o vídeo foi captado com a câmera Nikon D3300. A interface de áudio e a câmera são equipamentos fornecidos de forma didática pelo próprio Estúdio. Disponível em <<https://youtu.be/RJwGIHC0qLg>>.

- A partir de 24s – movimento descendente da mão esquerda: *Pitch* passa de 0.00 para -25.0, *Spray* passa de 329ms para 101ms (*Grain Delay*). *DryWet* e *Density* do *Reverb*, passam de 81% e 71% para 45% e 23% (*Reverb*).
- A partir de 41s – gestos sonoros da boca passam de estalos de língua para sopros e sucção.
- 57s – movimento ascendente da mão esquerda com a palma para baixo: *Spray* a 198ms e *Pitch* a -9.00.
- 1min03s – movimento da mão esquerda com a palma para cima: *Spray* a 203ms e *Pitch* a -10.00.
- 1min06s a 1min10s – movimento descendente da mão esquerda varia *Spray*, *Pitch*, *DryWet* e *Density* nos marcos de 389ms, -4.00, 88% e 64% para 83.8ms, -18.00, 41% e 36%.
- 1min10s – movimento ascendente da mão esquerda com ápice em 1'12", passando *Spray*, *Pitch*, *DryWet* e *Density* para 292ms, -8.00, 78% e 56%.
- 1min18s – movimento ascendente da mão esquerda: *Spray*, *Pitch*, *DryWet* e *Density* no início do gesto marcam 101ms, -13.00, 45% e 46%, respectivamente, e passam para 298ms, 4.00, 77% e 80%.
- 1min25s – movimento ascendente da mão direita: *Rand Pitch*, *Feedback* e *Decay Time*, passam de 70.5, 13% e 5.31ms para 38.4, 44% e 38.3s.
- 1min38s – acumulação sonora; movimento rápido descendente da mão esquerda mostra a variação do *Pitch* e *Spray*.
- 1min45s – gesto corporal relacionado à modulação de forças.
- 1min48s – fim da modulação sonora.

Este *nhimonguetá* sucedeu-se a partir do processo anterior, e veremos que assim se sucedem os próximos, de forma similar. Com base na identificação da necessidade de experimentar o exercício Formas de atenção, a experimentação deu-se em um ambiente “reduzido”, ou seja, com menos efeitos e em instrumentação, de forma a tentar trazer uma presença maior do corpo. Para tanto, foi também decidido que o material musical partiria da voz.

Neste *nhimonguetá*, a escolha dos efeitos foi influenciada pela prévia experiência composicional com os mesmos em contextos de manipulação de materiais sonoros produzidos pela boca, como canto, assobios, estalos de língua, etc. — e, por isso, é interessante ressaltar que a experiência com LuISe traz outros tipos de vivência na

experimentação de efeitos previamente conhecidos e utilizados em outros contextos compostoriais. Aqui, o mapeamento proposto levou em conta a experimentação de ter em uma mesma mão o controle de parâmetros de dois efeitos diferentes, de forma que os dois efeitos utilizados seriam controlados por ambas as mãos, diferenciando-se apenas os parâmetros mapeados:

- a) Na mão esquerda, foram mapeados os parâmetros *Spray* e *Pitch* do efeito *Grain Delay*, e os parâmetros *DryWet* e *Density*⁹⁷ do efeito *Reverb*;
- b) Na mão direita, foram mapeados os parâmetros *Rand Pitch* e *Feedback* do efeito *Grain Delay*, e o parâmetro *Decay Time* do efeito *Reverb*.

MIDI Mappings						
C..	Note/Control	Path	Name	Min	Max	
1	CC 16	1-Audio Grain Delay	Spray	0.00 ms	500 ms	
1	CC 16	1-Audio Reverb	Dry/Wet	0.0 %	100 %	
1	CC 17	1-Audio Grain Delay	Pitch	-36.0	12.0	
1	CC 17	1-Audio Reverb	Diffusion	0.1 %	96 %	
1	CC 19	1-Audio Reverb	DecayTime	200 ms	60.0 s	
1	CC 80	1-Audio Grain Delay	Random	0.00	161	
1	CC 81	1-Audio Grain Delay	Feedback	0.0 %	95 %	

Figura 32: mapeamento de LUISe em *Nhimonguetá #2*.

Os parâmetros escolhidos também foram selecionados de acordo com experiências prévias em exercícios compostoriais que antecedem à pesquisa, levando em conta suas sonoridades e possibilidades de alteração no som de origem. O mapeamento de dois efeitos ao mesmo tempo em uma única mão gerou um efeito interessante na escuta e na movimentação, que seguiu movimentos um pouco mais aleatórios do que os do experimento anterior. Ainda assim, veremos como, mesmo com informações tão diferentes provenientes do movimento de uma mesma mão, a integração da escuta e do movimento consegue se expressar ao longo da experimentação.

É importante registrar que o exercício aqui descrito foi iniciado antes mesmo da gravação ter sido iniciada. O próprio ato de colocar LUISe nas mãos já foi um exercício de

⁹⁷ Na Figura 32, o parâmetro *Density* está nomeado como *Diffusion* em decorrência de diferentes versões do mesmo programa ao longo do processo da pesquisa. O parâmetro trabalhado no experimento foi o *Density*, como mostra o vídeo de *Nhimonguetá #2*.

escuta incorporada: o microfone já captava o som da sala, e os efeitos já estavam aplicados, e eu podia ouvi-los, em um exercício de Atenção Focada, principalmente, absorvendo cada nova sonorização do ambiente e concentrando-me momentaneamente em cada, uma por vez. O som da luva se encaixando em minhas mãos, o ajuste do velcro, os sons da cadeira, tudo isso já estava servindo de preparação para o momento que eu chamaria de performance. Mas *Nhimonguetá* já havia começado, antes mesmo de ligar o microfone. Toda a preparação do ambiente já sugeria um estado de meditação, de abertura dos ouvidos, de colocar o corpo como instrumento de sonorização, em uma constante Recepção do ambiente circundante, assim, preparando, a Entrega.

Este exercício também se diferenciou dos demais em decorrência de um processo de junção de diversas partes gravadas em um único *take*. Todos os trechos foram gravados com a mesma configuração de mapeamento, apenas diferenciando-se, teoricamente, no momento em que foram gravados. Teoricamente, pois, ao se encontrarem em processo de edição em uma junção dos diversos trechos, a música tomou forma por si mesma, sendo guiada por sua própria sonoridade, em uma intenção que pode ir além dos desígnios de uma mente consciente que busca alocar o som de uma ou outra forma: o som é composto por si mesmo, através de si mesmo, mais uma vez sugerindo que nós também somos uma ferramenta de expressão do próprio som, e não apenas o contrário.

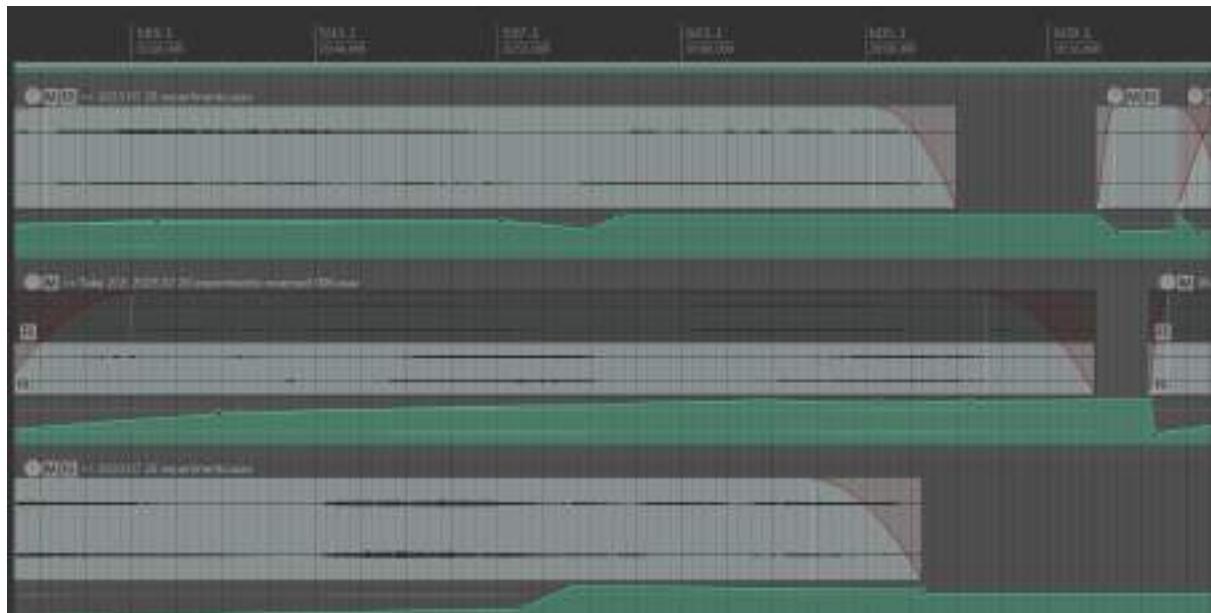


Figura 33: vista do processo de edição de *Nhimonguetá* #2 (Reaper).

O vídeo do experimento acompanha o gestual dos efeitos realizados com a boca, envolvendo estalos de língua, assobios, sopros, etc., enquanto as vozes não estão registradas

no vídeo em questão, apesar de usarem também os mesmos efeitos com os mesmos mapeamentos descritos na Figura 32.



Figura 34: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #2* (print da tela no segundo 1 do vídeo).

Na parte inicial, podemos ver as duas mãos voltadas para cima, sendo que a mão direita está voltada com a palma para fora e para frente, enquanto a mão esquerda está levemente voltada para baixo, e mais direcionada ao corpo. Os primeiros movimentos observados são realizados pela mão direita, que segue em um movimento descendente lento até os 21s do vídeo, e segue suspensa até os 1min25s. Com essa movimentação, percebemos as marcas dos parâmetros *Rand Pitch* e *Feedback*, do efeito *Grain Delay*, passando de 50.4 e 49% (Figura 34) para 60.8 e 12%, respectivamente (Figura 35). O *Decay Time* do efeito *Reverb*, também controlado pela mão direita, passa de 38.3s para 2.07s. A diferença no som é percebida, principalmente, através da diminuição do tempo de reverberação e da repetição do som. A sensação pode ser comparada, talvez, à percepção de gotas caindo em uma caverna, inicialmente em um lugar que possa parecer um túnel, no qual o som viaja por um certo tempo, até o momento em que paredes e curvas no caminho ficam mais próximas, fazendo com que o som não reverbere por tanto tempo como anteriormente. A modulação de altura dos estalos de língua, aqui, se dá principalmente através da própria boca, e não pelo efeito em si.



Figura 35: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #2* (print da tela aos 21 segundos de vídeo).

A partir dos 24s, a mão esquerda começa um movimento também descendente experimentando sutis variações no direcionamento da palma da mão. As variações nos parâmetros *Spray* e *Pitch* do efeito *Grain Delay* acontecem desde o marco supracitado, mas ficando mais claras na escuta perto dos 38s, quando o som fica, uma vez mais, mais grave (em decorrência da diminuição do *Pitch*, que passa de 0.00 para -25.0 como mostra a Figura 36), e também menos granulado (em decorrência da diminuição do *Spray*, que passa de 329ms para 101ms, como mostra a Figura 36). Ao mesmo tempo, a mão esquerda também modula o *DryWet* e o *Density* do *Reverb*, passando de 81% e 71% para 45% e 23% (Figura 36).

A partir dos 41s, os gestos da boca mudam de estalos de língua para sopros e sucções, que são mais facilmente percebidos conforme o som é modulado pelo movimento. Por exemplo, a sonoridade realizada a partir dos 57s, e aproximadamente até 1min15s, a mão esquerda realiza movimentos ascendentes e descendentes, alterando a expressão do som principalmente no que diz respeito à altura e expressão dos grânulos do som.

Uma ocorrência observada interessante é a variação do *Pitch* nos marcos de 58s (Figura 37) e 1min03s (Figura 38). Uma consequência até então não observada apresenta-se com clareza ao observar a direção da palma da mão: aos 58s, com a palma da mão voltada para baixo e com a mão na região do tórax, o *Pitch* registra seu marco em -9.00. Em 1min03s, com a mão pouco acima da região do tórax, mas com a palma voltada para cima, o *Pitch*

registra -10.00, o que teoricamente não seria esperado, uma vez que o levantar da mão, inicialmente, faria com que o parâmetro crescesse. Foi concluído, então, que o direcionamento da palma da mão também irá contribuir para a modulação sonora, o que também será observado nos próximos segundos. As modulações do *DryWet* e *Density* do *Reverb* não se mostraram significativas para a escuta.



Figura 36: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela aos 40 segundos de vídeo).

Em 1min06s, a mão esquerda chega no seu ponto máximo de altura, registrando *Spray*, *Pitch*, *DryWet* e *Density* nos marcos de 389ms, -4.00, 88% e 64%, respectivamente (Figura 39), variando novamente com o movimento descendente da mão esquerda para 83.8ms, -18.00, 41% e 36% (Figura 40), fazendo com que o som se apresentasse em uma altura mais grave, com menos grânulos e também com menor reverberação. O cenário muda rapidamente com um novo movimento ascendente da mão esquerda, tendo seu ápice próximo de 1min12s, em que os parâmetros marcam 292ms, -8.00, 78% e 56% (Figura 41).



Figura 37: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela aos 58 segundos de vídeo).



Figura 38: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 3 segundos de vídeo).



Figura 39: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 6 segundos de vídeo).



Figura 40: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 10 segundos de vídeo).



Figura 41: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 12 segundos de vídeo).

Um novo gestual acontece a partir de 1min18s, com um movimento lento da mão esquerda, que vai durar até os 1min25s. Neste trecho, fica ainda mais clara a modulação de altura, em decorrência da elevação de todos os parâmetros, que faz com que o som fique mais agudo e dure mais tempo. *Spray*, *Pitch*, *DryWet* e *Density* no início do gesto marcam 101ms, -13.00, 45% e 46%, respectivamente (Figura 40), e com o movimento ascendente da mão esquerda, passam para 298ms, 4.00, 77% e 80% (Figura 41).

Esse gesto ascendente da mão esquerda muda rapidamente para um gesto descendente, que coincide com um movimento ascendente da mão direita, que esteve “estática” desde os 25s. A subida da mão direita passa os parâmetros *Rand Pitch*, *Feedback* e *Decay Time*, que antes estavam no marco de 70.5, 13% e 5.31ms (Figura 41), passam para 38.4, 44% e 38.3s (Figura 42), contribuindo para uma acumulação sonora que terá seu ápice entre 1min33s e 1min38s. Entre 1min38s e 1min39s, um movimento rápido descendente da mão esquerda mostra de forma clara, uma vez mais, a variação do *Pitch* e *Spray*.



Figura 40: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 18 segundos de vídeo).



Figura 41: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 24 segundos de vídeo).



Figura 42: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão direita) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 30 segundos de vídeo).

Uma observação interessante pode ser acompanhada perto dos 1min45s do vídeo, em que o movimento ascendente da mão esquerda traz, no gesto, uma sensação de peso, como se um peso estivesse sendo levantado neste momento (Figura 43). Mesmo que a modulação de força física se fizesse presente, os parâmetros controlados pela mão esquerda não necessariamente estavam em seu ápice, ainda que tenham aumentado em seus respectivos marcos. Uma vez que o sensor MPU5060 não capta forças relacionadas à pressão, não seria possível de fato trazer sensações corpóreas de força ou peso para a obtenção de dados do sensor em questão. É interessante, porém, pelo fato de que, em decorrência do movimento sonoro que se fazia no momento, o próprio corpo sentiu a necessidade de trazer uma interpretação relacionada a algo parecido com um levantamento de peso, como um gesto corporal que tem como intenção “levantar” o som, movimentá-lo para cima e para frente.

Todos os parâmetros diminuem com o movimento concomitante de ambas as mãos para baixo (Figura 44), com a finalização do experimento ao longo dos próximos segundos.

A exploração do funcionamento de LuISe neste *nhimonguetá* trouxe percepções cruciais para a exploração corpórea deste trabalho. Ao trabalhar separadamente cada gesto, é possível explorar o âmbito do parâmetro eleito, em um estudo que envolve fortemente a atenção sobre a intencionalidade do som e como manifestá-lo a partir do movimento. Ou seja: como será o gesto a partir do som que pretendo realizar, no referente contexto? A partir desse questionamento, o presente *nhimonguetá* inspirou uma reflexão acerca da contraditória

relação entre o controle do material para configurar uma narrativa de interesse coesa, e o deleite deste mesmo material no âmbito do infinito.



Figura 43: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mão esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 45 segundos de vídeo).



Figura 44: visão da influência do gesto nos parâmetros dos efeitos *Grain Delay* e *Reverb* (mãos direita e esquerda) em *Nhimonguetá #2* (print da tela em 1 minuto e 48 segundos de vídeo).

A experimentação fez-se de forma livre, em um processo de observar e absorver os acontecimentos sonoros e corpóreos, e como se relacionam. Os estalos de língua me lembraram gotas em uma caverna escura, ainda a ser explorada, ainda *sendo* explorada. Os estalos tinham forma: stalactites que percorriam do teto às pontas de stalagmites, que cresciam do chão e buscavam alcançar o infinito de suas formas irmãs. Os ecos provenientes do *Reverb* foram cada vez mais dando a sensação de abertura do próprio corpo. O modo de Atenção Global se fazia presente, todos os sons aconteciam ao mesmo tempo na minha cabeça e meu corpo respondia a eles e movimentava-os, tudo ao mesmo tempo.

O exercício da escuta incorporada foi diferente neste contexto em decorrência do uso de fones de ouvido. A percepção de que os gestos cada vez mais claramente moldavam o som pôde ser mais bem comparado com a prática da regência como observado no minuto 1'45" do vídeo, em que o próprio corpo trouxe a necessidade de expressar um movimento de levantamento de força. Tal associação se relaciona à intencionalidade gestual – sentir o peso do som⁹⁸, a direção, a forma pretendida. A partir disto, surgem reflexões acerca da conscientização e a busca intencional de formas de incorporação do material musical à composição e performance. O corpo, como natureza, tem seu próprio processo de compreender em si próprio esse e todos os outros processos que experimenta enquanto um organismo vivo. É de fato comprovado que realizar experiências musicais em conjunto causa reações cerebrais diferentes de quando tocamos sozinhos, até mesmo quando tocamos um solo ou acompanhamos alguém que está fazendo um solo (Vanzella *et al*, 2019)⁹⁹. A forma de se relacionar com o material musical é diferente em cada situação, e assim também é o trabalho que temos para executar tal música, e as reações que podem ser observadas em nosso cérebro.

Nesse momento em especial, minha percepção foi de que a prática estava de fato incorporada, unindo todos os conceitos supracitados, e outros que provavelmente ainda virei a entrar em contato, além de outros que, talvez, nem mesmo tenham nome, uma vez que tanto da improvisação venha de esferas que não cabem à linguagem nomear, nem mesmo descrever. É aquilo que fica gravado na sensação, no sentimento, na [e]moção. A experiência desta segunda prática me lembrou, de fato, elementos naturais com os quais lidamos todos os

⁹⁸ Em classes com o Maestro William Coelho, a autora entrou em contato, através da prática da regência, com o universo da cognição incorporada, ao ser orientada a sentir o peso do som no primeiro ataque da Sinfonia nº 1 de Beethoven.

⁹⁹ Nesse experimento realizado na UFABC, os pesquisadores demonstraram que os músicos que tocaram no naipe de Violino 2, neste caso como acompanhamento, intuitivamente assumiram uma postura de alguém que segue um líder, enquanto os músicos que tocaram no naipe de Violino 1 não assumiram essa postura, de forma que enxergaram a si mesmos como líderes (Vanzella *et al*, 2019).

dias, mesmo que não prestemos atenção. Essa forma de diferenciar a sonorização do movimento em uma orquestra e em uma improvisação com sensores, e a relação retroalimentar escuta-movimento-som, portanto, me lembrou da movimentação de folhagens com o vento. O vento sopra. As folhas se movem, roçam umas nas outras, e manifestam seu som particular em uma dança que segue o sopro do vento. Talvez a única diferença em *Nhimonguetá #2* seja que a sonorização vinda do movimento inspirou novos movimentos, de forma que o som ouvido alimentava o movimento que viria a seguir. Mas, afinal, como podemos dizer que o som das folhas não inspira o vento que sopra? Como dizer que o som de folhas e galhos batendo, e que a movimentação da poeira no ar, não estão inspirando o vento a soprar de diferentes jeitos, de forma que os elementos podem estar brincando entre si, e experimentando consigo mesmos e com todo o pluriverso possível (e impossível)?

O processo de *Nhimonguetá*, de forma temporal diferente do linear que estamos acostumados, se estendeu para o dia seguinte, na edição do áudio e vídeo. Ainda era o mesmo tempo de *Nhimonguetá*, ainda que diferente. Nesse momento, resolvi incrementar o áudio captado na gravação de *Nhimonguetá #2*, com gravações de momentos em que eu não tinha registrado em vídeo, apenas em áudio, pois foram pensados como um teste para o que viria a ser realizado depois. Foi interessante perceber como as coisas poderiam se encaixar de várias formas diferentes, ramificando-se, cada qual em uma posição nova sugerida pelos ouvidos, e de acordo com a resposta corporal àqueles estímulos que estavam sendo construídos. Esse processo foi diferente, assim como nós, em todo nosso pluriverso, podemos dialogar com as diversas formas que podem vir a se manifestar em nós, e conosco.

3.6. Aplicação dos conceitos em *Nhimonguetá #3*¹⁰⁰

3.6.1. O início do processo

Como todos os processos de *nhimonguetá*, cada um tem sua singularidade e especificidade de contexto e sentido. Pela primeira vez na pesquisa, a prática de *nhimonguetá* foi pensada previamente à realização — o que abre, mais uma vez, uma discussão de não-linearidade do processo, uma vez que tudo o que se refere à prática do *nhimonguetá*, até

¹⁰⁰ Realizada no dia 13 de setembro de 2023, em parceria com o compositor Renato da Lapa, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF, utilizando um Mini Mac Late 2015 e a mesa de som PreSonus StudioLive 16.4.2. O som foi processado e gravado no Ableton Live. Não houve gravação de vídeo. A mesa de som e o MiniMac são equipamentos fornecidos de forma didática pelo próprio Estúdio. O resultado pode ser ouvido através do link <https://youtu.be/JTvNUI_8pGM>.

mesmo aquilo que não parece ter relação, faz parte do processo. Me reuni com o compositor Renato da Lapa¹⁰¹ no dia 15 de setembro de 2023 para discutirmos como realizaríamos a prática. Renato me mostrou sua composição *Peso na consciência*¹⁰², e trocamos ideias sobre quais seriam as formas interessantes de trabalhar em conjunto com LuISe nesta canção, e aliando os conceitos aqui estudados nesta pesquisa.

Peso na consciência foi escolhida justamente por ter sido um projeto que aborda “aspectos da subjetividade humana que perpassam as relações sociais e a relação de cada sujeito com o ambiente em que vive”, que o Grupo NUN, com direção de Cecília Cherem, desenvolve “através do corpo, da imagem e do movimento” (Grupo NUN, 2021).¹⁰³ Por já tratar de aspectos corporais e do movimento, optamos por utilizá-la no contexto do projeto LuISe de forma experimental.

Ainda que tivéssemos nos reunido para discutir possíveis decisões para a experimentação, nada foi de fato *definido*. O momento foi reservado para uma troca de ideias sobre o processo que envolveu a composição da música, e possibilidades existentes no funcionamento de LuISe para pesquisarmos, posteriormente, possíveis efeitos que combinariam com a ideia que tivemos sobre a junção dos dois projetos.

A elaboração da prática coincidiu com um convite para performarmos em sessões de improvisação do grupo Difluência¹⁰⁴, que sob a organização de Pedro Gabriel Lima¹⁰⁵, realiza concertos de experimentação livre em casas de show de Juiz de Fora. Eu e Renato, decidimos, então, que performaríamos essa canção também no concerto do Difluência, estando essa performance, também, dentro de *Nhimonguetá #3*.

3.6.2. A primeira prática

A primeira prática de *Nhimonguetá #3* aconteceu no Estúdio de Música da UFJF, na parte da tarde. Renato e eu nos encontramos na sala, e durante a montagem dos

¹⁰¹ Saiba mais do seu trabalho em <<https://soundcloud.com/renato-da-lapa-macedo>> e <<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3AYiMfFqBLh6PkxBqOSWLH?si=bHLpMUmLSsKrEQfkCiwPBg>>.

¹⁰² A música pode ser conferida no link <<https://youtu.be/rdaPCvPCDnE?si=DBJO90kjyZxCohTe>>.

¹⁰³ As informações acerca do projeto podem ser conferidas também no link <<https://youtu.be/rdaPCvPCDnE?si=DBJO90kjyZxCohTe>>.

¹⁰⁴ Criado no início de 2023 e contando com aproximadamente 60 integrantes de diferentes “campos artísticos” como música, teatro, cinema, visuais dentre outros. O coletivo de fazeres artísticos não convencionais vem realizando eventos mensais (um total de nove até fevereiro de 2024) com a proposta de criticar/repensar a forma a partir de práticas como improvisações livres; realização de peças abertas dentre outras linguagens artísticas pouco convencionais (texto informado pelo organizador). Saiba mais em <<https://www.instagram.com/difluenciaocoletivo/>>.

¹⁰⁵ Confira mais de seu trabalho em <<https://www.instagram.com/pedrogabrielblima/>>.

equipamentos, fomos discutindo as possibilidades de efeitos para LuiSe. Como desta vez utilizei o Ableton do computador do Estúdio, as opções disponíveis de efeitos nativos e *plugins* do programa estavam reduzidas e, por isso, optamos por utilizar os que mais se assemelhavam aos que gostaríamos de usar.

Decidimos por colocar dois efeitos em cada faixa, sendo:

- c) Uma faixa para a voz do compositor Renato, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita; e o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Amount* e *DryWet* na mão esquerda;
- d) Uma faixa para o violão, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita; e o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Amount* e *DryWet* na mão esquerda;
- e) Uma faixa para a minha voz, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita; e o efeito *Delay* e seus parâmetros *Feedback*, *DryWet* e *Amount Left and Right* na mão esquerda.

A escolha dos efeitos deu-se de acordo com uma breve experimentação realizada antes da prática em si. A partir do contexto em questão, foi possível perceber que a quantidade ideal de parâmetros para cada mão é de no máximo três, uma vez que mais efeitos podem gerar confusão no gestual, já que são muitas as informações a serem processadas, e tal percepção influenciou os *Nhimonguetá* seguintes. Realizamos ao todo três sessões. Na primeira, houve muito estranhamento com a sonoridade, e percebemos que eram muitos os efeitos para controlar com apenas duas mãos (afinal, cada mão estava com três efeitos ao mesmo tempo, totalizando nove parâmetros para serem controlados em cada). Optamos por retirar o *Phaser-Flanger* da voz de Renato, substituindo-o pelo efeito *Wiss* e seus parâmetros *Frequency*, *Width* e *Amount*. Na segunda sessão, mais ambientados com o contexto sonoro que estava se formando, nos permitimos performar com mais liberdade e mais abertura, misturando-nos com os sons e sempre respondendo ao que o efeito nos entregava a partir de nossa sonorização prévia. A terceira sessão foi mais rápida e mais superficial, dado que estávamos talvez já drenados pela performance na segunda sessão, e por ali ficamos.

A segunda sessão, portanto, foi o trecho selecionado como resultado dessa primeira parte da prática de *Nhimonguetá #3*.

Devido à nova experiência com a quantidade maior de efeitos em cada mão, um tempo maior foi necessário para concentrar a atenção no corpo e entender como os gestos poderiam moldar o som. Aqui, a Atenção Global fez-se necessária, uma vez que LuiSe

manipulava os efeitos de todas as fontes sonoras ao mesmo tempo. A partir disso, foi percebido que o exercício de Atenção Global se tornou mais acessível, e que a influência dos espaços nos quais estamos inseridos também pode influenciar na forma como esse tipo de escuta pode ou não ser realizado (ainda que possa ser trabalhado em todos os momentos em diversas situações, para além de contextos musicais).

Como caráter de experimentação, tentei me ater a formas geométricas específicas. Nesse caso, me concentrei em figuras com teor circular ou curvilíneas, desenhando-as com as mãos de acordo com o que eu percebia na escuta. O exercício de pensar formas geométricas específicas foi facilitado pelo desenvolvimento da Atenção Global, ainda que, para o contexto do *nhimonguetá*, tais formas não eram necessariamente percebidas no som. Segue então o entendimento de que forças de expansão e retração, e eixos de verticalidade (cima-baixo) fazem mais sentido (e mais sentir) no contexto de uso de LuISe.

O exercício de Corpo Inteiro mostrou-se um desafio neste *nhimonguetá*, devido a um foco maior na parte das mãos. Foi mais fácil perceber o corpo em ocasiões específicas, em especial quando comecei a cantar, consegui sentir como se todas as fontes sonoras se misturavam, se imbricavam e brincavam com vida própria. Não sabíamos que som aquele amálgama formaria, e seguimos o fluxo das formas que nos apareciam, moldando novas formas para a resposta que recebíamos do processamento do áudio. Assim percebi que, como sempre, o exercício de Entrega e Recepção foi o mais fortemente desenvolvido na prática.

3.6.3. A escuta “posterior” e a elaboração da partitura

A partir do dia 26 de setembro de 2023, seis dias posteriores à primeira prática, comecei a elaboração da partitura para o concerto com o grupo Difluência. Uma partitura não era obrigatória, mas partiu de um desejo de simbolizar em traços, formas e cores o que eu sentia das sonorizações que experimentávamos. Poderia servir como uma guia para o concerto em questão, ou mesmo para realizarmos a prática em outro contexto. Como combinado previamente com Renato, a forma escolhida para essa performance era começar com *Peso da consciência*, e seguir em improvisação guiada por partitura após a “conclusão” da canção — coloco o termo conclusão entre aspas pois, no presente contexto, me pergunto até que ponto uma música de fato acaba, ou se ela está simplesmente passando por uma transmutação para outra expressão.

Comecei ouvindo a música novamente, e elegendo cores para a confecção da partitura. Deixe-me guiar pelo som ouvido, pelo que eu lembra de ter performado com o

corpo, e pela sensação experimentada tanto na hora da prática como no momento da escuta, para criar os traços da partitura. Nesse primeiro momento, surgiu-me a ideia de esta ser uma primeira seção para o concerto de improvisação, em que, como na prática realizada na semana anterior, elaborar uma ideia de acumulação das fontes sonoras, até que elas se misturem e se baguncem, criando raízes para onde desejarem crescer.

Na Figura 45, vemos uma versão preliminar da partitura, ainda sem título e sem indicações, mas para melhor orientarmo-nos, as cores atribuídas foram as seguintes: laranja para o violão, vermelho para a voz de Renato e rosa para a minha voz.



Figura 45: Partitura preliminar para “Peso na consciência” para ser performado em conjunto com LuISe.

3.6.4. Elaborações prévias e o concerto Difluência #6



Figura 46: Cartaz de divulgação do evento “Difluência #6”.

Um primeiro ponto interessante foi: apesar da confecção da partitura, ela não foi utilizada. Renato e eu combinamos que deixaríamos o som nos guiar, a partir do que o ambiente nos apresentasse. Já era um exercício de Entrega e Recepção, abrindo-nos às possibilidades que o momento poderia nos oferecer. Seria o primeiro uso de LuISe fora do ambiente do Estúdio, e já na montagem alguns problemas de comunicação com o *software* aconteceram. Com tudo preparado, foi o momento de aguardarmos o espetáculo começar. Com uma mostra de imagens de artistas locais (que podemos conferir na Figura 46) realizada previamente, tivemos a oportunidade de conectarmo-nos com o ambiente a partir dessa primeira mostra. Um breve intervalo foi proposto para que pudéssemos nos ajeitar, e assim o fizemos.

Interessantemente, não sei dizer em que momento de fato a música começou. Já iniciamos a performance com uma básica passagem de som, para conferir se estava tudo certo, o que no fim acabou fazendo parte da música. Apesar de problemas com a interface utilizada, chegamos em um estado de *sentir* da/a música após alguns minutos de performance. Quando tudo estava de acordo para um bom funcionamento de LuISe e os volumes estavam bem equilibrados, me senti mais à vontade, e experimentei com mais presença. Assim começo a finalmente trocar olhares com Renato, para sondar se estávamos no mesmo envolvimento com o som — e estava claro que sim. Foi tanta a sintonia que simplesmente nem nos olhamos mais, apenas sonorizávamos, Renato com a voz e com o

violão, eu com a voz e com LuiSe, e misturávamos nossas vozes de formas que nem mesmo conseguimos alcançar durante as experimentações prévias.

O conforto de estar ali foi tanto que consegui me ater mais ao exercício que meu corpo performava, sentindo o som que era performado me percorrer e me sugerir cantos a partir daquilo. É impressionante como se confirma a fala de Pauline, quando sugeriu que não nos fixemos ao corpo verbal no ato da improvisação. O que experienciei ali, naquele dia, de fato, foi algo que me escapa das palavras — está no mundo das sensações. Foi interessante também, como não foi um som ou outro (por exemplo, a voz de Renato, ou a minha voz) que me conduziram às sensações, mas a mistura de tudo. Tive experiências diferentes nos outros *nhimonguetá*, apesar de também ter sido guiada pelo amálgama sonoro. Dessa vez pareceu ser muito mais forte a junção das fontes sonoras e o que isso me causava. Me perdi no som e no espaço improvisativo, me perdi em mim e no Renato, me perdi na LuiSe. Me perdi em uma espiral de acontecimentos imprevistos e agradabilíssimos, apenas para perceber: eu me entreguei.

3.7. Aplicação dos conceitos em *Nhimonguetá* #4¹⁰⁶

3.7.1. O início do processo

Esta prática foi um momento chave para a compreensão de vários multiversos que envolvem a pesquisa. Foi apresentada no contexto do concerto Novos Compositores, evento elaborado pelos alunos da turma de composição do professor Luiz Castelões, em que os estudantes apresentaram as peças desenvolvidas ao longo do segundo semestre de 2023. Como experiência docente, contribuí com a regência das peças dos alunos¹⁰⁷. Foi interessante observar a preparação de uma peça para LuiSe em um contexto tão caótico e diverso, o que abriu várias possibilidades de cenários performáticos. Cada vez mais fazia sentido em minha mente, meu corpo, meu ser, o *Deep Listening* como estratégia para experimentar possíveis entendimentos de cognição incorporada. Neste momento, foram aliados os conceitos e as práticas ao estudo da regência — até então não trabalhadas na pesquisa de forma propositada —, de forma que se abriu um novo leque de informações para serem aproveitados de forma projetada e técnica. Notei que estes conhecimentos sempre estiveram presentes na pesquisa,

¹⁰⁶ A prática aconteceu no dia 20 de dezembro de 2023, no Cine-Theatro Central, no evento “Novos compositores”, organizado pelo prof. Luiz Castelões, em que alunos da turma de Composição apresentaram suas peças. Confira a performance no link <<https://youtu.be/YEHEKqxkCRo>>.

¹⁰⁷ No contexto desta prática, meus trabalhos na Universidade Federal de Juiz de Fora envolviam a regência da Orquestra Acadêmica da UFJF.

porém sem de fato terem sido nomeados — como um evento do subconsciente que está presente na realidade, mas ainda não acessado conscientemente para ser apontado como evento de fato.

O trabalho deste *nhimonguetá*, mais uma vez seguindo uma ideia não-linear da experiência, começou bem antes até mesmo de pensar sobre como a peça seria performada. Fazer o exercício de estudar as peças das composições dos colegas trouxe um amálgama de experiências até então não experimentadas. Performar uma peça inédita, mesclar o pensamento dos compositores com meu pensamento como maestra e com a performance dos músicos da Orquestra Acadêmica da UFJF (OAUFJF) foi uma alquimia que partia de juntar diversos compostos a fim de materializar a música por eles escrita.

Essencial para esse exercício foram discussões com os músicos da OAUFJF¹⁰⁸. Na peça “Autoridade e Resignação” (2023) do compositor Igor Soares¹⁰⁹, em um determinado compasso da primeira seção da música, encontramos um movimento de *crescendo* de *pinaníssimo* (*pp*) para *piano* (*p*) nos Violinos 1 e de *pinaníssimo* (*pp*) para *mezzopiano* (*mp*) nos Violinos 2, como podemos ver na Figura 47:



¹⁰⁸ Saiba mais em <<https://www.youtube.com/@orquestraacademicaufjf5938/featured>>.

¹⁰⁹ A publicação do trecho referido foi autorizada pelo compositor.

Figura 47: trecho da composição “Autoridade e Resignação” (2023), de Igor Soares.

Durante um ensaio da peça, esse trecho foi objeto de discussão entre os músicos e eu, referente ao gesto do braço e expressividade. Em especial, foi discutido o papel da *intenção* – um gesto (no caso, corporal) que diz mais sobre uma intenção proveniente do gestual do que de fato algo performável, audível, uma vez que, para os limites do instrumento e do corpo humano. O gesto na regência do *crescendo* em questão foi percebido como um gesto que permeia o campo dessa intenção, influenciando o som no ato da performance de uma forma diferente do comum. Ainda que a descrição da sensação experimentada seja difícil de ser colocada em palavras, resumo a experiência nesta palavra: *intencionalidade*. Isso não exclui o caráter intencional intrínseco de quaisquer outros gestos que tenham em si suas propostas e informações. A diferença aqui se dá pelo resultado tanto auditivo quanto de como performar a regência na performance da música. É quase como se a materialização da intenção do gesto chegue de forma tão sutil que nem mesmo pareça ter de fato chegado.

Em meio à conversa e à experimentação dos gestos possíveis para dar vida a esse trecho, cheguei a um ponto de visualizar a forma do gesto necessário tal qual é discutido por Candance (2000). Como vimos anteriormente no Capítulo 1, Brower explica a experiência da cognição incorporada através da associação de forças físicas às forças musicais. Os exemplos citados por ela são como uma dominante que tem função magnética para chamar a tônica, uma frase com alturas ascendentes que remetem a um objeto sendo levantado, arcos energéticos de frases musicais que se assemelham à trajetória de um objeto no espaço, que vai de um lugar ao outro em um pico de energia que tem início, meio e fim (Brower, 2000). Neste exemplo da composição de Igor, a associação metafórica para o gesto foi uma mistura de sopro com algo sendo puxado, como um ioiô que esteve passeando em algum lugar da atmosfera e agora está sendo novamente convocado, suavemente, através de sua linha, como o tecido do vestido de Freya¹¹⁰ dançando com o vento, indo para uma direção e sendo delicadamente puxado na direção contrária pelo vento.

Há um estado poético muito forte nessa associação, tal qual na intenção da movimentação de dinâmica proposta por Igor. E essa poética fez-se presente em

¹¹⁰ Em conversa com o compositor, comentei com Igor sobre como sua música me despertava uma sensação de estar em montanhas, dançando com o vento. Igor comentou que de fato teria se inspirado em suas referências e preferências pela cultura escandinava. Freya é uma deidade nórdica associada ao feminino, à magia, beleza e fertilidade (Gutierrez, 2022).

Nhimonguetá #4, que foi apresentada como *Nhimonguetá*¹¹¹ no concerto. A seguir, vemos o processo de preparação para a peça.

3.7.2. A preparação e a performance

Esta prática parte da decisão de revisitar uma composição finalizada anteriormente, experimentando interações com LuISe. O áudio da composição foi pensado para ser reproduzido com algumas intervenções, enquanto outra faixa era destinada para improvisação com a voz e com os gestos no momento da performance. Era, pois, a primeira vez que eu performaria solo com LuISe, sem a parceria de um colega instrumentista.

Nigredo é uma composição que teve início em 2021, e possui muitas características psicológicas como inspiração para a escolha e organização dos materiais. O processo, portanto, tal como qualquer vivência psicológica, não seguiu lógica linear e nem mesmo seguiu de forma fidedigna o planejamento proposto, uma vez que o material tomou vida própria e desenvolveu-se por si só (como o restante dos materiais apresentados nesta pesquisa). *Nigredo* é o nome dado a um estado psíquico estudado pela alquimia medieval, posteriormente resgatada pelos estudos de Carl Jung. Simboliza a descida aos infernos, representando a putrefação ou morte alquímica. “Nigredo é fermentação e dissolução, é um processo de transformação (transmutação) do grão para o composto diluído. Representado pela cor preta, é seguido dos processos de Albedo (branco) e Rubedo (vermelho), nomes dados a processos psicológicos e de desenvolvimento de consciência do ser humano” (Lamha, 2022, p. 14). É interessante pensar que chegamos a um ponto da composição em que, por mais que tenhamos um mapeamento do que queremos fazer, o material começa a tomar seu próprio rumo, e somos o instrumento de expressão da música:

Os primeiros rascunhos da peça traziam ideias de vozes, cânticos e instrumentos de sopro, e apenas os cânticos foram mantidos. Uma das partes mais importantes foi deixar que o processo fluísse de forma própria. Acredito que, por vezes, os sons são instrumentos da nossa expressão criativa, enquanto, em outros momentos, nós somos as ferramentas de expressão do próprio som. Assim, o processo foi levado e se encaminhou para determinadas direções, de acordo com o fluxo dos acontecimentos - tanto sonoros como da vida que acontece “fora” (Lamha, 2022, pp. 14-15).¹¹²

¹¹¹ A falta de numeração nesse *nhimonguetá* em específico partiu de uma posição de sair de um lugar de numeração, nomeação e explicitação para um lugar de difusão, confusão, miscelânea.

¹¹² Esse trecho foi retirado do texto da nota de programa expandida, parte do material entregue para a conclusão do Bacharelado em Composição Musical, em Janeiro de 2022.

Outro aspecto interessante de revisitar essa peça é observar o processo de *nigredo* agora em outro tempo, fora do momento em que a peça foi composta pela primeira vez. É, de fato, como revisitar uma memória, mas com a possibilidade de entrar na memória e modificá-la, pintá-la, misturá-la com outros elementos, formando, assim, novas espirais de memórias possíveis, que podem ser revisitadas e recriadas por outras espirais, e assim por diante. Como um movimento de expansão em conversas eternas com as eternas partes de nós.

Uma das propostas deste *nhimonguetá* partia de deixar o momento de experimentação para o contexto do concerto em si, sem muitos ensaios prévios. Apenas para fins organizacionais, uma breve experimentação foi realizada previamente, averiguando a funcionalidade dos efeitos propostos.

Para a performance, então, considerei um canal para o áudio pré-gravado de *Nigredo* e outro canal para a voz, o qual LuISe faria sua intervenção. Foram considerados os seguintes efeitos:

- a) *Reverb* e *Grain delay* para *Nigredo*, no canal 1 e na mão esquerda;
- b) *Reverb*, *Grain delay* e *Flanger* para a voz, no canal 2 e na mão direita.

No momento da experimentação, o efeito *Grain delay* aplicado sobre o áudio de *Nigredo* deixou uma sensação de atmosfera pesada, o que não era a intenção no momento. As distorções sancionadas pelo *Grain delay* em um áudio já tão processado por diversos efeitos deixou de ter uma influência interessante ali, e tornou-se um aglomerado de sons desconexos com a proposta do momento – passava a ser uma recriação por completo da composição, e não uma revisitação. Portanto, apenas o *Reverb* aplicado ao canal de *Nigredo* foi mantido. Os parâmetros do *Reverb* escolhidos para serem explorados foram o *DryWet*, *Density* e *Decay time*. Para o caso desta peça em específico, o *DryWet* foi escolhido para definir o nível de presença do efeito aplicada ao canal; *Density* foi escolhido para definir a densidade do efeito aplicada ao áudio; e *Decay time* foi escolhido para definir quanto tempo o *reverb* duraria.

Pelo mesmo motivo, o *Grain delay* também foi removido do canal da voz, uma vez que a ideia partia de uma mistura da voz com a música, de forma que a voz não fosse distorcida a ponto de não soar como uma voz humana – o que estava acontecendo com a presença do *Grain Delay*. A ideia principal era que fosse possível cantar livremente, a partir da sensação que a música causava no momento — tal qual Pauline explica quando fala sobre Entrega e Recepção. A partir da experiência de *Nhimonguetá* #3 e com o uso do *Flanger* com o compositor Renato da Lapa, optei por experimentar esse efeito no contexto deste *nhimonguetá*. Os parâmetros do *Reverb* foram os mesmos dos aplicados ao canal 1, e pelos

mesmos motivos. No *Phaser*, *DryWet* foi escolhido para definir o nível de presença do efeito aplicada ao canal; *Amount* foi escolhido para definir a quantidade do efeito aplicada ao canal.

Na Figura 48 podemos conferir a tela do programa utilizado (Ableton Live) quando o canal 1 (*Nigredo*) era selecionado. Na parte inferior, pude acompanhar a movimentação dos parâmetros enquanto minha mão se movimentava. No canto inferior direito, podemos perceber o padrão de ondas sonoras da peça, que serviu para um referencial no momento da performance. O composto de picos e vales do padrão visual do som de *Nigredo* serviu, então, para preparar o gestual para o que viria a seguir – ainda permitindo uma performance fluida e sem muitos planejamentos, apenas como um referencial de quando momentos-chave da música poderiam (ou não) gerar a ativação ou diminuição de algum efeito.



Figura 48: *Reverb* aplicado ao canal 1 (*Nigredo*); mão esquerda.

Na Figura 49, podemos ver a seleção dos parâmetros definidos para os eixos do acelerômetro. Um experimento da performance partiu de definir três parâmetros para dois eixos, diminuindo, assim, a quantidade de movimento necessário para a alteração do som (ou seja, ao movimentar o eixo x – definido como 1/16 na linguagem de LuISe –, *Dry/Wet* e *DecayTime* movimentavam-se em conjunto, enquanto o eixo z [1/18] movimentava o parâmetro *Density*). Na presente experimentação, essa decisão influenciou a performance positivamente, uma vez que um único movimento movia dois parâmetros ao mesmo tempo, o que encaixou com a proposta da peça. A escolha dos eixos foi crucial para a experiência da performance: *Dry/Wet* e *DecayTime* foram definidos no eixo x por este fazer o movimento da mão “abrindo”. Em outros experimentos, percebeu-se a ocorrência de inversões de eixos:

quando *Dry/Wet* ou *DecayTime* ficam na posição do eixo z, em decorrência da forma como o sensor aplicado funciona, o movimento para aumentar a quantidade de efeito, ou seja, a sensação de ampliação do espaço, acaba sendo feita a partir de um gesto da mão “fechando”, o que é contra-intuitivo na experiência do corpo. Quando são definidos para os eixos x ou y (1/17), a experiência faz mais sentido ao fazer um movimento de ampliação do gesto e, em decorrência disso, o aumento do efeito na faixa, causando, assim, a sensação de ampliação do espaço.

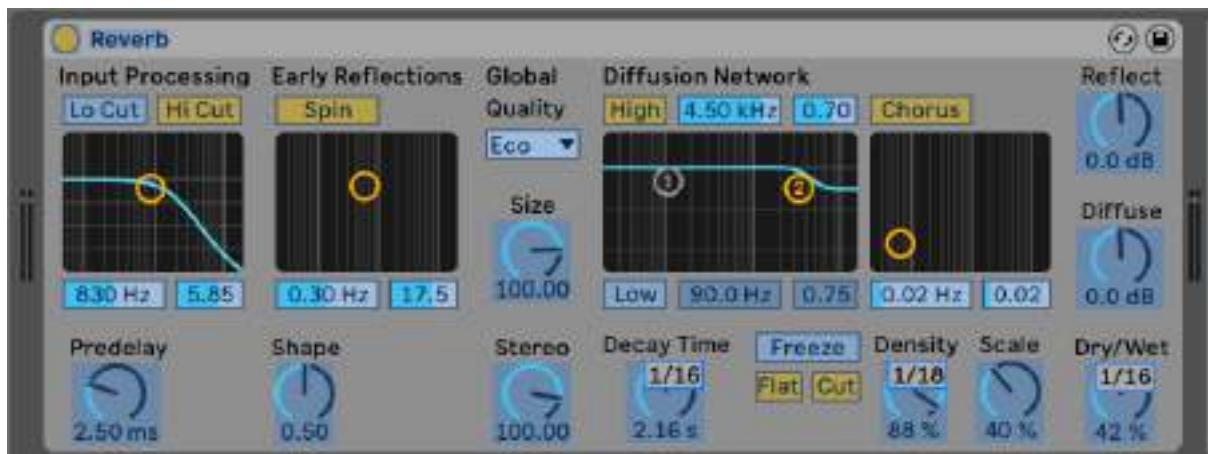


Figura 49: parâmetros da mão esquerda.

Já na Figura 50, podemos conferir a tela do programa quando o canal 2 (ali denominado como “Audio”, destinado ao microfone da voz) era selecionado.



Figura 50: *Reverb* e *Phaser-Flanger* aplicados ao canal 2 (Audio, destinado ao microfone da voz); mão direita.

Na Figura 51, vemos a seleção dos parâmetros definidos para os eixos do acelerômetro para a mão direita. Também foi definido mais de um parâmetro para um só eixo, para que os parâmetros dos efeitos se movimentassem de forma conjunta entre si, exigindo menos movimento para mais mudança no som. Para essa seleção em específico, foram definidos *Decay time* e *DryWet* do *Reverb* no mesmo eixo para que, de uma forma ou de outra, quando a mão fosse movida em direção à amplitude dos parâmetros, a quantidade de efeito aplicado aumentasse também.

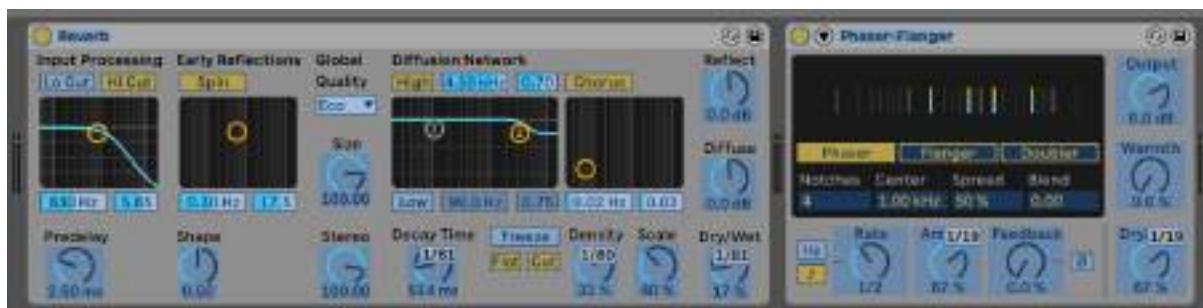


Figura 51: parâmetros da mão direita.

O contexto do concerto foi permeado de outras vivências para além da apresentação da peça, ainda que todo o processo envolvesse estar em estado de *nhimonguetá*. Minha participação na primeira parte do concerto consistiu na regência de cinco peças de alunos do curso de Composição Musical, além da participação com flautas e vozes na peça $5 < X \leq 19$, de Pedro Gabriel. É no momento da performance de *Nhimonguetá*, em uma preparação lenta, é que algumas questões parecem se apresentar com mais clareza. Como por exemplo, o ato de

colocar as luvas também fazer parte da performance. A espera da plateia, a expectativa, imaginando o que pode acontecer a partir daquele momento, os sons que se acumulam na sala antes do áudio do computador ser encaminhado para as caixas.

A posição escolhida para a performance também influencia no estado performático-musical. O ato de sentar-se com as pernas cruzadas remonta a posições meditativas, de aprendizado, de escuta e de aconselhamento. Ainda que as outras performances também tenham sido realizadas com o corpo sentado, em momento algum o corpo esteve no chão. Principalmente em um evento em que praticamente toda a performance anterior havia sido realizada em pé (a regência), o ato de sentar-se no chão é uma proposta de mudança de ambiente, uma exploração possível e singela do espaço, em que a receptividade para o entorno pode fluir com mais facilidade a partir do ponto em que o corpo está mais relaxado. Essa posição vem também de uma ideia de conectar-se mais com o chão, com as raízes, com o substrato.



Figura 52: preparação e conexão. Foto: Yan Gabriel.¹¹³

Quando *Nigredo* de fato começa, aproveito o momento inicial da peça para me conectar com o som que sai das caixas. Em um exercício profundo de Entrega e Recepção, Corpo Inteiro, Escuta Multi-Dimensional e Formas de Atenção, interiorizo o movimento das

¹¹³ Conheça mais em [@yangabriel.mov](#).

sonoridades ao se perpetuarem pelo espaço, chegando e passando por mim, para depois serem modificadas e expressadas pelos meus gestos.

Aos 50s do vídeo, os cânticos começam a aparecer, e a acumulação das vozes pede uma profundidade maior. Começo a mover a mão esquerda de forma a alterar o som de *Nigredo*, aumentando a sensação de um espaço ampliado a partir do aumento do *reverb*. A acumulação cresce com o *reverb*, e tento, de forma sutil, chegar ao ápice dessa acumulação em conjunto com o ápice do efeito. Na experiência incorporada, foi como brincar de mover a água dentro da piscina – mover as ondas delicadamente, sem pressa, para matar a curiosidade de como aquela onda vai tomar forma a partir do gesto. A acumulação segue e o ápice acontece, e minha mão cai novamente, de forma a diminuir a quantidade de *reverb*. A proposta era que de fato fosse uma mudança brusca, mas, ouvindo o resultado posteriormente, percebi uma intenção de fazê-lo de uma forma menos abrupta. O gesto da mão para aumentar o *reverb* acompanhando a acumulação das vozes aconteceu a partir dos 50s e seguiu até 1min38s, conduzindo a acumulação para o momento em que o primeiro som metálico aparece, como um som meditativo, que cessa as vozes. A mão esquerda começa a descer para diminuir o *reverb* a partir deste momento, estando o efeito no ponto de interesse (o mínimo possível de influência no som para o contexto) já em 1min39s.



Figura 53: Registro do início da performance de Nhimonguetá, em que o movimento estava predominantemente na mão esquerda. Foto: Yan Gabriel.

Seguindo a música, mais uma vez movo minha mão esquerda. Como antes a acumulação já proposta em *Nigredo* caminhou de forma conjunta com meu gesto, quis mostrar para o público o que minha mão com LuISe poderia fazer, buscando uma proposta mais didática. Enquanto a sonoridade era preenchida com um som molhado de frascos sendo manipulados de forma espiralar, começo a movimentar minha mão esquerda de forma a aumentar e diminuir a quantidade de efeito, para demonstrar como a sonoridade poderia mudar a partir do gesto. Essa movimentação acontece de 1min43s até cerca de 2min27s, momento em que a música segue seu caminho na história da descida aos infernos.

O uso da voz parte de uma sonoridade de cordas de piano, que pode ser observado no vídeo aos 2min40s. A mão direita, direcionada à manipulação da voz, agora também começa sua participação. Desde o início dos cânticos por mim entoados, os efeitos destinados à voz já estavam colocados a partir de seu nível médio, e seguiam aumentando em uma intenção de acumulação e ampliação do espaço. A intenção era que a voz se confundisse, se misturasse com o ambiente, de forma a não ser possível saber quando uma vogal começa e outra acaba. Em frases em que as vogais eram mais espaçadas, claro, ficava mais nítida a mudança de alturas. Os efeitos sonoros da mão direita cresciam e diminuíam de acordo com a intenção proposta naquele momento de *Nigredo*. Os cantos também foram improvisados: em alguns

momentos o corpo pedia uma nota mais aguda, em outros mais grave. Por vezes, a vogal que meu corpo sentia fazer parte daquela atmosfera era (u), enquanto em outros momentos, era (i) ou (a). Não foram usadas as vogais (e) e (o). A escolha das vogais foi realizada de forma arbitrária, de acordo com o sentir do momento.

No restante do vídeo, podemos observar maiores interações entre os gestos e o som, de forma misturada em decorrência do contexto da sonoridade já presente em *Nigredo* e do contexto da gravação.

A sensação, tal qual em outras experiências de *Nhimonguetá*, foi a de misturar-me com o som, sensação essa que cresce a cada prática. Uma vez que meu corpo também já estava sendo usado desde o início do concerto com o propósito de moldar o som a partir do gesto (através da regência), o uso de LUISe intensificou ainda mais a sensação de manipular o som através do corpo, quase como se eu estivesse regendo uma sinfonia ao performar com *Nigredo*. Sinfonia do som, do corpo, da sensação, do sentimento. Toda a performance foi uma conversa. Uma relação de Entrega. De Recepção. De retroalimentação. Deixei meu corpo aconselhar-me sobre o que fazer. Vivo e repleto de histórias, me contou suas fábulas e seus desejos. Me contou de seus encantos, me mostrou universos. Por isso a seleção dos efeitos em eixos específicos dos sensores foi tão importante: o sentir do corpo ao perceber como ele próprio pode mover o som, de acordo com o mapeamento definido, amplificou uma intuição corpórea na qual não era necessário pensar sobre o que fazer para materializar qualquer sonoridade – pretendida ou não.

3.8. Aplicação dos conceitos em *Nhimonguetá* #5¹¹⁴

Para facilitar a navegação nos momentos do experimento, segue a lista de momentos descritos:

Nhimonguetá #5 (1), Seção 1

- Início – experimentação com flauta e seus efeitos
- 50s – entrada do violão
 - fluxo-refluxo flauta com violão
 - flauta inicia gatilhos de movimento respondidos pelo violão
- 1min46s – aparece *phaser/flanger* na track de Renato

¹¹⁴ A prática aconteceu no dia 28 de junho de 2024, no Estúdio de Música da UFJF, em parceria com Luísa Gradiva e Renato da Lapa. O experimento aqui descrito pode ser encontrado no link Confira demais resultados do experimento nos links <<https://youtu.be/ANkUPX-tdtU>> e <<https://youtu.be/GY9zvO-nRYQ>>.

- 2min11s – pausa
- 2min17s – volta flauta com gatilhos para o violão; fluxo e refluxo
- 2min40s – movimentos mais “abruptos” seguindo o desenho da flauta sugerido por Luisa
- 3min – retorno
- 3min23s – entrada da flauta asteca
 - crescendo como gatilho para a entrada dos outros instrumentos, seguido de pausa, e mais ataques envolvendo o fluxo de crescendo
 - seguido de ataques sem crescendo
- 4min37s – interação flauta e *modulation*

Nhimonguetá #5 (1), Seção 2

- 4min57s – nova seção iniciada pelo violão
- 5min52s – entrada voz
 - efeito e intensidade da voz geram gatilhos que serão respondidos pelos instrumentos
- 7min27s – interação voz de Renato e phaser
- 8min03s – entrada do coro eu e Luisa
 - *modulation* responde voz no fluxo e refluxo

Nhimonguetá #5 (1), Seção 3

- 10min02s – volta voz e violão em resposta a *modulation* e seguindo movimento próprio.
- 10min21s – movimento do *modulation* respondendo aos instrumentos.
- 10min34s – violão responde *modulation*
- 11min – instrumentos e efeitos caminham juntos
- 11min16s – movimento de intensidade crescente na flauta e efeitos acompanhados pelo violão
- 11min42s – ápice da intensidade flautas com violão e efeitos
- 12min12s –tentativa de resposta à flauta e violão com *phaser/flanger*, buscando manter o *DryWet* abaixo de 50%.
- 12min54s – ataques pontilísticos da flauta seguidos pelo violão, com posterior acréscimo de *reverb*.

- experimentação flauta+*reverb*.
- 13min34s – volta *modulation* em resposta à flauta
- fim com reverberação flauta e *modulation*.

A prática foi realizada no espaço do Estúdio de Música da UFJF, em parceria com Luísa Gradiva (flauta e voz) e Renato da Lapa (violão e voz). Como na maior parte dos processos anteriores, a experimentação não teve uma intenção pré-definida, um alvo a ser alcançado.

Em decorrência da interface utilizada possuir apenas dois canais quando ligada em comunicação USB no computador, os microfones foram divididos. Em alguns momentos, dividi o microfone com Renato, e em outros, com Luísa. A divisão dos efeitos foi a seguinte, inicialmente:

- a) Uma faixa para o violão, utilizando o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Feedback* e *DryWet* na mão esquerda; e o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão direita;
- b) Uma faixa para a flauta, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão direita;
- c) Uma faixa para a minha voz, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão direita.

Em caráter de experimentação, pela primeira vez no decorrer da pesquisa, o *reverb* foi configurado para estar na mão direita ao invés da mão esquerda – o que causou uma confusão corporal no momento da performance. Os gestos usuais para moverem os parâmetros específicos do *reverb* foram experienciados de forma espelhada do usual, não apenas pela troca de mãos, mas pela consequente movimentação da leitura do sensor em comunicação com a *DAW*. Para aumentar o *DryWet* (ou seja, a quantidade) do *reverb*, era necessário virar a mão ao contrário, como se se intentasse virar as palmas da mão para cima a partir da torção do braço para fora do corpo. Em decorrência disso, os parâmetros foram posteriormente invertidos para uma melhor comunicação do movimento com a escuta:



Figura 54: mapeamento para *Nhimonguetá* #5

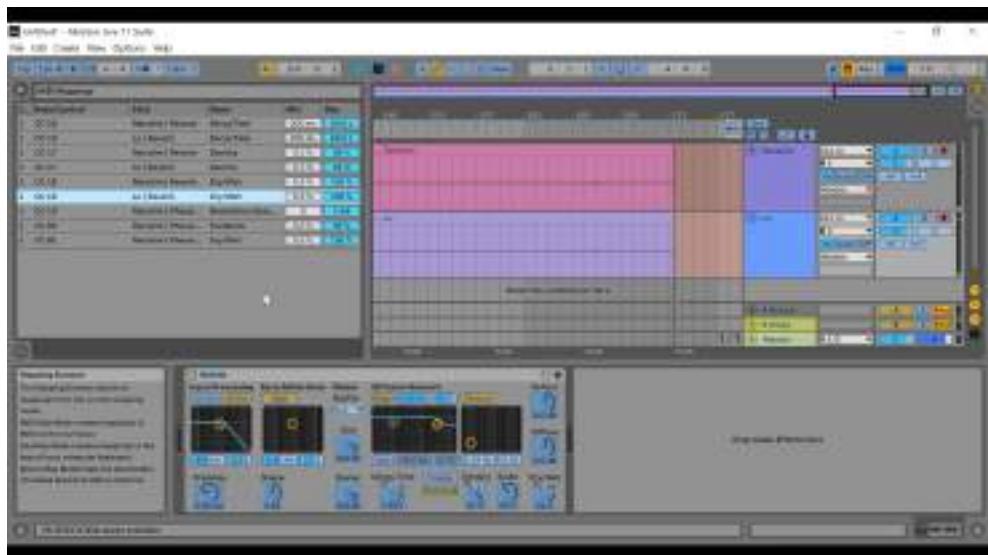


Figura 55: *Nhimonguetá* #5 após inversão do mapeamento do *reverb*.

Por fim, em caráter de experimentação para a circunstância em questão, foi adicionado o efeito *Modulation* à flauta, resultando na seguinte configuração:

- Uma faixa para o violão, utilizando o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Feedback* e *DryWet* na mão direita; o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão esquerda;
- Uma faixa para a flauta, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão esquerda; e o efeito *Modulation* e seus parâmetros *Reverb Level*, *Feedback* e *Dry/Wet* na mão direita;

- c) Uma faixa para a minha voz, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Density* e *DryWet* na mão esquerda.

A partir dessa nova organização, a experiência sensorial do mapeamento dos efeitos fez mais sentido com o *sentir* do corpo: ambas as faixas que continham efeito de *reverb* já estavam definidas em uma mesma direção (mão esquerda), fazendo com que a intenção de profundidade, por exemplo, buscada a partir da exploração desse efeito, fosse trabalhada com o movimento de uma única mão, evitando confusões com a movimentação de efeitos diferentes.

Isso foi experienciado, por exemplo, em *Nhimonguetá* #3, em que muitos parâmetros de efeitos diferentes foram definidos para uma mesma mão, comprometendo a liberdade de experimentação voltada à intenção da pesquisa. A partir do momento em que o mapeamento é organizado de forma a definir com mais clareza qual parte do corpo estará responsável pela mudança daquele efeito, o estudo da movimentação do corpo e sua decorrente manipulação desse mesmo efeito fica mais clara. Quanto mais parâmetros e efeitos são jogados em uma mesma mão (o que poderia servir para dedos, ou mesmo pernas), mais informação será decodificada e, portanto, o menor movimento já causará um impacto sonoro significativo. Essa é também uma proposta muito interessante, mas em decorrência das experimentações aqui pautadas buscarem explorar morosamente o efeito do movimento e seus efeitos no som resultante, é importante começar com menos dados a serem processados para entendê-los antes de passar para um próximo passo de inserção de mais efeitos e informações.

Nhimonguetá #5¹¹⁵ teve duração de 14min13s, contando com subseções menores a serem explanadas a seguir.

Nos primeiros cinquenta segundos de improvisação, o ambiente é permeado por movimentações da flauta transversa, com Luísa. A partir de cinquenta segundos, Renato começa suas intervenções com violão, momento em que se inicia um processo de fluxo e refluxo que seguirá por todo o experimento: a flauta faz movimentações melódicas que incitam gatilhos de resposta no violão, em um constante respirar do som, que se apresenta, se expande por um momento, e segue um curso até naturalmente desaparecer, apenas para começar o ciclo novamente, em outras interpretações das sonoridades. Aos 1min46s do vídeo, podemos acompanhar o *Phaser/Flanger* definido para o violão de Renato. No momento 2min11s, acontece uma pequena pausa para ajuste de parâmetros, no qual o vídeo

¹¹⁵ O vídeo de captura de tela do Ableton pode ser acessado em <<https://youtu.be/K8BOULGew6s>>.

foi encurtado, e a experimentação segue seu caminho a partir de 2min17s, onde a flauta mais uma vez incita gatilhos de resposta no violão, em um novo ciclo de fluxo-refluxo.

Aos 2min40s, Luísa sugere movimentos melódicos descendentes e rápidos na flauta, que são prontamente respondidos pelo violão de Renato, e acompanhados pelo movimento abrupto de efeitos em LuISe. No vídeo, é possível observar como a medição de porcentagem dos parâmetros aumenta e diminui rapidamente, em resposta à sugestão de Luísa. Este ponto, inclusive, foi uma novidade para o estudo. Até então, os movimentos trazidos com LuISe seguiam uma movimentação mais lenta, com a intenção de incrementar (ou retirar) aos poucos a presença dos efeitos escolhidos para o contexto. Com a intervenção sugerida por Luísa e acompanhada por Renato, a intenção desdobrou-se em buscar acompanhar a velocidade desse movimento, mesmo que a mudança dos efeitos fosse realizada de forma abrupta. Isso mostra como cada contexto, a partir da individualidade e especificidade e musicalidade de cada ser, vai contribuir para um desdobramento diferente da música que acontece. E mesmo que as mesmas pessoas estejam envolvidas, no mesmo local, e com os mesmos instrumentos, as circunstâncias nunca se repetirão.

Pauline traz o contexto da repetição dos exercícios do *Deep Listening* como um convite à abertura de novas circunstâncias trazidas em cada conjuntura:

Embora a repetição seja enfatizada, na prática, o mesmo exercício nunca é o mesmo. Cada repetição de um exercício convida à possibilidade de um novo entendimento e desenvolvimento da escuta como uma prática ou ferramenta desejável para a vida, o aprendizado e o trabalho criativo (Oliveros 2005, p. 1).¹¹⁶

É claro que, neste trecho, Pauline se atenta às repetições dos exercícios, ou seja, uma proposta de fazer um mesmo exercício mais de uma vez. A compositora atenta para o fato de como “a repetição dá a oportunidade de comparar experiências (...)”, facilitando “o entendimento do exercício e como se relaciona com a escuta, e como a escuta se relaciona com as artes e à vida ou cultura” (Oliveros, 2005, p. 1)¹¹⁷. Aqui, a prática é pautada em novas experiências a todo momento, raramente ocorrendo repetições, até mesmo das músicas.

¹¹⁶ “Although repetition is emphasized, in practice the same exercise is never the same. Each repetition of an exercise invites the possibility of **new understanding** and the **development** of listening as a desirable practice or tool for living, learning and creative work.” (Oliveros, 2005, p. 1).

¹¹⁷ “Repetition of the exercises provides the opportunity to compare experiences progressively from session to session. These comparisons may help to deepen understanding of the exercise and how it relates to listening and how listening relates to art and life or culture. Repetition brings familiarity, and ease with practice.” (Oliveros, 2005, p. 1).

Seguindo com o experimento, aos 3min do vídeo podemos perceber um retorno aos movimentos mais calmos, se opondo aos movimentos mais rápidos que aconteceram anteriormente. Aos 3min23s, uma flauta asteca inicia um movimento de constante crescendo que servirá de gatilho para a entrada dos outros instrumentos, num movimento, agora, de um fluxo e refluxo de moções envolvendo um *crescendo*, engatilhando respostas nos outros instrumentos, e posteriormente ataques curtos contínuos na mesma dinâmica, também convidando a resposta dos outros instrumentos. Essa dinâmica segue até aproximadamente 4min37s, em que a flauta e o *modulation* interagem em uma movimentação contínua, entrelaçando-se de forma que é difícil dizer qual som é o gatilho do outro: ambos se misturam de forma a tornar-se uma única sonoridade, na qual “a fonte e a causa de um evento podem ser obscurecidas, onde os gestos são trocados entre os músicos dentro do campo sonoro” (Van Nort, D., Oliveros, P., Braasch, J., 2010, p. 2)¹¹⁸.

Aos 5min52s, inicia-se uma subseção do experimento, introduzida pelo violão. Renato faz experimentações a partir das respostas do *reverb* e *phaser/flanger*, até culminar com a presença de minha voz como elemento da experimentação. A voz e o violão caminham incitando respostas dos efeitos, sendo performados a partir do que o efeito também sugeria a nós no momento, degustando a intensidade do som conforme o próprio som acontecia. Aos 7min27s, o foco sonoro se dá na interação da voz de Renato e o *phaser/flanger*, que caminham em conjunto até culminar com a entrada de minha própria voz e de Luisa em 8min03s, formando um coro entre nossas vozes e a resposta dos efeitos. Neste momento, ao dividir o microfone com Luisa, nossas vozes estão permeadas pelo *modulation*, que responde à nossa sonoridade, mais uma vez, em um ciclo de fluxo–refluxo.

A nova subseção inicia-se em 10min02s, com o retorno da voz e do violão que seguem em resposta ao *modulation*, efeito que se mostrou preponderante no momento. A voz e o violão, ainda que respondessem ao efeito, seguiam seu próprio movimento, misturando-se com a resposta que o efeito trazia no momento. Aos 10min21s, podemos ouvir o *modulation* em resposta aos instrumentos, para depois ouvirmos, em 10min34s, a resposta do violão ao efeito. A partir de 11min, a sensação é que os instrumentos e efeitos mais uma vez caminham juntos, misturando-se em uma espiral em que não há começo ou fim, mas um entremeado de sonoridades possíveis, audíveis e inaudíveis trazidas pelo contexto em questão. A partir de

¹¹⁸ Acerca da escolha de instrumentos eletrônicos e acústicos: “*Our interest is in a blending of acoustic and electronic sound such that source and cause of an event can be obscured, where gestures are traded between musicians within the sound field.*” - “Nosso interesse é em uma mistura de sons acústicos e eletrônicos, de forma que a origem e a causa de um evento possam ser obscurecidas, onde gestos são trocados entre músicos dentro do campo sonoro.” (Van Nort, D., Oliveros, P., Braasch, J., 2010, p. 2).

11min16s, um movimento de intensidade crescente na flauta e nos efeitos é acompanhado pelo violão, que também intensifica sua própria sonoridade em resposta ao som performado. Em 11min42s, ouvimos o ápice da intensidade dos instrumentos e os efeitos.

O momento de 12min12s traz uma perspectiva interessantíssima sobre o estudo aqui desenvolvido. Pela primeira vez neste experimento, e no estudo, a quantidade de efeito aplicada foi intencionada de acordo com a medição dos parâmetros feita pelo próprio computador. Ou seja, nos outros momentos, a quantidade de efeito pretendida viria puramente da escuta, da sonoridade do contexto em questão, sem maiores preocupações com o que o medidor da *DAW* estaria mostrando, mas sim ao que se estava ouvindo. Nesse momento, houve uma tentativa de responder às movimentações da flauta e do violão com o *phaser/flanger*, buscando manter o medidor do *Dry/Wet* abaixo dos 50%. Essa intenção veio do seguimento da própria experimentação, em que, para diferenciar a escuta daquele momento em diante, se pudesse fazer diferenciar a sensação do que seria ouvido – no caso, não chegar ao ápice do próprio efeito. Pode-se perceber na escuta essa diferença, e também foi possível notar, no momento, a sensação corpórea trazida pela mudança.

Aos 12min54s, podemos ouvir ataques pontilísticos sugeridos por Luisa e seguidos por Renato, que também faz ataques curtos ao violão. O *reverb* aparece com evidência nesse momento, uma vez que os outros efeitos estariam em menor presença (lembrando que, a decisão de manter o *phaser/flanger* em menos de 50% também impacta diretamente o *modulation*, que está mapeado na mesma mão). Segue-se um momento de experimentação entre a flauta e sua resposta com o *reverb*, que será transformado apenas em 13min34s, quando o *modulation* se faz presente novamente, respondendo à flauta. O fim dessa seção do experimento se dá entre a interação entre flauta, *reverb* e *modulation*.

Essa prática, que teve pela primeira vez a parceria com mais de um instrumentista, trouxe à tona que a prática experimental realizada com LuISe torna-se, a cada momento, mais corporalizada, levando em consideração que a cada nova configuração e experimentação, pode-se entender melhor como o mapeamento MIDI de LuISe pode ou não contribuir para o desenrolar intuitivo do contexto.

A inversão do mapeamento proposto no início da prática, e as novidades trazidas relacionadas à movimentação dos sensores e decorrente modulação dos efeitos, mostrou uma abertura a um novo campo de possibilidades, em que não é necessário que o movimento seja lento, de forma que a fluidez dos gestos pode ser explorada em outros contextos. Foi interessante também observar como os músicos que estabeleceram a parceria reagiram ao tema da pesquisa e sua proposta: Renato, que já estava envolvido com o trabalho com LuISe,

mostrou-se cada vez mais imerso na proposta, corroborando com a sua própria prática no desenvolver de sua musicalidade. Luisa, que teria então seu primeiro contato com LuISe, entregou-se à prática em uma exploração lúdica da novidade com a qual se deparava, relatando, depois, o interesse em seguir experimentações com seu instrumento em contextos de modulação sonora.

Os experimentos desenvolvidos com a pesquisa mostram, portanto, possibilidades de novas trajetórias de experimentação não apenas no contexto aqui estudado, mas também na prática pessoal e profissional das pessoas que de alguma forma se envolvem com o trabalho.

3.9. Aplicação dos conceitos em Nhimonguetá #6¹¹⁹

Para facilitar a navegação nos momentos do experimento, segue a lista de momentos descritos:

Trecho 1:

- início – mão esquerda estacionária com marcador do parâmetro *DryWet* do *reverb* oscila entre 26% e 31%
- 4s – início da manifestação sonora com a voz
- 5s –
 - movimentação da mão direita, intuindo crescer o *reverb*.
 - movimentação da mão direita em direção ascendente alcança a marca de 90% por um breve momento, até movimentações laterais da mão direita serem realizadas. O *Decay time* e *Density*, respectivamente, estavam em uma marca inicial de 1.01s e 33% no momento prévio à movimentação. Ao subir a mão, *Decay time* primeiramente desceu à velocidade de 514ms., para então atingir a marca máxima de 40.1s com o movimento lateral da mão. É importante ressaltar que estes movimentos não foram previamente pensados, apenas seguidos conforme a resposta sonora, ao mesmo tempo em que também sugerem uma resposta muscular para o som que é ouvido no momento. A marca inicial do parâmetro *Density* era de 33%, diminuindo para 8,9% conforme a mão lateralizava em direção ao rosto, com o polegar em direção ao

¹¹⁹ A prática aconteceu no dia 28 de fevereiro de 2025, no Estúdio de Música da UFJF, em parceria com os compositores da série “Zodiakós”, uma parceria entre o Departamento de Letras da UFJF, Centro de Ciências da UFJF, Departamento de Música da UFJF e Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM). Confira resultados do experimento nos links <<https://youtu.be/wv55-4CMAbs>> e <https://youtu.be/Oc_FDHt7Lv0>.

chão, e crescendo até 43% conforme o movimento da mão, ainda lateralizado, apontava com os dedos na direção contrária do corpo, e o dedão apontava para cima.

- 21s – mão direita mantém a mesma posição para manter a sonoridade.
- 26s – mão esquerda começa sua movimentação em um gesto ascendente. *Feedback* marca cerca de 51% na esquerda e 20% na direita. *Dry* marca -35dB. O movimento ascendente da mão esquerda diminui a quantidade de *feedback* do *delay* e aumenta o *feedback* no lado direito.
- 38s – movimentos com a mão direita.
- 43s – movimentos mostram-se mais intuitivos, seguido de mãos estacionárias.
- 1min31s – finalização.

Trecho 2:

- Início – mão direita para cima em plano médio de altura,
- 15s – primeira movimentação intencional. Experimentação da lateralidade da mão direita:
 - *DryWet*, *Density* e *Decay Time* começam com a marca de 62%, 71% e 32.0s, respectivamente.
- A partir de 36s – mão está em uma posição estacionária no plano baixo, e segue para um *crescendo*:
 - *DryWet*, *Density* e *Decay Time* marcam 54%, 56% e 537ms, respectivamente.
 - Gesto ascendente da mão esquerda aumenta a presença do *reverb*; *DryWet*, *Density* e *Decay Time* atingem a marca de 65%, 63% e 16.3s.
- 1min – *Filter Delay* é desligado.
- A partir de 1min26s – exploração da lateralidade.
- 1min34s – chegada do ponto de interesse da mão esquerda.
- 1min49s – mão esquerda em posição estacionária em plano baixo, diminuindo a ocorrência dos parâmetros.
- 1min54s – movimento de “abertura” da mão faz com que *Decay Time* e o *DryWet* passem de 491 ms e 35% para 15.6s e 45%.
- (levando a palma que estava direcionada ao chão para uma direção média, e depois para cima) para que o rastreiem o movimento do sensor, passando das marcas de É possível perceber que esse movimento de “abertura” da mão não afeta o parâmetro

Density com a mesma intensidade. Todos os parâmetros são alterados, então, com o movimento ascendente da mão a partir de

- 1min59s – movimento ascendente da mão esquerda permanecendo na mesma posição como ponto de interesse.
- 2min14s – movimento lateral da esquerda para a direita:
 - *Density* passa de 41% para 71%,
 - *Decay Time* e *DryWet* passam de 21.4s e 64% para 19.5s e 76%, respectivamente.

A prática a seguir foi dividida em algumas seções. Foi realizada no espaço do Estúdio de Música da UFJF, em parceria com Rebecca Arbex (Direito – UFJF), Renato da Lapa (Composição Musical – UFJF), Igor Fonseca (Composição Musical – UFJF), Tadi Martinelli (Composição Musical – UFJF) e Kuaray O'ea. A composição foi realizada para a trilha sonora do episódio do signo de Escorpião, para a série “*Zodiakós*”, uma parceria entre o Departamento de Letras da UFJF, Centro de Ciências da UFJF, Departamento de Música da UFJF e Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM). A composição toma o formato de improvisação livre após a leitura do roteiro desenvolvido para cada episódio, que conta histórias relacionadas às constelações dos 13 signos do zodíaco. A participação de Kuaray nesta trilha foi realizada de forma remota, em que ele gravou suas manifestações musicais e enviou ao grupo dos compositores para que pudéssemos trabalhar em conjunto.

A parametrização dos efeitos foi realizada da seguinte forma:

- a) Uma única faixa para a voz, que foi modulada por LuISe utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Decay Time*, *Density* e *DryWet* na mão direita; e o efeito *Filter delay* com seus parâmetros *Feedback Left* e *Right* e *Dry* na mão esquerda.



Figura 56: Imagem dos efeitos *Reverb* e *Filter Delay* para o *Nhimonguetá #6*.

O processo começou com a escuta da faixa de Kuaray, seguida de improvisação no momento em que cada um sentia de incorporar sua musicalidade. Cada camada foi

adentrando o amálgama sonoro conforme foi sentido por cada ser em sua subjetividade, resultando em momentos que foram recortados para serem analisados aqui.



Figura 57: Disposição dos músicos para a gravação da trilha sonora de Escorpião. Da esquerda para a direita: Anna Lamha, Rebecca Arbex, Renato da Lapa, Tadi Martinelli, Igor Fonseca.

No primeiro trecho, com título “[25 02 28 Trilha de Escorpião \(trecho 1\)](#)”, podemos observar a partir dos 4s o início da manifestação sonora com a voz, seguida da movimentação da mão esquerda aos 5s, de forma a crescer o *reverb*. Com a mão estacionária, prévia à execução do gesto anteriormente descrito, a medição do parâmetro de *DryWet* do *reverb* oscilava entre 26% e 31%, de forma que a movimentação da mão direita em direção ascendente alcançou a marca de 90% por um breve momento, até movimentações laterais da mão direita serem realizadas. O *Decay time* e *Density*, respectivamente, estavam em uma marca inicial de 1.01s e 33% no momento prévio à movimentação. Ao subir a mão, *Decay time* primeiramente desceu à velocidade de 514ms., para então atingir a marca máxima de 40.1s com o movimento lateral da mão.

É importante ressaltar que estes movimentos não foram previamente pensados, apenas seguidos conforme a resposta sonora, ao mesmo tempo em que também sugerem uma resposta muscular para o som que é ouvido no momento. A marca inicial do parâmetro *Density* era de 33%, diminuindo para 8,9% conforme a mão lateralizava em direção ao rosto, com o polegar em direção ao chão, e crescendo até 43% conforme o movimento da mão, ainda lateralizado, apontava com os dedos na direção contrária do corpo, e o dedão apontava para cima.

A maneira como cada eixo do sensor responde ao movimento diferencia a resposta sonora do movimento, como vimos em seções anteriores, em que trocas na parametrização

foram necessárias para seguir um movimento mais fluido e coeso para a experiência do corpo (como um movimento ascendente e “para fora” no intuito de fazer “crescer” o som), como foi visto em *Nhimonguetá #4*, por exemplo.

Seguindo com a análise do primeiro trecho, aos 21s podemos perceber que a mão direita acha um ponto de interesse na parametrização, mantendo a mesma posição para manter a sonoridade da forma como já se apresentava. Aos 26s, a mão esquerda começa sua movimentação, também em um gesto ascendente. Os parâmetros de *Feedback* no lado esquerdo marcavam ca. de 51%, enquanto no lado direito, marcava 20%. O *Dry* marcava -35dB, e com a movimentação, os parâmetros atingiram as seguintes marcas (por ordem de aparição neste parágrafo): 43%, 50% e -3.5dB, respectivamente. É interessante notar como o movimento ascendente da mão na verdade diminuiu a quantidade de *feedback* do *delay* no lado esquerdo, enquanto aumentava o *feedback* no lado direito e o *Dry*. As mãos se mantiveram estacionárias no plano alto do movimento por poucos segundos, até que próximo dos 38s, começa um movimento com a mão direita novamente – um movimento intencional, visto que alguns momentos antes a mão já mostra um reflexo do movimento que ainda virá.

A partir dos 43s, em resposta à flauta de Kuaray, o movimento continua seguindo sem um planejamento prévio, mas se mostra ainda mais intuitivo, de forma que nem mesmo o rastreio do processo se faz necessário. Os movimentos fluem com o som, em um estado quiçá meditativo, em que as sonoridades se dançam em encontros e desencontros. É interessante notar como outras pessoas nesse momento compartilham de um momento de escuta consciente sem o apoio da visão, fechando os olhos e sentindo o que o ambiente formava. O movimento das mãos segue estacionário ao longo do trecho, com uma sensação de “finalização” do gesto no uníssono (não intencional) com a flauta de Kuaray em 1min31s.

O segundo trecho, com título “[25_02_28 Trilha de Escorpião \(trecho 2\)](#)”, já começa com a mão direita para cima, em um plano médio de altura, tendo sua primeira movimentação intencional próximo dos 15s do vídeo. A experimentação também traz a lateralidade para o movimento da mão direita, sendo que os parâmetros *DryWet*, *Density* e *Decay Time* começam com a marca de 62%, 71% e 32.0s, respectivamente, variando conforme o movimento. É interessante perceber que o movimento lateralizado da mão direita gera uma alteração sutil da marca dos parâmetros quando a palma da mão está voltada para a direção do rosto, divergindo do momento descrito no vídeo anterior, em que a palma da mão estaria voltada para “fora”, com as costas da mão voltadas à direção do rosto. Esta disparidade entre movimentos de lateralização da mão até então não tinham sido observados.

Aos 36s, a mão direita é colocada em uma posição estacionária no plano baixo, apoiada no joelho, para que o próximo movimento trouxesse a sensação do *crescendo* do próprio efeito. O próximo gesto, em resposta à voz de Renato e à flauta de Kuaray, começa com a marca de 54%, 56% e 537ms no *DryWet*, *Density* e *Decay Time*, respectivamente. O aumento da presença do *reverb* é observado com o gesto ascendente da mão, de forma que os parâmetros atingem a marca de 65%, 63% e 16.3s.

Nos momentos seguintes, podemos observar a necessidade do momento de desligar o *Filter Delay* mantendo apenas a mão esquerda em atividade. O próximo movimento pode ser observado a partir de 1min26s, explorando mais uma vez a mudança das marcas da parametrização através da lateralidade, mantendo o ponto de interesse aos 1min34s. Aos 1min49s, mais uma vez a mão é colocada em uma posição estacionária em plano baixo, na intenção de diminuir os valores dos parâmetros. Podemos perceber, em 1min54s, que bastou o movimento de “abertura” com a mão (levando a palma que estava direcionada ao chão para uma direção média, e depois para cima) para que o *Decay Time* e o *DryWet* rastreiem o movimento do sensor, passando das marcas de 491 ms e 35% para 15.6s e 45%. É possível perceber que esse movimento de “abertura” da mão não afeta o parâmetro *Density* com a mesma intensidade. Todos os parâmetros são alterados, então, com o movimento ascendente da mão a partir de 1min59s, permanecendo na mesma posição como ponto de interesse até 2min13s.

Um movimento lateral é realizado a partir de 2min14s, da esquerda para a direita e com a palma voltada para a direção do rosto. Percebe-se que este movimento influencia principalmente o parâmetro *Density*, que passou de 41% para 71%, enquanto *Decay Time* e *DryWet* passaram de 21.4s e 64% para 19.5s e 76%, respectivamente. É interessante notar que de 2min16s para 2min22s, acontece um pequeno movimento de descida da mão, ainda com a palma voltada para o corpo, e apenas mudando o plano de altura da mão. Mesmo com esse movimento, os parâmetros não mostram diferenças significativas em suas marcas.

A diferenciação de como cada eixo do sensor capta a movimentação diferencia a resposta sonora desse movimento, como vimos em seções anteriores, em que trocas na parametrização foram necessárias para seguir um movimento mais fluido e coeso para a experiência do corpo (como um movimento ascendente e “para fora” no intuito de fazer “crescer” o som), como foi visto em *Nhimonguetá #4*, por exemplo.

Tendo sido a última prática trabalhada na pesquisa (ainda que outras práticas acontecessem em outros âmbitos, aproveitando os saberes aqui desenvolvidos), a modulação dos efeitos partiu de um entendimento prévio de como o mapeamento poderia contribuir na

entrega à intuição corpórea, compreendendo que, determinar um eixo específico para um parâmetro específico poderia facilitar uma movimentação que unisse o que foi pensado e o que poderia ser sentido. Assim, o estabelecimento de determinado eixo do sensor para parâmetros específicos, de acordo com as vivências experimentadas ao longo de toda a pesquisa e demais âmbitos que também influenciaram a prática com LuISe, sugere uma conciliação da proposta de organização e da performance em si.

A única esfera que possuiu, então, uma elaboração prévia, foi a organização do mapeamento, de forma a facilitar a entrega ao chamado por Pauline de corpo intuitivo, em que, no momento da performance, nada precisasse de fato ser pensado. Estabelecer esse mapeamento de forma a facilitar a compreensão e expressão do corpo no que concerne à modulação do som, contribuiu para que a performance se tornasse mais fluida no sentir do corpo.

As trajetórias tecidas através das elaborações de aproximação e distanciamento dos conceitos, e a partir da modulação corporal do som facilitada por LuISe, abrem caminhos para pluralidades de discussões acerca de como aproximar a atividade corporal no âmbito da música eletroacústica improvisada, trazendo reflexões acerca da variabilidade dos contextos e das atmosferas criadas coletivamente a partir da mistura das várias subjetividades que se abriram para participar deste movimento. O futuro da pesquisa mostra-se promissor e diverso, e muitos poderão ser os passos a serem dados para seguir traçando o caminhar de exploração do corpo, do som, de si, e do se.



Figura 58: Registro da viagem dos integrantes do projeto Compondo para as estrelas à Aldeia Tabaçu. Da esquerda para a direita: **Rebecca Arbex, Taís Vieira, Kuaray O'ea, Caiho Carrara, Renato da Lapa.**

Foto: Anna Lamha.

E se?
Hoje?
Hoje.
Magia.
Aqui.
Agora.¹²⁰

¹²⁰ Trecho de poesia de Luisa Gradiva, improvisada no contexto do encontro de Luisa, LuISe, Renato e Anna, no Difluência #23, em 8 de junho de 2025.

4. Considerações finais

A pesquisa se apoiou em bibliografia baseada na cognição incorporada e suas estratégias para buscar compreender e explicar a experiência musical, e utilizou da prática do *Deep Listening* como estratégia para ampliar a conscientização da experiência através do corpo, e o projeto LuiSe como ferramenta para a prática. O Capítulo 1 – Cognição Incorporada, tratou de elaborações acerca da experiência do corpo na vivência musical, relacionando a vivência corpórea com a experiência, o movimento e a escuta no espaço, intencionalidade do gestual no campo da regência e correlatos abordados no âmbito da neurociência. Foram exploradas noções acerca da experiência do corpo na música publicados nos últimos trinta anos. O Capítulo 2 – *Deep Listening*, tratou da prática de mesmo nome desenvolvida pela compositora Pauline Oliveros, e exercícios que inspiram este trabalho desde antes da pesquisa ser pensada. Nesse capítulo, foram apresentados exercícios que facilitam o entendimento da experiência do corpo na música através da própria experiência. No Capítulo 3 – Incorporando os conceitos, LuiSe foi brevemente apresentada, e o texto teceu aproximações entre o processo composicional aqui descrito e analisado, e a filosofia do *nhimonguetá*, resgatando os temas tratados nos capítulos anteriores. Nesse capítulo, foi proposta uma imersão na experiência.

O escopo desta pesquisa mostra possibilidades de investigação da relação retroalimentar entre escuta e movimento a partir dos conceitos trazidos na prática do *Deep Listening* e da cognição incorporada, somados a interações realizadas com LuiSe (Luva de Integração Sensorial). LuiSe é uma ferramenta de criação própria em parceria com o engenheiro Mateus Xavier, e mostra-se como um dispositivo facilitador em ambientes que propõe interatividade entre tecnologia e música. A investigação dos conceitos trazidos pela compositora estadunidense Pauline Oliveros, e das repercussões trazidas nos estudos acerca da cognição incorporada em música, foi materializada através de LuiSe, de forma a colaborar com a percepção da intrinsecabilidade do movimento e da música, aqui proposta através da movimentação corporal como modulação de parâmetros de efeitos sonoros. Tais conceitos e ferramenta mostram-se promissoras no contexto da exploração corpórea e sua interação com o som, ainda que essa agremiação não seja a única abordagem possível.

A pesquisa em questão pode interessar a partes que busquem estratégias de exploração acerca do movimento corporal e suas interações com o som em um ambiente musical voltado para a composição eletroacústica a partir da improvisação. Outros contextos que tratam da intrinsecabilidade da música e do movimento (como dança, capoeira, teatro musical etc.) também podem agregar à pesquisa, ainda que a mesma não tenha caminhado pelas trajetórias conceituais trazidas nos referidos âmbitos.

O desenvolvimento desta pesquisa pode, ainda, fomentar investigações mais específicas acerca do posicionamento de partes do corpo de interesse (como mãos, braços, pés, dedos) e sua relação com a movimentação do som, e até mesmo averiguar possíveis interações neurológicas com a integração do som e do movimento através do corpo no contexto do uso de uma luva com sensores. Tais investigações podem partir, por exemplo, de acompanhamento da atividade cerebral durante exercícios pré-definidos ou de improvisação, buscando interações possíveis entre os córtex motor e auditivo, principalmente, e se essas interações podem ser fortificadas pelo uso de luva com sensores. É importante ressaltar que o Projeto LuISe é uma ferramenta inovadora construída a partir de elementos de baixo custo, mostrando que o incentivo para a elaboração, construção e investigação de lutherias tecnológicas na área artística é necessário para o desenvolvimento da expressão artística de artistas situados em um país em contexto emergente.

É interessante averiguar qual o contexto em que se inserem as investigações supracitadas. No contexto desta atual pesquisa, foi possível perceber que o uso de LuISe para auxiliar na compreensão e materialização de uma sonorização do movimento do corpo foi bem-sucedida. O mapeamento dos parâmetros dos efeitos selecionados de acordo com os eixos dos sensores também se mostrou profícua em discutir uma compreensão visceral da cognição incorporada, uma vez que determinados mapeamentos foram contraintuitivos para o corpo, enquanto outros mostraram-se tão intuitivos a ponto de não ser necessário pensar no movimento a ser feito para buscar sonoridades específicas. Ainda são muitas as possibilidades a serem estudadas especificamente com LuISe, e ainda mais universos possíveis podem ser construídos, elaborados e explorados com outras ferramentas. As alterações de mapeamento MIDI com LuISe, portanto, foram os acontecimentos objetivos que mais influenciaram no entendimento dos conceitos propostos.

Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que a junção dos conceitos elaborados no âmbito da cognição incorporada e dos conceitos trazidos por Pauline Oliveros na prática do *Deep Listening* apresentou diversas questões de aproximações e distanciamentos entre os dois campos de bibliografia. Ambos (*Deep Listening* e cognição incorporada) tratam do

corpo na música, mas com abordagens completamente diferentes, de forma que, por vezes estão de acordo, e por vezes não geram aproximações possíveis pelas diferenciações percebidas quando colocados lado a lado. Ainda assim, foi possível tecer uma discussão que abrange tanto as aproximações quanto distanciamentos, de forma que é também compreendido que muito mais pode ser explorado dentro do escopo dessa junção de conceitos.

A partir deste estudo, a exploração de possíveis intervenções tecnológicas para a exploração de como o corpo pode influenciar diretamente uma sonoridade mostram-se mais palpáveis. Também o estudo acerca da cognição incorporada aplicada à regência ainda carece de pesquisas, tanto no campo artístico como científico, fazendo da presente pesquisa uma medida necessária para o desenvolvimento de estudos voltados para os referidos temas. A pesquisa aqui desenvolvida, portanto, traz oportunidades de diálogos entre diversas áreas, que podem ser exploradas, também, de inúmeras outras formas.

A forma como regemos e compomos as sinfonias da experiência é tão múltipla quanto as digitais de cada ser humano. Ainda que exista a tentativa de buscar em conceituações e palavras um auxílio no relato da experiência, é clara a constatação de que não é possível traduzir o que de fato é sentido – uma vez que o sentir, e a experiência em si, são intraduzíveis. Em todo o contexto da pesquisa, várias foram as intervenções sonoras, textuais e poéticas que se voltaram para o entendimento do *nhimonguetá*. A sensibilidade da filosofia da língua Tupi-Guarani, aqui trazida através de Luã Apyká, convida a olhar a partir de outras possibilidades do viver em nossos territórios e a consequente (re)territorialização de *nhanderete*, nosso território-corpo. Ao final deste processo, é, portanto, um anseio, que as várias formas de expressão possam ter espaço para serem manifestadas se assim desejarem, lembrando que “o mundo é grande e tem lugar para todo mundo. O mundo é redondo exatamente para as pessoas não se atropelarem” (Bispo dos Santos, 2023, p. 54).

5. Bibliografia

- Ableton: Creative tools for music makers.* Disponível em <<https://www.ableton.com/>>. Acesso em: Março 2023.
- Apyká, Luã. *Curso de Tupi-Guarani Nhandewa*. Disponibilizado através da plataforma Google Meet. Setembro-Dezembro, 2021-2022. Saiba mais em: <<https://cpisp.org.br/piacaguera/>>; <<https://www.instagram.com/nhee.pora/>>.
- Bear, M. F.; Connors, B. W.; Paradiso, M. A. *Neurociências: Desvendando o sistema nervoso*. 2^a ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- Bell, G., & Oliveros, P. Tracing voice through the career of a musical pioneer: A conversation with Pauline Oliveros. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, Vol. 2, n. 1, p. 67-78. 2017.
- Bertissolo, G. (2013). Composição e capoeira: Dinâmicas do compor entre música e movimento. [Tese de Doutorado, Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA].
- Bertissolo, G. Composição e cognição: Contribuições da cognição incorporada para a criação de estratégias para o compor. *PERCEPTA – REVISTA DE COGNIÇÃO MUSICAL*, v. 5, p. 57-77, 2017. Available in <<https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/118>>.
- Bertissolo, G. Composing understandings: music, motion, gesture and embodied cognition. In: New interfaces for musical expression, 2019, Porto Alegre. *Proceedings of the international conference on new interfaces for musical expression*. Porto Alegre: UFRGS/NIME, 2019. p. 361-364. Available in <http://www.nime.org/proceedings/2019/nime2019_paper069.pdf>.
- Bertissolo, G. Transversalidade: música e movimento” In: Felipe Amorim e José Antônio Baêta Zille. (Org.). *Música, transversalidade – Série Diálogos com o Som*. 1ed.Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, v. 4, p. 17-43. Available in <http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2017/2017_MUSICA_TRANSVERSALIDADE.pdf>.
- Bispo dos Santos, A. A terra dá, a terra quer. Ubu Editora. São Paulo, 2023.
- Bispo dos Santos, A. Somos da terra. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, pp. 44 - 51, 2018.
- Bonfim; Cassius & Oliveira; Felipe, L. *Percepção e Ação no Método O Passo*. 2017.
- Brower, C. A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory*. 44. 2000. 10.2307/3090681.
- Chen, J. The Shape of Spaces yet to Come. *Leonardo Music Journal*, Vol. 24, n. 1, p. 82. 2014. Available in <<https://www.muse.jhu.edu/article/561851>>.
- Del Fiol, M. (2016). *Espaço além - Marina Abramovic e o Brasil* [Filme]. Elo Company.
- Diaz, X. A. Conceptual design for INTIMAL: a physical/virtual embodied system for Relational Listening. *Somaesthetics and Technology. Journal of Somaesthetics*. Vol. 4, n. 2, March 2019.
- Frazer, R. “The Origin of the Term ‘Image.’” *ELH*, Vol. 27, n. 2, p. 149–161, 1960.
- Gambetta, C. Laban Movement Analysis for Conductors: Revealing the Equivalence Between Movement and Music. *Journal of Laban Movement Studies*, 2009.

- Godoy, R. I., Leman, M. *Musical Gestures - Sound, movement, and meaning.* 2009.
- Gold, H. *Deep Listening Body: a handbook of movement, exercises, meditations and improvisations.* New York: The Ministry of Maat, Deep Listening Publications, 2018.
- Gutierrez, M. H. A. A FREYA DE REVNINGE": A REPRESENTAÇÃO "FEMININA" EM UMA JÓIA DA ERA VIKING. *Unama-Universidade da Amazônia.* v. 11, n. 1, 2022. DOI: <https://doi.org/10.55702/medievalis.v11i1.52611>.
- IONE. *Listening in Dreams: A Compendium of Sound Dreams, Meditations And Rituals for Deep Dreamers.* iUniverse, Inc. 2005.
- Jaquet, C. *A unidade do corpo e da mente: Afetos, ações e paixões em Espinosa.* Belo Horizonte, Autêntica. 2015.
- Jensenius, A, R. Exploring music-related micromotion. In: *Body, sound and space in music and beyond multimodal explorations.* Edited by Clemens Wollner. Routledge, New York. 2017.
- Kapusta, J. Pauline Oliveros, Somatics, and the New Musicology. *The Journal of Musicology* (St. Joseph, Mich.), 38 (1), 1-31. 2021.
- King, E., Gritten, A. *Music and Gesture.* Ashgate Publishing Routledge. 2006.
- Mark J. *The body in the mind - the bodily basis of meaning, imagination, and reason.* University of Chicago Press (1990).
- Lamha, A. *Facetas.* Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Composição Musical) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2022.
- Lamha, A., Coelho, W. S. *Gestual de métrica e dinâmica em "Kafal Sviri", de Petar Liondev.* I^a Academia de Regência da UFMG. Belo Horizonte, 2019.
- Lent, R. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência.* 2ed. São Paulo, Editora Atheneu. 2010.
- Martulis, E. H. *The Psychology of music: a very short introduction.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2018.
- McMullen, T. Subject, Object, Improv: John Cage, Pauline Oliveros, and Eastern (Western) Philosophy in Music. *Critical Studies in Improvisation*, 6(2), *Critical studies in improvisation*, 2010, Vol.6 (2). 2010.
- Mirtuț et al. *Navigational 3D audio-based game-training towards rich auditory spatial representation of the environment.* 2014. 18th International Conference on System Theory, Control and Computing, ICSTCC 2014. pp. 682-687, 2014.
- Nogueira, M. Música na carne: o caminho para a experiência musical incorporada. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 92-119
- O'Brien, K. Listening as Activism: The "Sonic Meditations" of Pauline Oliveros. *The New Yorker*. 9 de Dezembro de 2016.
- Oliva, V. *A espera de Caronte.* Montes Claros, MG, Edição do autor. 2020.
- Oliveros, P. Acoustic and Virtual Space as a Dynamic Element of Music. *Leonardo Music Journal*, Vol. 5, p. 19-22. 1995.
- Oliveros, P. Auralizing in the Sonosphere: A Vocabulary for Inner Sound and Sounding. *Journal of Visual Culture*, Vol. 10, n. 2, 162-168. 2011.
- Oliveros, P. *Deep Listening: A composer's sound practice.* Lincoln: iUniverse Books. 2005.

- Oliveros, P. Improvising Composition: How to Listen in the Time Between. In: *PERFORMANCE & SCIENCE*. Downie, M., Kaiser, P., Oliveros, P., Ostrowski, M., Bogart, A., Neidich, W., Haring, K. PAJ (Baltimore, Md.), Vol. 34, n. 1, 69-85. 2012.
- Oliveros, P. Tripping On Wires: The Wireless Body: Who is Improvising? *Critical studies in improvisation*, 2004, Vol.1, n. 1. 2004.
- Rocha, V. C. Boggio, Paulo Sérgio. A música por uma óptica neurocientífica. *Per Musi*, n. 27, p. 132–140, jan. 2013.
- Rudolf, M. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. Schirmer Books, 1994.
- Sacks, O. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Schafer, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- Schiffman, Harvey Richard. *Sensação e percepção*. Tradução de Luís Antônio Fajardo Pontes, Stella Machado: revisão técnica Maurício Canton Bastos, Denise Rodrigues. Rio de Janeiro: LTC, 2005.
- Smalley, Denis. The Listening Imagination: Listening in the Electronic Era. *Contemporary Music Review*. Vol. 13, Part 2, p. 77-107, 1996.
- Taylor, T. The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros. *The Musical Quarterly*, 77(3), 385-396. 1993.
- Thompson, M. The application of motion capture to embodied music cognition research. *Jyväskylä Studies in Humanities*, 176. 2012. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/37648>
- Van Nort, D. Conducting the in-between: improvisation and intersubjective engagement in soundpainted electro-acoustic ensemble performance, *Digital Creativity*, Vol. 29, n. 1, 68-81. 2018.
- Van Nort, D., Braasch, J., & Oliveros, P. Sound texture recognition through dynamical systems modeling of empirical mode decomposition. *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 132, n. 4, 2734-2744. 2012.
- Van Nort, D., Oliveros, P., Braasch, J. *Developing Systems for Improvisation based on Listening*. 2010.
- Van Nort, D., Oliveros, P., & Braasch, J. Electro/Acoustic Improvisation and Deeply Listening Machines. *Journal of New Music Research*, Vol. 42, n. 4, p. 303-324. 2013.
- Vanzella P., Balardin J.B., Furucho R.A., Zimeo Morais G.A., Braun Janzen T., Sammler D. and Sato J.R.. fNIRS Responses in Professional Violinists While Playing Duets: Evidence for Distinct Leader and Follower Roles at the Brain Level. *Front. Psychol.* Vol. 10, n. 164. 2019.
- Vanzella, P., Braun Janzen, T.. Introdução à Neurociência da Música. [Curso online]. UFABC, 2021. Informações disponíveis em: <https://proec.ufabc.edu.br/cursos/cursos-de-extensao/introducao-a-neurociencia-da-musica>. Acesso em: agosto de 2024.
- Yampolschi, R. O corpo “fala”? As sensibilidades do corpo na criação musical. *Revista Vórtex*, Curitiba, Vol. 2, n. 2, p. 66-81. 2014.

Zagonel, B. Entrevista com Pierre Schaeffer. *Revista Opus*, n.11, p. 283-303, dezembro, 2005.