

A música eletroacústica ajuda a pensar o problema da dialética entre a analogia e a expressão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical /SIMPÓSIO: Improvisação musical, interação e cultura

Bruno Maia de Azevedo Py

Escola Municipal de Artes Maria José Guedes – brunopy@yahoo.com.br

Resumo. A eletroacústica, com sua abertura para a escuta e manipulação de sons de qualquer natureza, permite pensar a música em alinhamento com a noção de expressão explorada por Gilles Deleuze. O filósofo francês produz uma espécie de embate com a analogia e com a representação, na medida em que, para ele, os processos criativos dependem da produção da diferença. A música, nesta perspectiva, se alinha à diferença quando se deixa penetrar pela expressão dos próprios materiais sonoros.

Palavras-chave. Música eletroacústica. Deleuze. Musicologia. Análise musical. Filosofia.

Title. *Electroacoustic Music Helps to Think About the Problem of the Dialectic Between Analogy and Expression*

Abstract. Electroacoustics, with its openness to listening and manipulating sounds of any kind, allows us to think about music in alignment with the notion of expression explored by Gilles Deleuze. The French philosopher produces a kind of clash with analogy and representation, insofar as, for him, creative processes depend on the production of difference. Music, in this perspective, aligns with difference when it allows itself to be penetrated by the expression of the sound materials themselves.

Keywords. Electroacoustic Music. Deleuze. Musicology. Musical Analysis. Philosophy.

1. Introdução

A noção de *representação* envolve uma série de problemas quando pensada a partir de referenciais filosóficos voltados para a primazia da diferença diante da semelhança. No pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), a *representação* diz respeito a questões predominantemente ontológicas. Nesta perspectiva, a memória psicológica, as imagens do pensamento, a linguagem, os signos, tudo o que remete a uma consciência ou a um sujeito do conhecimento está ligado à *representação* – como, também, a abstração teórica voltada para o trabalho composicional tradicional, ancorado na partitura. De forma resumida, para Deleuze, a *representação* pertence aos domínios das semelhanças e a criação tem a sua potência relacionada diretamente com a produção das diferenças. Esta é uma longa discussão. Neste artigo, partiremos da análise de uma peça eletroacústica para discutirmos o problema da semelhança e da diferença inserido no processo criativo. A analogia e a expressão, neste caso, trazem o problema para o contexto das artes e da música.

Para Deleuze, as relações entre semelhanças e diferenças a partir da comparação

entre objetos não são analogias ou aproximações forçadas por modelos de representação mental. Ou seja, não são, necessariamente, produto da representação, são correspondências próprias de uma mesma realidade que compartilha traços genéticos intensivos – daí sua dimensão ontológica. A *analogia* seria um conceito associado a uma visão teológica da criação, que concebe as coisas criadas como separadas de sua origem. Em outras palavras, a noção de *analogia* separa a causa dos corpos que ela produz. Na expressão, por outro lado, a natureza é causa dela mesma, isto é, a realidade é a expressão da própria causa. A ideia de expressão explorada por Deleuze, em alinhamento com o pensamento de Espinosa (1632-1677), confronta toda uma tradição sustentada por um modelo teológico que separa os corpos das suas causas. Por isso a expressão também é tomada como uma causa ativa, imanente à própria natureza e não transcendente. Tudo se daria numa mesma realidade. Então, nesta perspectiva, o processo criativo pode ser entendido como um jogo ou uma dramatização de elementos que se relacionam a partir de convergências e alinhamentos, na medida em que afetam e são afetados pelos encontros. Como extensão desta mesma discussão, seria possível admitir que, no campo político, a primazia da semelhança atravessa questões sociais e culturais, como aquelas acerca do colonialismo, das minorias e dos direitos.

2. A peça *Círculos Ceifados*, de Rodolfo Caesar, como exemplo de expressão de forças

É certo que a analogia remete à semelhança, seja qual for o campo: na biologia, no direito, na física, na filosofia, na música. Mas isso não quer dizer que indique níveis mais ou menos precisos de igualdade. Ao contrário, ela já aponta para uma semelhança em transposição, em transformação. Quer dizer, a analogia pressupõe, em si mesma, um tipo de diferença, já que alguma coisa ou acontecimento se assemelha a outra no nível das proporções. Acontece que, diante da expressão, o pensamento por analogia conduz, de certa maneira, a tomar as propriedades como aquilo que cobre a matéria de sentido. Na expressão, as propriedades deixam de ser o que informa a matéria para, ao invés disso, expressarem, como atributo, a sua condição de existência. A matéria não é recoberta de sentido, ela é o que habita o mundo de sentido.

Se a música é atributo, ela não funda uma obediência a algum tipo de proporção ou de conteúdo formal, ela faz existir um campo de intensidades e de lógicas. A obra *Círculos Ceifados* (composta de peça eletroacústica e livro), de Rodolfo Caesar (2008), pode ajudar a compreender o jogo dialético entre a analogia e a expressão, entre propriedades e atributos, além de produzir um agenciamento único de elementos expressivos que atravessam corpos de diferentes naturezas. *Círculos Ceifados* toma como referência formas circulares e geométricas

recortadas em campos de cereais na Inglaterra e em outros países na Europa. Os *Crop Circles* (como são conhecidos) vão servir de referência para uma série de escolhas musicais e procedimentos sonoros que articulam lógicas comuns entre variados acontecimentos e elementos da natureza. Estes *Crop Circles*, por suas características geométricas e inutilitárias, recobriram-se de enigmas quanto à sua autoria e a seu uso.

Caesar se vê mobilizado pelos *crop circles* (Figura 1), sobretudo pela ocorrência de formas que remetem à estrutura de conchas e moluscos (Figura 2) e estas, por sua vez, a uma lenda indígena de especial interesse do compositor diante da “escuta como prática noturna” (CAESAR, 2008, p. 22). Na lenda, a noite e os sons noturnos têm origem em uma concha. Para ele, existe uma relação significativa entre os *crop circles*, os desenhos de conchas e a lenda indígena.

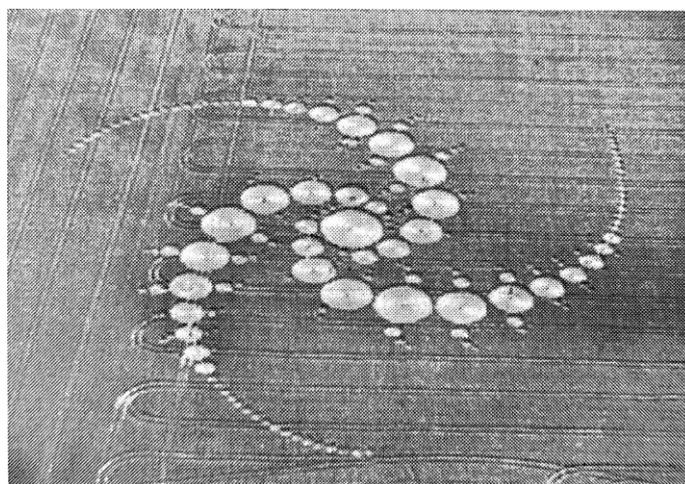


Figura 1 - “Crop Circle de Wiltshire, 1994” (CAESAR, 2008, p. 23)

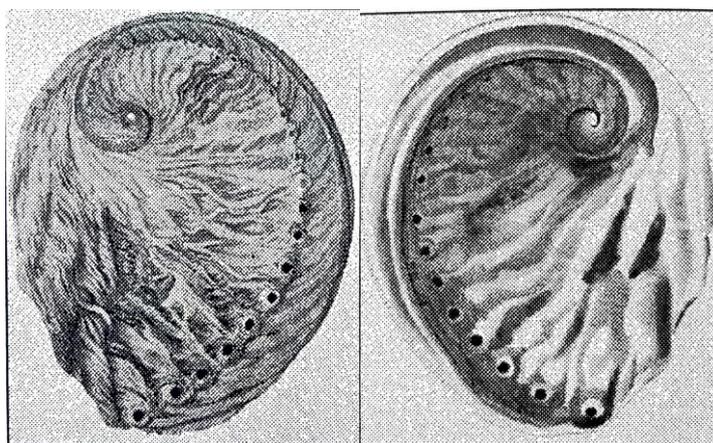


Figura 2 - concha *Haliotis Midae*, face externa e interna (CAESAR, 2008, p. 23-24).

Caesar conta que, no século XVIII, um ‘malacólogo’ (ou coquicólogo: alguém que

estuda conchas e moluscos) chamado Emanuel Mendes da Costa, na região de *Wiltshire*, a caminho do litoral britânico onde buscava seus objetos de interesse, foi surpreendido por sons extraordinários e estranhamente organizados. Se deparou, na sequência, com *crop circles*. Ao observar as marcas gráficas nas plantações, Mendes da Costa teria percebido algum tipo de relação entre estes os grafismos geométricos e as conchas, como mostra os desenhos de abalones posteriormente produzidos por ele. Este seria um dos primeiros relatos acerca do fenômeno, que, mais recentemente, seria reproduzido a partir de interesses midiáticos, comerciais e artísticos. Mas a hipótese na qual Caesar se debruça é a de que estas primeiras ocorrências seriam produto da ação de criaturas noturnas, de insetos, como efeito de uma ‘praga organizada’. Os abalones, assim como o *crop circle* tomado como exemplo (Figura 1), são também formas semelhantes à orelha e ao ouvido humano. Estas relações, segundo o compositor, não são, necessariamente, coincidentes ou aleatórias. A este respeito, a cosmologia indígena que relata a criação da noite compõe, de uma forma particular, relações entre a escuridão, os sons noturnos e as conchas. Escuridão necessária à intimidade, que esconde, igualmente, as fontes e os gestos que produzem os sons que a habitam (*acusmática*).¹

Na lenda, a noite se confunde com os sons, ou os sons produzem a noite, uma vez que a antecede. Assim como a concha carrega a noite e os sons, os ouvidos são um portal para o desconhecido. Esta situação de escuta, marcada pelo desconhecido, envolve a percepção num jogo onde a matéria sonora, muitas vezes sem rosto, sem gesto, sem forma e identidade, percorre outros agenciamentos, forçando a escuta (a memória e a imaginação) a percorrer outros caminhos. Dá pra dizer que a escuta *acusmática* se aproximaria de um tipo expressiva, já que não depende de um sentido anterior a ela, pois não existiria um modelo prévio de comparação. Importa afirmar, no entanto, que o conjunto da peça *Círculos Ceifados*, que inclui áudio e livro, apresenta, de maneira original, uma multiplicidade de sentidos que se entrecortam e se enlaçam em direções e formas variadas. E antes de assumir a possibilidade da *acusmática* como realização da *escuta reduzida*,² purificada pela ausência de referencialidade, tal qual vislumbrada por Pierre Schaeffer, Caesar rejeita esta opção, como demonstra por todo o percurso do projeto, desde a *poiesis* até os processos de gravação, manipulação e composição de todos os materiais – o tempo todo ele revela suas fontes (mesmo que não seja de todo verdade, como diz, ironicamente). “Mantém-se, nessa música, os dois olhos hermeticamente abertos, isto é, à escuta dos indícios, e o que está aquém e além deles: entre suas sonoridades e seus sentidos.” (CAESAR, 2008, p. 28)

Em *Círculos Ceifados*, os ritmos das marcas gráficas que se distribuem nos espirais

dos *crop circles*, assim como nas proporções geométricas dos abalones, nas formas das conchas e nos desenhos de Mendes da Costa, são como intensidades lógicas que atravessam os materiais sonoros e se alinham a estratégias de composição. Elementos da natureza articulam forças comuns e convergentes entre conchas e música, ou entre conchas e a orelha, entre os *crop circles* e as conchas, ou entre um comportamento específico de insetos e as conchas, ou todos entre si. Os espirais, por exemplo, são marcas expressivas que prolongam suas intensidades em muitas direções. Mas não é que eles sirvam de molde. Caesar vai tomar círculos e espirais como principais características constitutivas dos materiais temáticos e da organização formal da peça, mas não necessariamente imitá-los ou tomar algum tipo de decisão rigidamente controlada por aspectos formais destas geometrias. O compositor também lembra como o tema dos espirais já serviu a música e às artes em contextos variados, desde o barroco até o futurismo. Ele mesmo já se serviu da ideia em outras ocasiões, como nas peças *Volta Redonda* e *Noite em Concha*. No caso de *Círculos Ceifados*, além dos abalones e dos *crop circles*, retoma a circularidade em espiral a partir de um afeto de infância (e de uma percepção particular de um som ligado à noite), na forma de um repelente de mosquito chamado ‘Boa Noite’. Este dispositivo de fumaça espiralado se associa à noite e ao mosquito, juntamente com seus zumbidos e trajetórias errantes:

Durante muito tempo, não conheci som mais repulsivo do que o **dente-de-serra** dos mosquitos. [...] Na busca de um recurso de defesa contra a agressão desses musicistas ubíquos, punha-me a ouvir com atenção desinteressada aqueles zumbidos em suas trajetórias panorâmicas, distanciais e de profundidade, acreditando que a capacidade de imitar mentalmente seus melismas me traria mais poder sobre a noite, que pertencia de fato e nitidamente a eles. Para compensar o sono que me roubavam, aprendi a tirar proveito daqueles momentos de lusco-fusco, o estado entre a vigília e o sono, no qual a imaginação se funde com a memória, o contínuo entre o sonho e a consciência.” (CAESAR, 2008, p. 30-31)

Caesar vai utilizar variadas características destes personagens noturnos, diante de uma musicalidade em potencial, (conforme os afetos do compositor) em alinhamento a uma percepção voltada aos sons em sua materialidade e, sobretudo, à apropriação destes sons por meios técnicos e tecnológicos, permitindo a manipulação num nível *concreto*. Num destes níveis, (ou numa combinação destes níveis) Caesar descreve, em detalhes, o procedimento utilizado para a criação de sons sintéticos via Modulação de Frequências (FM) e o processamento destes sons por um instrumento virtual de computador (Csound). O compositor explica que as técnicas escolhidas foram as mais adequadas para a aproximação de certas características sonoras, “por causa da observação de padrões idênticos tanto no timbre, quanto na expressão rítmica e dinâmica de alguns seres: morcegos, micos e, especialmente, rãs, sapos e pererecas.” (CAESAR, 2008, p. 37) Na música, os sons das populações noturnas (insetos, répteis, aves etc.)

são capturados e recriados, propondo um tipo de diálogo entre níveis de materiais e escutas. No nível dos materiais, as sonoridades se distribuem conforme os sons ‘naturais’ se entrelaçam aos ‘artificiais’, produzindo uma dinâmica de interesse mútuo. Na escuta, dá pra dizer que o jogo se dá conforme este mesmo entrelaçamento, marcando uma dialética entre ambientes e naturezas. A estrutura formal da peça se constrói, segundo Caesar, a partir dos próprios materiais e de uma narrativa imanente, ou seja, não há um plano que se impõe às sonoridades, o plano se desenvolve na medida expressiva dos próprios sons. Este é um aspecto da peça e da postura do compositor que produz uma abertura sensível aos materiais, operando criativamente num outro nível concreto. Neste nível, é como se o compositor estivesse ouvindo o que o material tem a dizer, procedendo experimentalmente em boa parte do percurso composicional.

A peça tem duração de 17m44s. Em 5m35s é incrível notar como os ‘musicistas ubíquos’ (mosquitos) que perturbavam o sono do compositor e que pertencem a uma realidade tão comum, reaparecem na obra perfazendo suas ‘trajetórias panorâmicas’ e deslocando o que seria uma experiência de terrível desconforto para uma percepção estética renovada de sentido. Neste trecho em que as feiras de pontos eletrônicos se assemelham a mosquitos, o espaço da imagem sonora entre os ouvidos animam uma dança que, ironicamente, seria impossível de ser capturada por microfones daquela maneira (sobretudo com a mesma espacialização da mixagem, que, por sua vez, recria o movimento do próprio mosquito). Neste caso, o espaço é explorado como um parâmetro musical que assume o ‘primeiro plano’. A ironia, por sinal, é um traço marcante na obra. A percepção sonora do passeio de um mosquito na superfície do espaço-tempo é tão relevante quanto a de um solista na música de concerto. Assim como o desempenho de outros sujeitos noturnos são agrupados como ‘coros’ ou ‘naipes’. É assim que o comportamento dos personagens organiza uma narrativa musical em alinhamento com tipos de hábitos. Hábitos que criam territorialidades, que organizam ritmos, que descrevem configurações de forças, como atributos. Também a noção de forma, enquanto força, se alinha às dinâmicas da imanência na medida em que expressa o que só pode ser exprimido por seus próprios meios. A forma, na expressão, é força ativa.

A unidade formal de *Círculos Ceifados*, como dito anteriormente, tem nos espirais um esquema básico de organização. Em particular, o espiral de ‘Boa Noite’ alinha a forma espiralada a uma circularidade própria de uma narrativa que interessa ao compositor. Caesar (2008) explica, por exemplo, como a espiral vai alimentar um procedimento criativo a partir da “aplicação da técnica de FM na produção de funções de controle de grãos”. (p. 39) Neste caso, a Espiral de Fermat (nome técnico da forma do “Boa Noite”, como demonstrado na Figura 3),

vai servir de referência no processamento do material e, ao mesmo tempo, apontar para o mosquito – a despeito de sua eficiência como vetor de doenças – como vetor de eventos que vão ter o **ponto** como a menor unidade sonora. “O ponto seria, então, o menor de todos os modos da produção de eventos: uma partícula isolada que, nesta condição, constitui uma unidade.” (p. 34) O ponto sonoro, como um som curto de qualidade variada, quando articulado isoladamente é só um ponto; quando agrupado, forma ritmos; e numa escala mais acelerada, forma fieiras, o que leva à percepção de granulosidade; então “fieiras são linhas granulosas” (p.35), conforme a descrição do compositor. Seguindo a explicação, quando aparecem simultaneamente, os pontos viram nuvens de pontos, nuvens de ritmos, nuvens de fieiras (neste caso, às vezes, enxames). O ponto ou grão, no caso de *Círculos Ceifados*, foi construído sinteticamente. Eles aparecem na Figura 4, representados pela interface gráfica do programa de síntese na forma de duas fieiras sobrepostas. Desta forma, as interações entre os fenômenos sonoros ‘naturais’ e ‘artificiais’ se dão conforme suas próprias materialidades. Materialidade que o suporte tecnológico concretiza a partir de técnicas variadas de produção, registro, manipulação e reprodução.

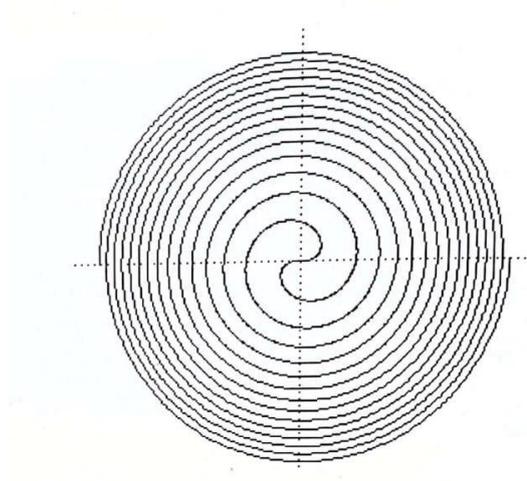


Figura 3 - espiral de Fermat (CAESAR, 2008, p. 40)

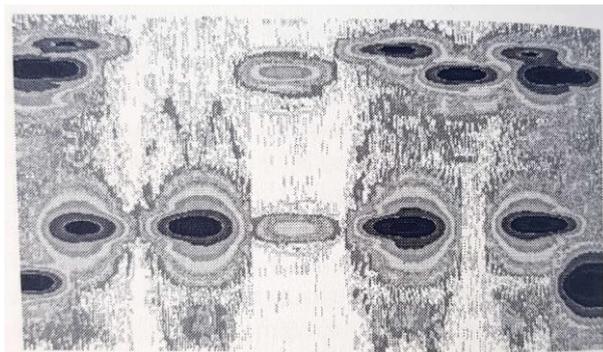


Figura 4 – feiras de pontos ou ‘grãos’ (CAESAR, 2008, p.36)

A interação de uma marca gráfica com o som, ou a passagem de grafismos geométricos para a música acontece, como no exemplo da técnica de FM, diante de uma mudança de natureza – de um registro matemático-funcional para o som-sensação. E é próprio da busca pelo composto de sensações que essa passagem se deixe penetrar por outros materiais, outras forças, ou vazios. Como o próprio compositor afirma, estes procedimentos são sempre submetidos ao crivo de uma certa intuição, da sensação, de um contato com o material que não é mediado necessariamente por um controle racional/consciente, por abstração ou por uma teoria, mas principalmente a partir da experimentação. Deleuze e Guattari (2016) dizem que as sensações se compõem, sobretudo, nos vazios. “Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos.” (p. 196) Estes vazios não são absolutos, mas relativos. São também marcas expressivas, são parte de uma estratégia de ocupação - mesmo que não haja um plano a ser seguido. Quando o ponto é a menor unidade formal, o vazio aparece como um contra-evento, um ‘contra-ponto’ (Figura 4). No caso de um dos procedimentos de *Círculos Ceifados*, um segmento da espiral de Fermat, ‘ou Boa Noite’, (Figura 5) vai conduzir a modulação de uma feira de grãos (pontos), produzindo um resultado que é uma mistura entre um segmento gráfico e um segmento sonoro. (Figura 6)

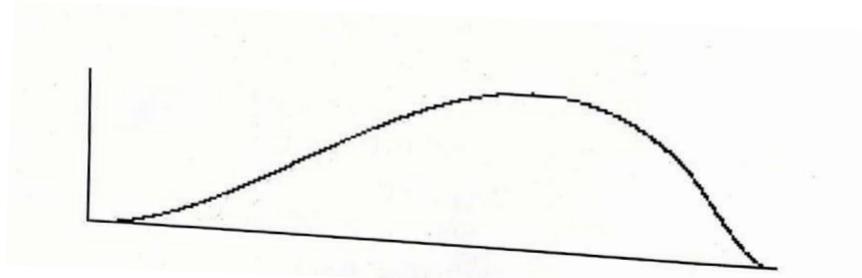


Figura 5 – segmento da Espiral Fermat ‘Boa Noite’ (CAESAR, 2008, p.41)

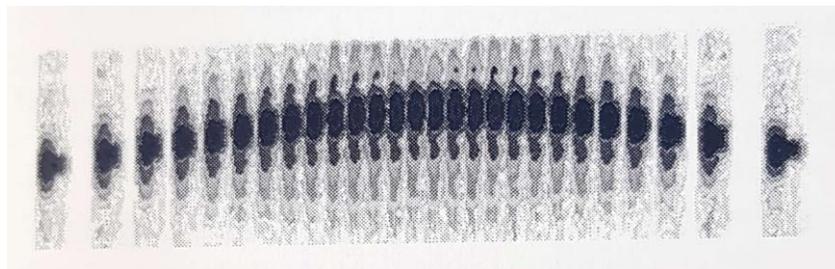


Figura 6 – resultado da interação entre o segmento gráfico de ‘Boa Noite’ e uma feira sintética de grãos (CAESAR, 2008, p.41)

Caesar explica que este processo pode ser reiterado, retomando novas modulações a partir do resultado de modulações anteriores, produzindo novos perfis sonoros, sempre alusivos a um tipo de material inicial. Tal procedimento seria útil para explorar variações de um mesmo material. Estas variações se ampliam na medida em que se atribui maior importância a um ou outro parâmetro. E as formas de representação de um mesmo fenômeno muda de acordo com o tipo de gráfico que, por sua vez, cumpre também a função de selecionar características específicas do som. A Figura 7 mostra como um perfil gráfico de ‘tempo *versus* altura’ se ‘transforma’ em outro quando a análise acontece diante dos eixos de ‘tempo *versus* intensidade’.

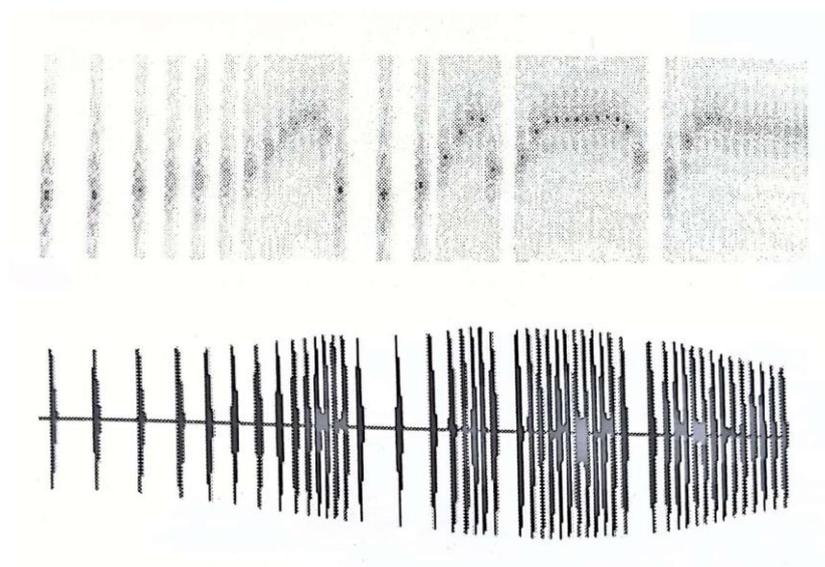


Figura 7 – representação em diferentes desenhos a partir de um mesmo segmento sonoro (CAESAR, 2008, p. 42-43)

O compositor assinala, brevemente, como o segmento de ‘Boa Noite’ vai gerar uma ‘espinha de peixe’. Estas relações, como entre um som e uma espinha de peixe - aparentemente inúteis - guardam em si a expressão de lógicas das quais tratamos como forças e intensidades. Úteis ou inúteis, estes atravessamentos entre formas e sistemas se encontram distribuídos em diversos campos, das sensações aos sentidos, como associações, influências, sincronias, interações, simbioses, sinestésias... sempre marcados pelo *devoir*, por movimentos em infinitas direções e sentidos. Caesar dá a entender que, para ele, a percepção se deixa envolver neste jogo de forças e devires, articulando potências do pensamento sempre em direção a um enriquecimento da experiência, em direção à multiplicidade dos (e nos) sentidos. E, de certo modo, a música eletroacústica, com seu potencial acusmático e seu acolhimento a qualquer som (de ‘qualquer natureza’), pode conduzir a uma experiência perceptiva mais impregnada de multiplicidades -

ou, como aponta o autor, para um conhecimento da música ligado a uma ‘fenomenologia sonoro-musical’. E em especial, oferece uma ampliação da escuta musical, aquela voltada para o interesse da análise, própria de um ouvido educado nas tradições.

Existe uma aproximação declarada entre as teorias de Schaeffer e a fenomenologia de Edmund Husserl e Merleau Ponty. Zangheri (2013) faz um levantamento bastante preciso sobre tal aproximação, incluindo passagens de obras citadas no *Traité des Objet Musicaux*. Ao abordar o tema da fenomenologia, Schaeffer afirma, inclusive, a estar praticando sem mesmo notar: “Assim, durante anos, frequentemente fizemos a fenomenologia sem o saber; o que, em compensação, é melhor do que falar de fenomenologia sem praticá-la.” (SCAEFFER, 2002, p. 262) Neste escopo, interessa notar a presença de um diagnóstico recorrente em Ponty e em Deleuze, que assume aqui a condição de hipótese: há uma necessidade de poder e de controle latente nas práticas musicais que precisa ser melhor compreendida. Estes ‘dispositivos de controle’ estariam distribuídos nas práticas musicais e também na experiência estética (perceptiva). A partitura, por exemplo, seria um destes dispositivos que opera um tipo de controle em vários níveis. Enquanto suporte, só permite o registro daquilo que é possível de ser anotado, em alinhamento com seus próprios parâmetros. Todo um universo sonoro fica de fora, assim como há um privilégio reservado àquela parte do som que encontra lugar em seu sistema gráfico. Assim, os ruídos, inarmônicos, contínuos não-discretos de altura, duração, timbre, intensidade, se não são excluídos, são tomados como acessórios, coadjuvantes que atuam em passagens menos importantes. No lado da percepção, esta hierarquia programada se pretende fundadora de uma escuta pura, onde a imaginação ativada pelos sons é também controlada por interesses de toda ordem: religiosos, ideológicos, comerciais, comunicacionais, indicativos, comportamentais etc.

Caesar (2008) dialoga com a teoria de Schaeffer a propósito de uma *escuta reduzida*, concordando, em certa medida, com a possibilidade de ampliação da escuta musical a partir deste conceito, mas sem a necessidade de uma rigidez estrutural. Assim, ouvir, escutar, entender e compreender, não seriam categorias serializadas em alguma sequência linear, assim como não representariam unidades isoladas na percepção. Tampouco haveria algum tipo de hierarquia entre elas, porque a objetividade vislumbrada pela teoria não se realizaria na percepção. Deleuze concordaria com estes argumentos, que atribuem à percepção certa autonomia no jogo dos sentidos. Também o pensamento ligado aos saberes formais não garantiria a ‘compreensão’. Assim como, para ele, a percepção pode envolver um outro campo de relações que não é o mesmo da ciência e das ideias objetivas, e que, por sua vez, também não é o mesmo dos

conceitos. A matéria da percepção, como a compreende, também diz respeito a forças e potências que não se conectam, necessariamente, aos signos e significados ligados à comunicação e não são redutíveis à dimensão da linguagem. Esta matéria da percepção não se reduz às sensibilidades, às funções biológicas dos sentidos, mas está ligada, sobretudo, à sensação e ao afeto. A arte, como coloca Sauvagnargues (2015), exige “uma semiótica do efeito irreduzível ao [plano] discursivo, uma verdadeira lógica da sensação”. (p. 36) Em Deleuze, uma “filosofia não linguística do signo” marca a presença de singularidades como forças que não estão ligadas ao mundo concreto/empírico – por isso são, também, singularidades pré-individuais, porque ainda não existem de forma individuada, tampouco envolvem sujeito, linguagem ou representação.

A discussão em torno da escuta se desloca entre uma experiência marcada pelo reconhecimento e pelo hábito e outra tomada pelo desconhecido, pelo medo e pela noite. Mas não é só isso. A escuta, na música eletroacústica, descarta a mediação da partitura e se relaciona diretamente com o som. Isso coloca o compositor numa posição diferente do habitual e produz diferentes agenciamentos. Quando se escreve uma passagem sonora numa partitura, o conteúdo anotado corresponde a um gesto musical de um intérprete. Observa-se, assim, que a partitura, fundamentalmente, não fez muito mais do que transmitir uma ordem do compositor ao intérprete. A música tradicional, diferente da eletroacústica, vai proceder desta maneira porque o som ‘nasce’ no pensamento do compositor e é reproduzido pelo intérprete, mediado pela partitura (mesmo que no processo criativo o compositor recorra a um instrumento musical; e mesmo que o intérprete tenha alguma margem criativa em relação à sua interpretação). Existe um alto grau de previsibilidade, tanto quanto uma necessidade de controle por parte do compositor. Na eletroacústica, existe uma tendência ao desconhecimento do resultado de um processamento sonoro - isso não significa dizer que, a partir do hábito, não seja possível prever os resultados, ou seja, com o tempo e a prática, também a música eletroacústica se vê absorvida por uma lógica da representação, por um reconhecimento e antecipação dos resultados. Mas a tendência à imprevisibilidade continua ativa, como uma potência própria da eletroacústica voltada ao processo criativo-composicional.

Diante dessa tendência ao desconhecido, a ideia só faz alimentar um aparato tecnológico de procedimentos e informações para operar transformações variadas nos sons. O resultado da ideia só aparece em contato direto com o som. Então, o som só se dá pela escuta, ele não existe antes disso, nem no pensamento do compositor. Daí a condição experimental própria deste tipo de música. Acontece que, desta maneira, o ato de compor se submete a outras forças. A escuta integrada deste modo a um processo criativo mobiliza em um primeiro plano afetos,

sensações e sentidos, porque a organização dos materiais numa obra dependem de uma relação direta com os efeitos na percepção. E ainda, o poder de controle do compositor se dilui pela necessidade de participação ativa dos próprios materiais sonoros e de todos os elementos que integram a cadeia de produção sonora. O resultado depende das relações e dos encontros. A gênese da obra, a partir desta atitude experimental, depende muito mais do processo do que de um modelo.

3. Considerações finais

A eletroacústica, nestes termos, nos faz pensar a música em relação direta com um aspecto determinante de sua individuação: a dependência de um corpo com o seu próprio *processo* genético. Em outras palavras, o individual (corpo) pode ser entendido como um modo de individuação, um estágio, um momento existencial de uma singularidade ideal. “O indivíduo não é somente resultado, porém *meio* de individuação”. (DELEUZE, 2003, p. 2) Então, a música enquanto manifestação de uma singularidade ideal, existe, antes de tudo, como força, como intensidade lógica que se expressa através das suas formas e atributos.

Referências

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Gilbert Simondon: O indivíduo e sua gênese físico biológica*. Caderno de Subjetividade, v. 11, p. 120-124. 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/issue/view/1987>>. Acesso em 10 dez. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. (2 Reimpressão). São Paulo: Editora 34, 2016.

FENERICH, Alexandre Sperandeo. *Questões de Representação na Música Eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais*. 1 Edição. LeBooks, 2019.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Nouvelle édition. Paris: Éditions du Seuil. 2002.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. *Música e fenomenologia no Traité de Pierre Shaeffer*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 2013.

¹ Como aponta Zangheri (2012), o francês Pierre Schaeffer, em seu *Traité des Objets Musicaux*, recupera uma expressão antiga, que faz referência a Pitágoras em suas aulas, quando utilizava uma cortina para que seus alunos não o vissem e apenas escutassem suas palavras. Fenerich (2005), se refere ao termo, ainda, como Música Acusmática: “música cujo o emissor do som, ou pelo menos seu emissor real, ou seja, sua origem anterior à gravação não é visualizada pelo ouvinte.” (p. 121)

² O conceito de *Escuta Reduzida* está relacionado à *acusmática* e se refere à possibilidade de uma escuta musical não associada à qualquer fonte.