

Relações entre ambiente físico e performance musical com base na filosofia da diferença

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Marta Martins Pederiva
Universidade Federal do Pará (UFPA) / PGEDA
marta.pederiva@hotmail.com

Natalia Cristina Pinheiro Dantas
nataliecrispine@hotmail.com

Resumo. O presente artigo se debruça sobre relações entre ambiente físico e performance musical apoiando-se na filosofia da diferença, com foco em noções de Deleuze e Guattari. A fim de estimular tal discussão, utiliza conceitos como devir, agenciamento, corpo sem órgãos e linhas de fuga para discutir as relações que se tecem entre elementos como pessoas, instrumentos musicais e diferentes salas. Além disso, traz termos relacionados a parâmetros acústicos que influenciam a característica de uma sala, como som direto, reverberação e tempo de reverberação. Tais definições visam a expansão de vocabulário e discussão a respeito de performance musical em espaços físicos distintos.

Palavras-chave. Filosofia da diferença. Performance musical. Espaço físico. Acústica.

Relationships between environments and musical performance based on Philosophy of difference

Abstract. This article deals with relationships between environment and musical performance based on Deleuze and Guattari's philosophy of difference. In order to stimulate such discussion, it uses concepts such as becoming, agency, body without organs and lines of escape to discuss the relationships that are woven between elements such as people, musical instruments and different rooms. In addition, it brings acoustic parameters that influence the characteristic of a room, such as direct sound, reverberation and reverberation time. These definitions aim to expand the vocabulary and discussion of musical performance in different physical spaces.

Keywords. Philosophy of difference. Musical performance. Physical space. Acoustics.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma forma de se aproximar das relações entre espaço físico e performance musical a partir da filosofia da diferença. Tal linha teórica é trazida principalmente a partir de conceitos de Deleuze e Guattari, e se mostra uma aliada para abordar padrões estabelecidos com uma postura questionadora, tanto quanto explorar com flexibilidade a

abertura de novas possibilidades de pensar e fazer música. Afinal, valoriza a multiplicidade e a dinamicidade.

Assim, o foco é desenvolver uma abordagem que busque entender as diferentes relações entre elementos distintos que afetam a performance como um sistema móvel de entradas e saídas interconectadas. Ou seja, a investigação por uma essência da performance não é o que se procura neste texto.

Para tal discussão, autores do campo da educação musical e da performance musical, como Borba (2020), Ströher (2019), Lines (2013), Ferraz (2010), Kennedy (2009), Ray (2006) e Carfoot (2004), são chamados para tecerem uma perspectiva rizomática que considere a música um processo de continuidade e fluidez, sempre em mudança e em relação com outros elementos. E, para relacionar ambiente e performance musical, Campesato e Iazzetta (2006), Vergara, Marros e Paul (2017), Almeida (2014) e Carboni (2012) são citados.

Inicialmente, é importante conceituar quatro termos essenciais para o acompanhamento deste artigo antes de desenvolver a discussão, que são: devir, agenciamento, corpo sem órgãos e linhas de fuga. Trazidos por Deleuze e Guattari, estão em alinhamento com a atenção da filosofia da diferença em relação aos momentos de diferença e repetição. Neste artigo, vem para cuidar de experiências musicais, com foco na dinamicidade da performance musical.

Também é crucial definir alguns parâmetros acústicos que influenciam as características e as relações que surgem de um determinado espaço físico, alterando as características de uma performance musical. Dentre outros, são conceituados som direto, reverberação e tempo de reverberação.

Após o estabelecimento de um vocabulário comum para desenvolver a discussão, é possível tratar das relações entre espaço físico e performance musical.

Devir, agenciamento, corpo sem órgãos e linhas de fuga

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) não se debruçam exatamente sobre tratamento acústico para auditórios de música. Mesmo sobre música, exclusivamente, existem poucas obras deleuzianas. Silvio Ferraz (2010) comenta sobre isso, destacando que existe uma inclusão da música como lugar de pensamento em textos que não objetivam falar sobre música:

A filosofia de Deleuze e de Guattari traz diversas marcas do som. As palavras ritornelo, território, rizoma, rostidade, territorializar-desterritorializar-reterritorializar; todas essas sonoridades fazem blocos com códigos, com significados, com cadeias de conceitos, com fragmentos de conceitos. E nesses blocos conceito-som, este último deixa seu território firme, histórico, e abre-se para conexões inusitadas. É assim que Boulez se liga a Proust e ao tempo (*Boulez, Proust e le temps*), que Shakespeare se liga a Kant (“Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia de Kant”). Talvez seja nesse ponto que a filosofia de Deleuze mais se aproxime da música. E talvez seja por essa mesma proximidade que ele não dedicou um livro específico à música, tampouco à poesia. A música e a vertente sonora da poesia – a poesia que dispersou as palavras em partículas sonoras – de fato estão na escritura de Deleuze. São seu campo de invenção filosófica” (FERRAZ, 2010, p.74).

Assim, é possível reconhecer que a música, para além de um tema a ser abordado diretamente, possui também um lugar de experimentação na escrita de Deleuze e Guattari. Além disso, eles também disponibilizam concepções acerca da relação entre experiência sensorial, criação artística e produção de afetos. Tal abordagem pode auxiliar na discussão sobre a performance musical e alguns dos elementos que se relacionam com ela, como o espaço físico. Para isso, quatro conceitos são apresentados a seguir: “agenciamento”, “devir”, “corpo sem órgãos” e “linhas de fuga”.

Agenciamento

Desenvolvido por Deleuze e Guattari, o conceito de “agenciamento” pode ser entendido, a partir de uma simplificação, como encontro. Ele ocorre quando diferentes elementos, humanos ou não humanos, como objetos, ideias, instituições e afetos, se conectam, gerando novas formas de expressão e repercussões. Como dizem, “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze; Guattari, 2000, p.17). Ou seja, é um conceito que cuida de múltiplas conexões em movimento.

Dessa forma, a noção de encontro ganha outras camadas, a partir da complexa interação entre elementos diversos, sejam eles humanos ou não-humanos, em um contexto específico. É interessante pontuar que essas relações podem ter configurações específicas dentro de seu fluxo metamórfico, que pode ser tanto de colaboração quanto de embate, e que existem duas dimensões (ou níveis) principais que atravessam esse conceito: 1) maquínico, que envolve a interação entre elementos materiais, como, por exemplo, o corpo de quem toca, o corpo do instrumento, amplificadores de som; e 2) coletivo, que lida com a dimensão simbólica

e discursiva, como ideias, linguagem, afetos, significados, ou seja, questões da comunicação, interpretação e subjetividade.

Além disso, existe um eixo essencial para o conceito de agenciamento: a des-re-territorialização. Ele versa sobre a fluidez que as interações podem ter ao longo do tempo: se a performance musical está mais arraigada em práticas tradicionais, fixas, é possível notar a territorialização. Se está disponível para novas possibilidades e influências, ou seja, mais fluida e menos fixa, desterritorialização. A des-re-territorialização do agenciamento não propõe um julgamento de valor, qualificando o que é positivo ou negativo. Ela pode auxiliar no entendimento de como a performance musical se modifica.

Nesse sentido, a performance musical pode ser vista como um agenciamento entre quem toca, o instrumento musical tocado, as pessoas que assistem, a peça performada, o espaço físico onde a performance acontece, os materiais de revestimento acústico, entre outros fatores. Na pesquisa de Carboni (2012), que analisa parâmetros acústicos preferenciais na opinião de professores de música, é possível perceber agenciamentos complexos, nos quais acontecem movimentos constantes de interferências e ajustes, formados pelas interações entre os professores de música, as salas e os instrumentos. É a partir dos instrumentos lecionados, das interações com pares e das características físicas da sala onde lecionam que as preferências acústicas de quem dá aula se moldam. Todos os elementos se relacionam e se influenciam mutuamente, gerando um conjunto funcional de interação complexa e multidirecional de transformação contínua.

Devir

Cultivado originalmente por Nietzsche, o conceito de “devir” foi concebido a partir da noção de mutabilidade permanente na realidade. O filósofo prussiano destacou a necessidade de ultrapassar os estereótipos sobre identidade a partir de uma forma fixa, e de se envolver em um processo constante de autoafirmação e autotransformação. Gilles Deleuze incrementou tal concepção, desenvolvendo sua própria abordagem, que é a utilizada no presente artigo.

Deleuze explorou a natureza fluida e de constante transformação da realidade, além de enfatizar a importância da criação e da experimentação contínua ao aplicar o conceito de devir em diversos campos, como filosofia, literatura, arte e outros (Deleuze, 2020). Assim, pode ser entendido como um fenômeno de dupla captura, de vir a ser, um processo de transformação contínua, de fusão mútua, “como o igual que, sob certos aspectos, é desigual, o grande que se

torna pequeno, o pesado que é inseparável do leve” (Deleuze, 2003, p. 104) entre elementos em agenciamento, ao invés de uma noção de essência e de identidades estáticas, fixas ou imutáveis.

Um exemplo seria a perdurável variação das preferências acústicas dos professores de música sobre a qual Carboni (2012) escreve. A contínua busca por adaptações nasce não só das necessidades e das peculiaridades dos instrumentos lecionados, mas principalmente das novas experiências vivenciadas e dos novos conhecimentos adquiridos.

É a partir dos agenciamentos construídos na sala de aula que as preferências acústicas podem se remodelar, gerando um fluxo contínuo de transformação no que é considerado ideal. Tal processo de adequação e modificação com base em experiências subjetivas demonstra como o devir pode ser um conceito de muito valor para compreendermos a busca por condições acústicas preferenciais nas salas de música.

Dito de outra forma, o devir é a reinvenção que ocorre a partir dos agenciamentos experimentadas e que altera todos os elementos envolvidos nesses encontros. Ou seja, “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (Deleuze; Parnet, 1998, p.10). Por exemplo, se percebemos o corpo de alguém em contato com o corpo de um instrumento, ambos já não são mais os mesmos. O corpo-pessoa altera sua fisicalidade e até mesmo sua funcionalidade. Seus membros não agem para sobrevivência, como em sua função original, mas para o envolvimento na produção de um som organizado. O devir-instrumento do corpo-pessoa existe como um terceiro elemento a partir do encontro entre corpo-pessoa e corpo-instrumento. Da mesma forma, existe um devir-pessoa no corpo-instrumento que surge a partir do mesmo encontro.

Corpo sem órgãos

O conceito de “corpo sem órgãos” foi introduzido por Artaud como uma forma de ampliar as possibilidades do corpo humano, principalmente nas convenções teatrais convencionais. O dramaturgo francês trata do corpo como um campo de energia e intensidade, extrapolando as estruturas e funções orgânicas. Deleuze e Guattari agregaram outros princípios, como desejos, fluxos e multiplicidades que auxiliaram na aplicação do conceito original em outros campos, como filosofia, psicanálise, política e assim por diante.

Assim, o termo foge da noção tradicional de um repositório material de órgãos com funções limitadas e determinadas dentro de uma estrutura organizada e hierarquizada. Ao invés disso, é campo de potencialidades, intensidades e fluxos de desejo, capaz de manifestar a mais

vasta gama de forças, energias e processos. Por não se referir literalmente a um corpo sem órgãos físicos, o conceito encoraja a extrapolação em relação às normas estéticas e estruturas predefinidas. Estimula a criação de novos caminhos artísticos por meio da experimentação, da improvisação e da liberdade expressiva.

Existem múltiplas formas de aplicar tal noção na performance musical. Uma delas é entender o espaço físico onde ocorre a performance musical como um corpo sem órgãos, uma superfície que possibilita a criação de novas conexões entre a pessoa que toca, seu instrumento musical e o ambiente onde se encontra.

Linhas de fuga

A noção de “linhas de fuga” foi investigada por Deleuze a partir da ideia de que a arte cria rupturas ou desvios no que diz respeito a um sistema estabelecido, possibilitando o surgimento de algo novo. Na performance musical, podemos entender o espaço físico que age como um corpo sem órgãos como uma linha de fuga, estimulando quem toca a explorar possibilidades sonoras, gestuais e expressivas distintas.

Mais especificamente, as condições atuais do espaço onde a performance musical ocorre e a busca por estratégias para lidar com limitações, criando novas possibilidades, são as linhas de fuga. Quando Carboni (2012) reconhece que existe uma insatisfação de professores com as salas existentes e propõe a busca por melhores condições acústicas, assim como alterações no isolamento acústico, podemos reconhecer esse conceito de forma latente.

Não encontramos alguém que trate de modo específico do tratamento acústico para auditórios de música a partir da filosofia da diferença. Tal falta de material demonstra a possibilidade de contribuição para o campo em pesquisas futuras, pois já existe um reconhecimento dos ganhos dessa abordagem teórica para os estudos sobre música:

São exatamente essas características deleuzianas que constituem o maior desafio para os estudiosos da música no século XXI: envolver-se criticamente com a especificidade de determinadas músicas e músicos; não derivar análises de ideias pré concebidas; estar aberto à imanência da música e da vida; criar conceitos úteis que, no entanto, não são definitivos; e expressar um "estilo" ou imagem de pensamento em empreendimentos acadêmicos. De modo geral, uma abordagem deleuziana na música e nas artes é benéfica para a musicologia e para o estudo da música, pois nos desafia a redefinir problemas antigos e a criar novos caminhos para o pensamento (Carfoot, 2004, p. 95)

Assim, mesmo que a filosofia da diferença seja utilizada há décadas para a reflexão e discussão sobre o campo da música e suas multiplicidades, ainda existem caminhos não

percorridos que podem contribuir para pesquisas na área. Neste artigo, autores e obras que oferecem insights filosóficos e sociopolíticos sobre a música e sua relação com o espaço, a experiência sensorial e os processos criativos são trazidos para desenvolver tal discussão.

Parâmetros acústicos que podem interferir na performance musical

Ao examinarmos elementos fundamentais para a qualidade acústica das salas de ensino e prática musical, não temos consenso a respeito de quais seriam os parâmetros acústicos ideais, como analisa Carboni (2012). Tal complexidade e a dinamicidade da acústica musical pode ser examinada a partir da filosofia da diferença, como introduzido na seção anterior deste artigo.

Igualmente pode ser feito com a falta de consenso identificada não só por Márcio Carboni, mas também por outras pessoas, como Almeida (2014), Vergara, Marros e Paul (2017). Afinal, esse fato pode ser entendido como uma oportunidade para um contínuo processo de inovação e redefinição, incentivando linhas de fuga em um corpo sem órgãos a partir do agenciamento entre o espaço físico da sala, o corpo de quem toca, o instrumento musical, o estilo musical, a performance musical propriamente dita e todos os outros elementos que tecem os mais diversos devires.

Ao passo em que não existe concordância na discussão sobre parâmetros acústicos ideais, trabalhar com um vocabulário compartilhado nos auxilia e ajuda estabelecer um diálogo sobre este assunto, mesmo mesclando tantas questões subjetivas, como a sensibilidade e percepção das pessoas em certo ambiente com características objetivas.

É importante mencionar que “Beranek (1962) elencou uma série de parâmetros para descrever as qualidades acústicas de um ambiente fechado” (Carboni, 2012, p.37). Dentre eles estão nível do som direto e reverberante, retorno, ausência de eco, clareza, impressão espacial, timbre, qualidade tonal, vivacidade, brilho, difusão, mistura, equilíbrio, ruído, ataque, uniformidade, distorção e outros. Contudo, a seguir no balizaremos na apresentação do significado de som direto, som refletido, reverberação, tempo de reverberação, tempo de decaimento inicial, clareza e definição, sensação de volume sonoro.

Som direto e som refletido

Som direto é o som que não sofre modificações por superfícies refletoras ou obstruções em seu percurso antes de chegar aos ouvidos de alguém. Ou seja, a fonte sonora o emite e ele chega diretamente aos ouvidos de uma pessoa, sem reflexões ou interferências significativas.

Como Carboni (2012) destaca, é importante reconhecer que é raro não ouvir uma mistura entre som direto e refletido (que é o som incidente em uma superfície sólida, com parte dele absorvido, parte transmitido pela superfície e parte refletido de volta ao ambiente), então, o crucial é analisar a proporção entre eles em salas de performance musical.

Reverberação e tempo de reverberação

Reverberação é o fenômeno acústico responsável pela permanência do som no espaço depois que o som direto já acabou. É resultante das várias reflexões do som nas superfícies do recinto após a fonte sonora ter emitido um som, o que “faz com que o som percorra maiores distâncias do que o som direto, demorando mais para atingir o ouvinte” (Carboni, 2012). Almeida (2014) comenta sobre um experimento que comparou as preferências de solistas com pequenos grupos de câmara e chegou à conclusão de que estes últimos apresentam uma predileção por níveis superiores de primeiras reflexões e de reverberação. Ou seja, não existe consenso absoluto nem dentro de um dos diversos parâmetros acústicos.

Já o tempo de reverberação é o tempo necessário para que a intensidade do som diminua em 60 dB após o som direto ter parado de ser produzido (Carboni, 2012). Ou seja, é o tempo que o som leva para ficar praticamente inaudível. Esse é o parâmetro que caracteriza a duração da reverberação em um espaço físico.

Tempo de decaimento inicial

Tempo de decaimento inicial é o intervalo de tempo, expresso em segundos, para que a intensidade do som diminua em 10 dB após sua fonte parar de produzi-lo. Está relacionado à percepção da reverberação e sofre influência das reflexões iniciais, ou seja, depende imensamente da posição de medição. Assim, é um parâmetro acústico que se mostra adequado para examinar as distinções na percepção sonora entre diversas posições em um ambiente. Vergara, Marros e Paul (2017) destacam que é necessário prestar atenção em posições muito próximas à fonte, pois junto dela a energia sonora inicial se deteriora de modo súbito antes de começar um enfraquecimento mais gradual.

Clareza e definição

Clareza e definição se referem ao grau de distinção entre sons. Carboni (2012) informa que é possível classificar tal definição de duas formas: horizontal, como um acompanhamento

melódico dos sons tocados sucessivamente, e vertical, como a percepção harmônica de sons simultâneos. O tempo de decaimento inicial é importante para a análise da clareza e definição do som, pois quanto mais rápido o tempo de decaimento inicial, maior a clareza sonora. Ou seja, a reverberação afeta diretamente este parâmetro. Isso pode ser percebido quando uma sala não apresenta um bom grau de clareza, que já é uma percepção dependente dos instrumentos musicais e quantidade de pessoas tocando com objetivo da performance musical (Vergara; Marros; Paul, 2017).

Sensação de volume sonoro

Sensação de volume sonoro é um parâmetro relacionado à intensidade acústica. Ou seja, tem a ver com a percepção da pessoa sobre a força de um som. Medida em decibéis (dB), varia de acordo com a quantidade de corpos no ambiente e com o tempo de reverberação do som no recinto (Carboni, 2012).

Considerando que “na música o som é usualmente empregado para a construção de estruturas temporais (células, frases, motivos) e de estratégias de organização dessas estruturas no tempo (repetição, variação, desenvolvimento, corte)” (Campesato; Iazzetta, 2006), é vital considerar a forma como esse som se propaga no espaço e chega até o público. A arte sonora (*sound art*) se preocupa com isso a ponto de, muitas vezes, a construção da obra acontecer junto da construção de seu espaço de existência. Perceber isso possibilita o entendimento do ambiente como elemento integrante da obra.

Tal entendimento pode ser expandido para a performance musical no sentido de favorecer a consideração das relações e interações dos parâmetros sonoros em um determinado espaço, reconhecendo que podem alterar a experiência da performance musical. Assim, os agenciamentos e devires são ampliados, intensificando a multiplicidade do fazer artístico e ampliando as possibilidades de estudo e fazer musical. Afinal, existe um diálogo ativo entre quem toca, a plateia, o instrumento musical, o ambiente e diversos parâmetros que se desdobram e se afetam rizomaticamente.

Relações entre espaço físico e performance musical

Antigamente, a música de câmara com instrumentos acústicos, como os de cordas friccionadas e dedilhadas, estava associada a lugares pequenos, como: sala, quarto, compartimento ou aposento de uma casa. Foi dentro desses ambientes de pouco tamanho que se desenvolveu a música de câmara, mesmo que algumas apresentações estivessem situadas em

palácios ou imensas residências de nobres. Com esse espaço limitado, é compreensível que a quantidade de pessoas tocando também fosse pequena.

Atualmente, a música de câmara de instrumentos de cordas friccionadas ficou relacionada apenas a quantidade de instrumentistas de um grupo e ao repertório musical a ser desenvolvido por ele. O espaço físico onde este tipo de música acontecia foi ampliado para outros espaços físicos, podendo estes ambientes serem abertos ou fechados.

Quando a música de câmara acontece em lugares abertos, aumenta a probabilidade de se precisar lidar com interferências externas à proposta, como poluição sonora, mudança climática repentina, vento, animais ou mesmo pessoas. Neste sentido, aumenta o número de agenciamentos com o qual quem toca se relaciona.

Isso pode ser perceptível para o público, que pode entender o novo agenciamento como uma interferência na performance musical, ou acontecer em níveis que até são alcançados pelo sensível, mas nem sempre nos damos conta. Exemplos disso seriam uma grande alteração no tempo de decaimento inicial, afetando tanto a clareza e definição do som a ponto dele não ser distinguível de outros no espaço ou uma mudança tão pequena nesse mesmo parâmetro, o tempo de decaimento, que quase não se nota a alteração na clareza e definição do som.

É interessante mencionar que é comum artistas utilizarem esses novos agenciamentos em seus processos criativos (Stori; Maranhão, 2017). Afinal, em espaços abertos, é mais provável que o instrumento esteja conectado a um sistema de amplificação. Tal diferença influencia na sensação de volume sonoro, além de outros parâmetros acústicos.

Entretanto, quando a performance musical acontece em lugares fechados, como em salas de aula, auditórios ou salas de concerto, geralmente está dentro de uma proposta mais acústica. Ou seja, os elementos envolvidos nos devires que se tecem são outros. Então as características físicas da sala ganham maior enfoque nos devires e na preocupação de quem toca, já que não é necessário se preocupar com uma chuva repentina, por exemplo.

Sonia Ray (2006) dialoga com uma linha teórica diferente da nossa para falar dos agenciamentos presentes na performance musical:

[...] partindo da visão de Grenn sobre interferência negativa foram elaboradas três hipóteses: 1: As interferências que mais frequentemente inibem uma performance são causadas por ansiedade, insegurança quanto ao potencial e pouca experiência de atuação em público por parte do *performer*; 2: Interferências na performance musical poderiam se minimizadas através de uma abordagem metodológica mais voltada para o momento do palco ou outra atuação em público (incluindo a concepção e aplicação do material

pedagógico); 3: Interferências na performance musical poderiam ser minimizadas com uma aproximação mais efetiva dos *performers* com os problemas e as soluções detectados em estudos recentes sobre performance musical (incluindo estudos em áreas afins). (RAY,2006, p.53-54)

O que ela nomeia de interferência negativa pode ser entendido aqui como um agenciamento que se conecta a potência do desejo e dos afetos. Sentimentos conceituados como negativos podem surgir quando os desejos são restritos, suprimidos ou direcionados de forma inconsistente com a expressão plena da pessoa. Ou seja, Ray trata das relações de 1) desejos antecipados sobre a performance musical; 2) abordagem metodológica considerando os agenciamentos que aparecem a partir da troca de ambiente; 3) conhecimento acerca dos debates sobre performance musical. Com o pensamento direcionado para outro foco, a autora acaba destacando a importância do ambiente na relação direta e constante com todos os elementos presentes em uma performance musical.

Diferentes compositores, em diversos períodos históricos, também entenderam e utilizaram o espaço como parte integrante do discurso musical. São abundantes as referências a exemplos desde a época renascentista, como no projeto de heterofonia coral do compositor italiano Giovanni Gabrieli (1557-1612). Em sua música sacra, ele dispunha o coro em diferentes pontos da catedral de Notre Dame com a intenção de criar uma distribuição espacial das partes musicais. Acelerando a passagem de tempo, a música eletroacústica solidificou a noção do espaço como elemento de articulação estética, incluindo-o em seus procedimentos composicionais e “criando uma sensação auditiva de espacialidade” (Campesato; Iazzetta, 2006, p.777).

Neste sentido, os teatros de música atuais também podem ser citados. Há, em diversos países, um cuidado em pensar ou adaptar a estrutura física para promover maior projeção sonora dos instrumentos musicais e cantores de ópera. Um exemplo disso é a sala de espetáculos São Paulo, que passou por modificações em sua estrutura física. Suas alterações estruturais contribuíram significativamente para um maior controle acústico do ambiente. Dentre elas, a possibilidade de movimentação do forro acústico, que é formado por placas de madeira. Com a possibilidade de movimento independente dessas placas, é possível adaptar o forro a diversos formatos de apresentações musicais. Quando o forro é deslocado para cima, pode tornar o tempo de reverberação dos sons mais prolongados e brilhantes, pois atua diretamente no som refletido e no tempo de reverberação, dentre outros parâmetros acústicos. De forma análoga, quando este forro é deslocado para baixo, pode encurtar o som e torná-lo mais seco. Além da alteração dos

elementos materiais presentes em cena, ou seja, do agenciamento máquinico de corpos, também é possível analisar como subjetividades nascem e se transformam a partir dessa modificação dos aparatos materiais. Dito de outra forma, a dupla determinação do agenciamento pode representar indutores para pesquisas diferentes.

Finalmente, a arte sonora não pode deixar de ser citada, já que o espaço físico onde a obra se apresenta é entendido como parte constituinte da obra. Para além dos elementos acústicos do ambiente, são igualmente consideradas as relações que esse ambiente gera com outros sentidos, acessando o nível de coloração, dimensão, projeção, textura, imagem, forma e muitos outros. A menor alteração de qualquer um desses elementos tem o potencial de mudar completamente a obra pelo significado que adota dentro das relações que se estabelecem. Dito de outra forma, diferentes agenciamentos geram múltiplos devires e linhas de fuga.

Considerações finais

Uma perspectiva da filosofia da diferença, como discutido neste artigo, permite a criação de novos caminhos de pensamento e a redefinição de desafios antigos. Isso possibilita uma maior compreensão das interações complexas entre quem toca, os instrumentos, o ambiente acústico e a performance musical.

Nest artigo convidamos autores de diversos campos, como a educação musical e a performance musical, tanto quanto quem pensa sobre ondas sonoras e seus fenômenos, incluindo a relação entre ambiente e performance musical, para dialogar com a filosofia da diferença. A partir dos conceitos de “agenciamento”, “devir”, “corpos sem órgãos” e “linhas de fuga” para Deleuze e Guattari, a discussão foi sempre voltada para sua aplicação na performance musical. Assim, tais conceitos demonstraram potência para entender as relações entre espaço físico e performance musical.

De maneira similar, conceituamos alguns parâmetros acústicos, como som direto, som refletido, reverberação, tempo de reverberação, tempo de decaimento inicial, clareza e definição e sensação de volume sonoro, a fim de entender como o ambiente afeta a experiência sonora e a acústica da performance musical. Neste sentido, foi possível apresentarmos e relacionarmos diferentes acontecimentos que se dão a partir dos agenciamentos entre espaços físicos, tanto abertos quanto fechados, e a performance musical realizada nestes ambientes.

Em suma, destacamos a relevância de tal perspectiva para a ajudar a ampliar a compreensão da música como um processo em constante alteração e em relação com outros

elementos. Também enfatizamos a importância de considerar as múltiplas interações e conexões que ocorrem na performance musical.

Por fim, identificamos possibilidade de expansão e aprofundamento no estudo da música a partir da filosofia da diferença. Seja em pesquisas de educação musical, performance musical, tratamento acústico para auditórios de música, musicologia ou outras, há espaço e demanda para a busca de novas possibilidades de pensar e fazer música.

Referências

ALMEIDA, Gustavo Afonso Nina. **Influência da acústica do palco na performance musical: um novo paradigma na simulação de eventos acústicos para auralização interactiva com músicos.** Orientador: Prof. Dr. Álvaro Manuel Mendes Barbosa. Co-orientação: Prof. Dr. Octávio José Patrício Fernandes Inácio. 2013. Tese (Doutorado) - Escola das Artes. Universidade Católica Portuguesa, Portugal, 2014.

BORBA, Marcelo Barros de. Deleuze e a música: modos de criar no curso de Bacharelado em Música Popular da UFPel. **Revista Paralelo 31**, Pelotas, v.2, ed.15. p.164-179, 2020.

CARBONI, Márcio Henrique de Sousa. **Qualidade acústica em salas de ensino de música: Parâmetros acústicos preferenciais na opinião de professores de música.** Orientador: Prof. Dr. Aloísio Leoni Schmid. 104f. 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Construção Civil, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2012.

CARFOOT, Gavin Steven. **Deleuze and music: a creative approach to the study of music.** Orientador: Prof. Dr. Simon Perry. 110f. 2005. Dissertação (Mestrado) - School of Music, The University of Queensland, Australia, 2005.

CAMPESATO, Lilian. IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e arte sonora. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, 16., 2006, Brasília. p.775-780.

CAZARIM, Thiago. A percepção do corpo na performance musical: o lugar da imagem corporal na prática camerística. In: **Simpósio Internacional De Cognição E Artes Musicais**, 3., 2007, Salvador. Anais [...]. Salvador: UFBA, 2007. p. 582-587.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **ArteFilosofia**, Ouro Preto. v. 5, n. 9. p. 67-76, out. 2010.

KENNEDY, Barbara. ...of butterflies, bodies and biograms ... Affective Spaces in Performativities in the Performance of Madama Butterfly. In: CULL, Laura (org.). **Deleuze and Performance**, Edinburgh University Press, Edinburgh, Scotland, 2009. p.183-200.

LINES, David. Deleuze and Music Education. In: MASNY, DIANA (org.). **Cartographies of Becoming in Education: A Deleuze-Guattari Perspective**. Sense Publishers, Rotterdam, The Netherlands, 2013. p.23-33.

RAY, Sonia. **Performance Musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

STRÖHER, Karine Larissa. **O que pode a experiência musical?** Orientadora: Profa. Dra. Vânia Beatriz Müller. 107 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

VERGARA, Erasmo Felipe; MARROS, Fernanda; PAUL, Stephan. Caracterização da qualidade acústica de salas de aula para prática e ensino musical. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 23-37, jan./mar. 2017.