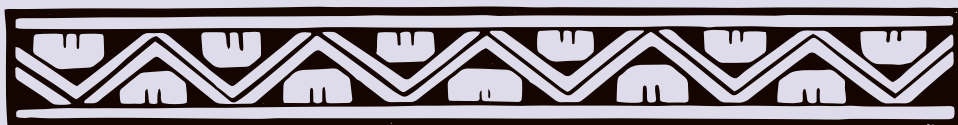


Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 36, N. 1, JAN.–DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Poéticas Eletroacústicas Contemporâneas: o efeito estético musical eletroacústico

Cláudio Bezz¹

RESUMO: Este trabalho aborda uma Poética Eletroacústica contemporânea fundamentada na Teoria Crítica Literária, especialmente na *Estética do efeito* (*Wirkung*) de Wolfgang Iser (1926–2007). Examino as relações entre o efeito da obra literária no leitor e o efeito da experiência musical no ouvinte, com foco na música eletroacústica. Como um dos desdobramentos práticos desta poética, apresento minha obra eletroacústica (acusmática) *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024), baseada na análise iseriana da obra literária *Poema sujo* (1975) do poeta brasileiro Ferreira Gullar (1930–2016). A obra demonstra que conceitos relativos à teoria literária geram procedimentos composicionais que enriquecem e expandem o arsenal criativo da música eletroacústica.

277

PALAVRAS-CHAVE: Composição Musical Eletroacústica. Teoria Literária. Wolfgang Iser. *Estética do Efeito*. Ferreira Gullar.

ABSTRACT: This paper addresses a contemporary Electroacoustic Poetics grounded in Literary Critical Theory, particularly in Wolfgang Iser's (1926–2007) theory of *Aesthetic response* (*Wirkung*). I examine the relationships between the response of the literary work on the reader and the response of the musical experience on the listener, with a focus on electroacoustic music. As one of the practical developments of this poetics, I present my electroacoustic (acousmatic) work *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024), based on the Iserian analysis of the literary poem *Poema sujo* (1975) by the Brazilian poet Ferreira Gullar (1930–2016). The musical work demonstrates that concepts related to literary theory generate compositional procedures that enrich and expand the creative arsenal of electroacoustic music.

KEYWORDS: Electroacoustic musical composition. Literary Theory. Wolfgang Iser. *Aesthetic Response*. Ferreira Gullar.

Este trabalho trata de uma Poética Eletroacústica contemporânea, elaborada em estudo anterior (Bezz, 2023), a partir de conceitos relativos à Teoria Crítica Literária, em especial a teoria da *Estética do efeito*,

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

concebida por Wolfgang Iser (1926–2007). Em sua produção teórica (1990, 1996, 1999, 2002, 2013), Iser trata da importância do receptor para a produção de narrativas no campo literário, onde o leitor, livre de julgamentos, é capaz de se entregar à leitura, transformando — ele mesmo — e atualizando a própria percepção durante o ato da leitura. Em seus estudos, o autor dissecar teoricamente a constituição do texto literário, a própria leitura e a interação entre a produção e recepção² da obra. Nesse contexto, Iser potencializa o leitor como recriador da realidade, colocando-o em evidência, apontando a importância da ficção (em especial da ficção literária) como realização da *mimesis*³ em sua concepção relacionada à busca da diferença e não da semelhança, e, nesse sentido, reforçando o próprio ato criativo.

Dessa maneira, Iser trata das expectativas do leitor durante a própria leitura, do “efeito” que o texto produz nele, das relações indeterminantes e dos “lugares vazios”⁴ que irão fomentar os pontos de conexão entre o leitor e o texto, além das estruturas que poderão potencializar essa relação. O termo “efeito” (*Wirkung*) está relacionado ao efeito entre o texto literário e o leitor, e é discutido por Iser em um contexto entendido como “efeito estético” a partir do ato da leitura de um texto literário ficcional (Efeito Estético Literário). Já o conceito de “Efeito Estético Musical Eletroacústico”, ou simplesmente “Efeito Estético Eletroacústico”, evidenciado no subtítulo deste trabalho, foi desenvolvido a partir das discussões, apro-

278

² O termo “recepção” não é tratado em um âmbito geral, já que é um campo de estudo vasto, referenciado nas Teorias da Comunicação. Esse aspecto é tratado sob o ponto de vista da Teoria da Recepção Literária, discutida em um recorte específico, relacionado à Teoria do Efeito Estético (Iser, 1990, 1996, 1999, 2002, 2013).

³ A teorização da *mimesis* é o objeto de ampla pesquisa do ensaísta brasileiro Luiz Costa Lima, que a entende como diferença (na criação) e não semelhança (como simulacro), sublinhando a dissociação entre *mimesis* e *imitatio* (Costa Lima, 1979).

⁴ Para Iser, “... os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor, e possui nos lugares vazios um importante estímulo” (Iser, 1996, p. 126).

priações, analogias e interações entre a teoria iseriana e o campo musical eletroacústico, e permitiram pensar em um Efeito Estético Eletroacústico análogo ao Efeito Estético Literário (Bezz, 2023). No que segue, discuto as relações de convergência entre as duas teorias e seu resultado prático no campo composicional.

Ao observar afinidades entre o efeito que a obra literária provoca no leitor e o efeito provocado pela experiência musical no ouvinte, em especial no campo musical eletroacústico, pergunto: há ficção em Música? Tal questionamento levou a pensar sobre o termo *ficção*. Em um senso comum, a ficção está relacionada a um fingimento ou à invenção (imaginação) a partir do real, e muitas vezes se confunde com a própria literatura. Nesse contexto, o texto ficcional relaciona-se ao texto literário que lida com a imaginação como uma instância do imaginário, ou seja, a construção de um mundo imaginário baseado no mundo real.

Seria possível estabelecer essas mesmas relações no campo musical? Respondo dizendo que a experiência e a prática composicional desenvolvidas até aqui indicam que sim. Assim como Wolfgang Iser amplia e aprofunda em seus estudos a noção de ficcionalidade como o resultado de uma relação triádica entre o real, o fictício⁵ e o imaginário no texto literário (Iser, 2017, p. 32), as mesmas relações são construídas no campo sonoro a partir da escuta (sons reais), seu efeito provocado no ouvinte, e, ao final, a construção de um ideário sonoro próprio a partir da imaginação. É nesse contexto que estabeleço as bases para a construção de uma estrutura idealizada como “Efeito Estético Eletroacústico” análoga à teoria iseriana. Ou seja, funcionando como um filtro, emprestando sentido às indeterminações, atualizando-se durante o “ato da escuta” em perspectivas multivariadas e entrelaçadas, em que os vazios são (pretensamente) suplantados pelo ouvinte através das estruturas provocadoras do efeito estético (Bezz, 2023).

Dessa maneira, com o intuito de provocar a reflexão sobre as relações estruturais entre textos literários e textos musicais eletroacústicos, são

⁵ O fictício se torna um conceito de relação entre a realidade e o imaginário (Stierle, 2006, p. 9).

expostos os conceitos iserianos sobre “efeito estético”, “vazios no texto”, além do “sistema perspectivístico”, que considero primordiais para o entendimento do “Efeito Estético Eletroacústico”. Para ilustrar tais relações, apresento minha obra eletroacústica acusmática *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024) (Figura 1),⁶ baseada na obra literária *Poema sujo* de Ferreira Gullar (Gullar, 1975).



Figura 1. *Oito Impressões Eletroacústicas sobre um Poema Sujo* (Bezz, 2024).

280

Observo que a obra autoral foi concebida a partir da análise detalhada do texto literário, mas não se limita à simples transposição sonora do texto. Em vez disso, utilizo como ponto de partida (além da análise do texto literário) elementos estruturais e sonoros da minha composição *Poema eletroacústico III — Poema sujo* (Bezz, 2017/23),⁷ citada neste texto como obra referencial para a discussão da nova obra eletroacústica, esta reorganizada e expandida a partir de uma nova estratégia composicional e combinações de sons. Dessa forma, estabeleço um diálogo entre teoria, poesia e experimentação eletroacústica sob a perspectiva do Efeito Estético Eletroacústico, resultando em uma criação original.⁸

Contextualização teórica

Para entender os processos de interação entre a obra literária e a obra musical, utilizo conceitos relacionados ao campo da Literatura, no contexto da Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*), desenvolvidos a partir dos estudos do Grupo de Pesquisa “Poética e Hermenêutica”,⁹ criado em 1963

⁶ *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024) teve sua estreia na II Maratona de Música Eletroacústica (MAMUSE) em 1º ago. 2024, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ.

⁷ *Poema eletroacústico III* (Bezz, 2017/23) é uma obra autoral extensa, com 5 atos e 20 movimentos, e duração total de 69’45”, fazendo parte de minha Tese de Doutorado (Bezz, 2023).

⁸ A obra *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* está disponível em: <https://youtu.be/e79WhUWtjrM>.

⁹ Os teóricos literários Hans Robert Jauss (1921–1997), Karlheinz Stierle (1936–),

na Universidade de Konstanz, Alemanha. Do grupo de Konstanz, trato Wolfgang Iser com especial atenção, pois o autor iniciou a sistematização da sua teoria em *Ato da leitura* (Iser, 1996, 1999), quando lança as bases para a Teoria do Efeito Estético, construída ao lado da Teoria da Recepção. Iser sustenta a ideia do estabelecimento de um leitor livre de preconceitos e prejulgamentos, e assim potencializado, para executar a sua própria interpretação. Para Iser, esse preceito permite à interpretação textual uma nova função: “[...] em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto” (Iser, 1996, p. 54).

Em sua construção teórica, Iser pressupõe a ação da leitura de um texto literário para que se estabeleçam as relações de efeito entre o texto e o leitor. Contudo, este efeito só aconteceria a partir da participação ativa do próprio leitor, durante a ação da leitura. Neste aspecto, as relações musicais são idênticas às literárias, no sentido de que tanto o texto literário quanto o texto musical dependem da ação do receptor para a construção de sentido. Enquanto o ato da leitura representa ler e absorver o conteúdo do texto literário e seus eventos, o “ato da escuta” representa a própria escuta e a absorção do conteúdo sonoro/musical em seu fluxo temporal. Assim, caracterizar o fluxo da leitura como fundamental na construção dos sentidos, permitiu construir paralelos conceituais ao fluxo da escuta, ou “ato” da escuta musical. O que Iser entende como efeito entre o texto e o leitor, aplico, na mesma medida, ao efeito entre o texto musical (no sentido da obra musical) e o ouvinte.

281

Efeito Estético

A partir dos anos 1970, Iser desenvolve a sua teoria apontando para os efeitos do texto na recepção pelo leitor, e não mais concentrado tanto na mensagem ou significação. O significado passa a não ter mais lugar garantido no texto, e a busca está muito mais no sentido do que na explicação de determinado efeito. Os textos literários passam, então, a ativar os proces-

Wolfgang Iser (1926–2007) e Hans Ulrich Gumbrecht (1948–) constituíam o núcleo principal desse grupo.

dos de realização do sentido, e a partir da relação dialética entre o texto e o leitor é que acontece o efeito estético. O texto ficcional passa a ser um dispositivo em que o leitor constrói suas representações a partir de uma multiplicidade de leituras. Assim, o efeito passa a representar o produto de orientações e valores que potencializam a comunicação entre dois polos: a obra e o leitor. Nessa relação, a Literatura passa a ser concebida como estrutura de comunicação, e é resumida pelo próprio Iser:

[...] uma interpretação da Literatura, orientada pela estética do efeito, visa à função, que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não familiares, são contudo compreensíveis, e à assimilação do texto, através do qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas (Iser, 1996, p. 13).

282

Não se trata de qualquer efeito, mas um efeito enquanto estrutura provocadora de um valor estético, que está presente em um texto relacionado à instância ficcional, e que predisponha um leitor ativo a procurar conexões no texto que façam sentido para ele. Ou seja, o efeito estético que o ato da leitura de um texto ficcional provoca no leitor. Tais relações não garantem o tipo de conexões que o leitor fará, e nem se haverá alguma conexão. Dependerá, em grande parte, da flexibilidade e da capacidade de entrega do leitor ao deixar-se levar pela imaginação, sem prejulgamentos, na tentativa não só de preencher os vazios estruturais do texto, mas suplementá-los — como diz o teórico e ensaísta Luiz Costa Lima.¹⁰

Paralelamente, a busca de sentido em uma obra musical (no caso, a obra eletroacústica) depende da disposição de entrega do ouvinte, seja ele liberto de preconceitos e prejulgamentos ou não. Sim, é preciso pensar que o ouvinte não liberto também experiência a obra, mas é a partir da possibilidade de uma atitude libertária que demonstrará uma postura generosa e potencializadora na recepção. O ouvinte também é — ou passa a ser — responsável pela cocriação da obra, ao utilizar todo seu potencial para

¹⁰ Costa Lima diz que não se deve pensar em “complementar” as lacunas (vazios no texto, ou indeterminações), mas sim *suplementá-las*, pois “[...] ao contrário de um quebrar-cabeças, não há uma única maneira correta de fazê-lo” (Costa Lima, 2011, p. 26).

preencher e suplementar os vazios do texto musical, daquilo que é sugerido, mas não é dito pelo compositor (não escutado, não executado, não difundido).

Além do ouvinte, os “vazios do texto musical” têm papel fundamental na construção de sentido. Para efeito de comparação, na teoria musical formal baseada no sistema tonal, um “vazio” musical pode ser representado pela supressão de uma conseqüente, como a resolução “v-I” (dominante-tônica), ou uma cadência deceptiva, ou então a não resolução do trítono. Essa não resolução provoca o ouvinte, e passa a ser uma ferramenta composicional. Em relação aos sons concretos (no sentido schaefferiano¹¹), um pequeno exemplo é a gravação do som de uma longa freada agressiva de um carro, bruscamente interrompida por um silêncio total. Certamente irá provocar a imaginação do ouvinte, ou até arrepios, dependendo da experiência prévia do ouvinte com relação a este som. Ou ainda, o som de uma gravação de uma risada, ou do choro de alguém, provavelmente provocará a pergunta: por que o riso? Por que o choro? Haverá uma “probabilidade” de que o preenchimento destes vazios aconteça (Bezz, 2023).

283

Sistema Perspectivístico Iseriano

Sob o ponto de vista do receptor da obra literária — ou musical —, existem diferentes perspectivas que o receptor poderá se apropriar. No caso da Música Eletroacústica, isso é próprio do fluxo da escuta, em que o ouvinte muda constantemente entre as perspectivas de representação da obra (frequencial, rítmica, textural, material, estrutural, conceitual, etc.). No campo literário, Wolfgang Iser acredita que as perspectivas são coordenadas por uma estrutura denominada “tema e horizonte”. Tema, como um ponto de observação momentâneo em que o leitor se fixa em determinado momento. E horizonte, enquanto um painel contextual constituído e não arbitrário. O tema é sempre posto perante o horizonte, como, por

¹¹ Para Pierre Schaeffer (1910–1995), sons concretos representam qualquer substância audível fixada em meio material (gravado), que são produzidos por qualquer fonte sonora, seja instrumental, sintética ou ambiental.

exemplo, na observação de um pássaro em contraste a uma paisagem, na perspectiva do observador. Essa observação “perspectivística” cumpre função específica, pois estabelece uma relação pendular, regulatória, das atividades do leitor em relação ao texto, ou como no exemplo, às várias perspectivas do observador. Iser divide as perspectivas em quatro tipos diferentes: a partir do narrador, a partir dos personagens, a partir da ação (ou enredo), e por último, a partir da ficção marcada pelo leitor (Iser, 1996, p. 179). As perspectivas nada mais são do que visões diferentes sobre um mesmo objeto comum.

A estrutura “tema e horizonte” cumpre função de coordenação e regulação das atividades do leitor em relação às diversas perspectivas do texto. Elas não acontecem sucessivamente, ou paralelamente, mas entrelaçadas. Em um plano geral, essa estrutura permite conceber o horizonte como um painel constituído por tudo que se vê, entre os vários temas das fases anteriores da leitura, em atualização constante. Em resumo, o Sistema Perspectivístico organiza as várias perspectivas sobre um mesmo objeto, e permite a construção de relações que ajudem à conexão com o sentido da obra.

284

Como um dos desdobramentos da pesquisa fixada em minha Tese de Doutorado (Bezz, 2023), fui instigado a ampliar as observações iserianas, quando, além das perspectivas relativas ao leitor, personagens, à ação entre os personagens, do narrador e do autor, incluo a observação das perspectivas da sintaxe do texto, dos gestos, discurso, contexto (ficcional e real), a diagramação textual e temporalidade. Também passo a levar em conta a fortuna crítica relacionada a partir de textos, artigos científicos, entrevistas e depoimentos produzido pelos autores envolvidos, ou mesmo sobre eles.

Todos esses elementos formam um mosaico — ou um horizonte — em que há a construção de um entendimento próprio sobre a poética de determinada obra ou autor. Desta maneira, o sistema perspectivístico iseriano é potencializado, e gera um processo rico de apreensão de conhecimentos multivariados, que servirão como repositório de conteúdo para o estabelecimento de estratégias composicionais musicais. Em resumo, as estrutu-

ras abordadas até aqui sobre a Estética do Efeito de Wolfgang Iser estão relacionadas ao efeito estético entre a obra artística e o leitor; o conceito sobre “vazio no texto”; e o sistema perspectivístico sobre tema e horizonte. Como já dito, esses conceitos foram redirecionados à discussão dos fenômenos criativos eletroacústicos, e passo a ilustrar tais operações conceituais com a apresentação de uma obra eletroacústica construída a partir desses preceitos, as *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo*.

Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo

Em minha obra eletroacústica acusmática *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* utilizo como ponto de partida, além da análise do texto literário, elementos de uma obra composta anteriormente (*Poema eletroacústico III — Poema sujo* (Bezz, 2017/23)), agora reorganizados e expandidos em uma nova combinação de sons. Também esta obra anterior baseia-se na obra literária *Poema sujo* de Ferreira Gullar (Gullar, 1975). A nova composição possui oito movimentos, com duração total de 11’50”, em versão acusmática em dois canais estéreo. Os títulos dos movimentos referem-se às narrativas e momentos observados na análise do texto literário original:

285

- I — *Memórias das gavetas de lama e carniça* (0’00”–01’09”)
- II — *Amanhecer em São Luís* (01’09”–02’10”)
- III — *O vento e as folhas de taja* (02’10”–03’36”)
- IV — *História dos pássaros* (03’36”–06’10”)
- V — *O poço da quinta* (06’10”–07’28”)
- VI — *O tempo e o espaço de Newton Ferreira* (07’28”–08’25”)
- VII — *Cidade verde/cidade suja* (08’25”–10’44”)
- VIII — *Velocidades, rotações e centros: uma coisa está em outra!*
(10’44”–11’50”)

A partir da análise estrutural do texto literário *Poema sujo*, observo algumas características em sua construção que são comuns em todo texto: a

narrativa memorialista¹²; a sintaxe variada, que vai desde a metrificação ao verso livre; os jogos e figuras de linguagem; a diagramação textual identificada com a Poesia Neoconcreta,¹³ e finalmente a relação com a fonética. Todos esses elementos foram observados e pormenorizados em minha Tese de Doutorado (Bezz, 2023).

Essas observações tiveram grande impacto em meu entendimento sobre o sentido do texto poético, e permitiu a sua correlação estrutural no contexto musical eletroacústico. Além desses aspectos, houve outra motivação composicional a partir das relações sonoras encontradas na gravação da voz do próprio Gullar, ao declamar o *Poema sujo* em sua íntegra, presente no DVD *Poema sujo*, lançado pelo Instituto Moreira Sales em comemoração aos 30 anos da obra poética literária, em 2010 (Gullar, 2010). Trato das perspectivas composicionais a partir das possibilidades de transformação eletroacústica da voz gravada do próprio poeta. Nesse contexto, as estruturas textuais e de sentido previamente analisadas no poema foram correlacionadas às estruturas sonoras durante o processo composicional dos movimentos da obra eletroacústica. A partir daí, os aspectos trabalhados nos materiais sonoros foram relacionados à sua morfologia,¹⁴ ao discurso musical e sua sintaxe,¹⁵ ao gesto (e a sua fonte

286

¹² Relativo às memórias do autor presentes em todo o texto.

¹³ Ferreira Gullar integra o movimento artístico chamado Neoconcreto, surgido no Rio de Janeiro em fins da década de 1950 como reação à vertente da Poesia Concreta paulista. Durante a pesquisa, analiso a disposição diagramática do texto em sua versão impressa original (Gullar, 1995) como um parâmetro importante, determinante para a leitura e entendimento do poema.

¹⁴ Qualidades internas do som e sua tipologia (Schaeffer, 1966).

¹⁵ Para Emerson (1986), o discurso musical eletroacústico possui duas categorias: a primeira é baseada na concepção de *mimesis* e — diferentemente de Costa Lima que entende a *mimesis* como diferença — denota a imitação não só da natureza, mas também dos aspectos da cultura humana, que geralmente não estão associados diretamente ao material musical. A outra categoria é baseada na auralidade, e é percebida quando não há relação imediata do som com sua fonte. A sintaxe possui duas categorias: é abstrata quando se refere aos sons modificados, sintetizados ou transformados. A origem do som é ignorada e provoca uma nova “imagem”, mais abstrata, menos real. A sintaxe é abstraída quando, a partir do material sonoro original, leva-se adiante suas características rítmicas, texturais, suas relações de altura ou melódicas,

sonora) direcionado ao conceito de substituição gestual,¹⁶ e, finalmente, à experiência incorporada¹⁷ (Bezz, 2023). A observação de tais elementos sonoros estruturais resultaram em materiais diversos que foram aproveitados na elaboração das duas obras eletroacústicas, primeiramente no *Poema eletroacústico III* (2107/23), e, em seguida, em *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (2024), ambas com características estruturais distintas. Quanto aos procedimentos computacionais utilizados, estão relacionados: às técnicas de edição de áudio, espacialização e modulação do som; à modificação e transformação do material sonoro gravado; ao uso das sínteses convolutiva, AM, FM e granular, incluindo a análise/síntese/ressíntese; *field recording*, além da inclusão da gravação de sons de guitarras e efeitos.

Fundamentalmente, o meu entendimento (compositor) sobre o texto poético delineou todas as ações composicionais, sejam em nível micro ou macroestrutural. Nesse sentido, além das análises iserianas, a obra foi estruturada a partir da ideia de uma narrativa literária que lida com as várias maneiras de como uma coisa pode estar dentro de outra, que se refletiu nos processos criativos durante a composição da obra, como por exemplo: a ideia de que a voz pode estar inserida em outros sentidos; como determinados objetos podem estar dentro de outros através de seus comportamentos; ou mesmo como imagens podem estar dentro de outras imagens, provocando novos sentidos. Essa questão foi ampliada de tal maneira que procurei entender como o campo criativo literário pode estar dentro do campo musical eletroacústico, e vice-versa, na busca de processos que podem estar dentro de outros para que determinada expressividade possa ser alcançada. Em meu entendimento, este procedimento é similar ao que Gullar fez no *Poema sujo*, que pode ser demonstrado por esse importante fragmento final do texto, em sua diagramação original:

e as aplica em contextos variados.

¹⁶ O ato de associarmos gestos possíveis aos sons escutados de forma acusmática, ou seja, o som sem relação visual à sua fonte (Smaley, 1991).

¹⁷ Experiências corporais que influenciam diretamente o processo de significação: mente e corpo indissociáveis (Johnson, 1987).

*O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade*

[...]

*a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore
não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
está/va na água
e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo*

*a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa*

288

*cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma*

*a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas*

*Buenos Aires
maio/outubro 1975¹⁸*

Texto literário e texto musical

Neste momento apresento um resumo das relações textuais/musicais observadas no texto literário *Poema sujo* que deram origem aos materiais composicionais utilizados nas minhas duas obras eletroacústicas, *Poema eletroacústico III* e *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo*. A partir da análise do texto,¹⁹ noto que há uma grande liberdade de recur-

¹⁸ Gullar, 1995, p. 84–85.

¹⁹ As análises pormenorizadas encontram-se em minha Tese de Doutorado (Bezz, 2023).

sos na escrita literária, já que foi escrito tanto em versos regulares (ou isométricos) quanto em versos livres (ou irregulares), e, em muitos momentos, estão entrelaçados. Em outros momentos, os versos não têm nenhuma preocupação com rimas, ou, ao contrário, elas estão presentes. Além do verso, há uma diagramação rica que interfere na leitura e no próprio ritmo e sentido do texto. Tais observações motivaram o mesmo entrelaçamento e liberdade entre os materiais sonoros utilizados na composição.

Noto que há um tom memorialista no texto em que o próprio Gullar suspeita das suas lembranças, tornando-as ácidas, líricas, ou de um realismo às vezes “fantástico” e outras vezes “concretos”, novamente quase sempre entrelaçados. Assim, como uma das estratégias composicionais, os materiais sonoros foram manipulados de tal maneira que as relações espaciais e timbrísticas se aproximassem dessas ideias contrastantes, oníricas e reais. Gullar também utiliza jogos entre figuras de linguagem que lidam com a interação entre ideias e ações, algo recorrente no texto. As principais foram metáfora, comparação, antítese, simplexe,²⁰ anadiplose,²¹ sinestesia,²² catacrese,²³ assíndeto,²⁴ epanelepse,²⁵ eclipse²⁶ e diácope.²⁷ Alguns procedimentos computacionais utilizados na manipulação dos materiais composicionais foram baseados nessas premissas, que considero muito ricas.

Sobre o texto impresso do poema (Gullar, 1995), identifiquei uma riqueza que vai além da sua construção sintática, literária, pois a sua diagramação é um capítulo à parte. Observo uma forte relação com a Poesia Neoconcreta em sua construção não-linear e no uso dos espaços

289

²⁰ Repetição de uma ou mais palavras no começo e no fim de cada um dos membros da frase.

²¹ Um mesmo objeto textual se encontra no final de uma frase e com repetição no início da frase seguinte.

²² Mistura de sensações ou sentidos distintos em uma única expressão.

²³ Surgimento da semelhança de forma ou função de seres, fatos ou coisas.

²⁴ Ausência da conjunção aditiva entre palavras da frase ou orações de um período.

²⁵ Repetição de uma ou várias palavras para reforçar a ideia que se deseja expressar.

²⁶ Omissão de palavras ou orações que ficam subentendidas.

²⁷ Repetição da mesma palavra em semelhante com outra de permeio.

brancos na diagramação do texto, na qual a disposição espacial tende a provocar uma nova leitura, como um recurso prosódico, e foram percebidos das seguintes maneiras:

- o ritmo, a entoação e as pausas relacionam-se aos recuos repentinos da própria diagramação, tanto à esquerda quanto ao centro ou à direita;
- as quebras de linha, em um primeiro momento enigmáticas, são provocadoras de indeterminações e o sentido de “vazios” no texto;
- a indicação de letras maiúsculas em determinados momentos do texto é entendido como marco inicial de um arco “invisível”, indicativo dos limites sintáticos e de sentido.

A observação da diagramação do texto impresso levou a pensar sobre a força que o espaço físico do livro tem, que é delimitado pelo tamanho de sua página, o que impõe à construção e à própria leitura uma atualização constante de sentidos a partir das continuidades, interrupções, contrastes, similaridades, densidades, ritmo e volume encontrados na disposição das palavras e dos espaços. Tais observações foram utilizadas com bastante frequência na elaboração sonora da nova obra eletroacústica.

290

Outra característica marcante está na observação da declamação de Gullar em relação às suas propriedades rítmicas relacionadas à fragmentação silábica. Nesse contexto, observo que existem exemplos do desmembramento de frases e palavras no texto que revelam uma sensação de desaceleração rítmica, em contínua direção à redução total de sílabas até a última letra, como um trem que desacelera e chega ao seu destino. Utilizei este artifício (aceleração/desaceleração) em vários momentos do processo composicional de *Oito impressões*, com ajuda computacional.

Em resumo, as manipulações do material gravado estão relacionadas à análise iseriana do texto, e foram associadas aos materiais sonoros, como as filtragens do som das vozes; o som da água modulada; a simulação de sons a partir da voz manipulada; a manipulação temporal; a texturização do som das guitarras, pássaros, vozes e água; a síntese convolutiva entre

os sons da voz, pássaros, guitarra, água e frequências senoidais puras; a síntese e ressíntese da voz gravada; as correspondências cromofônicas; e, finalmente, a manipulação — quase frenética — das frequências e ressonâncias sonoras.

Em grande medida, cada um dos oito movimentos constitui o resultado das observações sobre um *Efeito Estético Eletroacústico*, entendido aqui como a aplicação prática do efeito estético, dos vazios estruturais e do sistema perspectivístico iseriano, articulações que considero primordiais na conceituação do Efeito Estético Eletroacústico.

Identidade sonora

As correlações feitas entre o campo literário e suas traduções possíveis no campo sonoro eletroacústico também levaram em conta a declamação do poema feita pelo próprio poeta, como já relatado. Obtive texturas únicas baseadas no espectro frequencial e tímbrico da voz gravada de Gullar, sempre em busca das sonoridades dos vários “Gullares” possíveis, exatamente como percebi durante a leitura do poema, ou seja, a presença de mais de um Gullar, com as suas “vozes” de ontem e de hoje.

291

Nessa direção, os ambientes e as texturas sonoras produzidas durante a composição estão relacionados aos sons reais de algumas das referências contidas no corpo textual do poema, como, por exemplo, as geográficas, relacionadas às cidades, regiões, ruas, avenidas, praças, becos, fontes, feiras, fábricas, estradas de ferro, rios e florestas citadas no texto. Também há referências a lugares em âmbito de menor escala, como as descrições das casas em que Gullar viveu, dos quartos, cozinhas e quintais, ou na convivência em botequins e quitandas. Nesse contexto, utilizei as modificações e transformações sonoras mais radicais, em sua maioria produzidas a partir da voz de Gullar como base para a composição dos diferentes ambientes sonoros dos movimentos, sejam eles com caráter mais etéreo ou relacionados a simulações de ambientes reais. Esse processo foi possível a partir da criação de materiais e texturas sonoras que foram justapostas, aglomeradas, sintetizadas e espacializadas computacionalmente.

Da mesma maneira que na obra inicial (*Poema eletroacústico III*), esses procedimentos possibilitaram, em *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo*, um trânsito fluido entre duas dimensões contrastantes que são explicitadas no texto poético: o tempo passado e o tempo presente. Essas duas dimensões temporais foram relacionadas ao campo sonoro de várias maneiras, como, por exemplo, em relação às características dos materiais sonoros ou ao ambiente sonoro em contraste às texturas, em que ambos se alimentam mutuamente e se alternam durante os movimentos da obra eletroacústica, às vezes freneticamente, às vezes contemplativamente.

Um outro aspecto importante observado na gravação da voz declamada está relacionado aos “arcos dinâmicos” da interpretação de Gullar, relacionados à sua intencionalidade. Esse dado foi amplamente utilizado como parâmetro composicional em ambas as obras. A sensação dos “arcos dinâmicos” foi percebida (e mais tarde visualizada) nas análises espectrais que produzi no domínio do *loudness*, o que permitiu uma melhor correlação com a minha sensação de escuta (Figura 2). A análise espectral parte da extração do áudio da declamação do poema por Gullar,²⁸ e foi analisado utilizando o software *Eanalysis*.²⁹

292

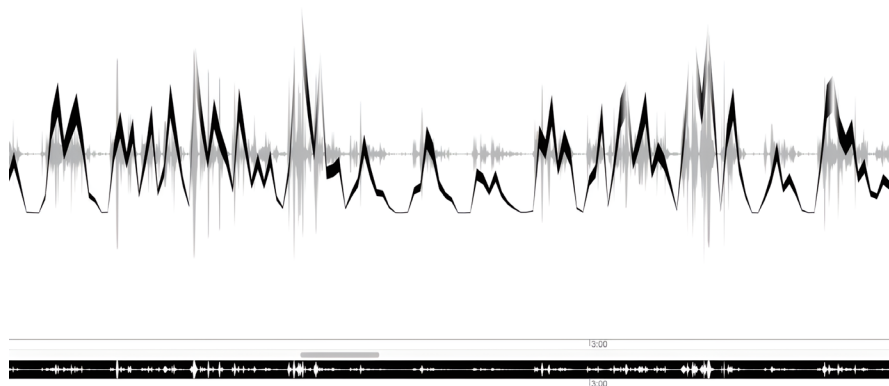


Figura 2. Medição do *loudness* de fragmento da declamação (Bezz, 2023).

²⁸ Gravação feita em 2005 e lançado pelo IMS somente em 2010, em formato DVD (Gullar, 2010).

²⁹ <https://logiciels.pierrecouprie.fr>.

Os arcos de energia sonora estavam voltados à percepção da intensidade subjetiva do som, e, dessa maneira, a medição precisaria estar relacionada à minha escuta, no sentido de uma impressão mais subjetiva sobre a resposta auditiva fisiológica do som da voz que foi declamada e difundida. Nessa direção, a análise do *loudness* da gravação permitiu a correlação com a sensação da escuta. Como se pode observar, o gráfico relativo ao *loudness* corresponde à minha sensação de escuta, relacionada às dinâmicas e ao fluxo rítmico da declamação. Curiosamente, há correspondência de maior fluxo de energia sonora nos momentos em que as figuras de linguagem acontecem no texto, como dualismos e antíteses. Nesse sentido, os arcos delineados no gráfico correspondem tanto à energia sonora da interpretação de Gullar, como à estrutura do texto. Esta impressão representa uma perspectiva relacionada à intenção do autor no ato da sua leitura, percebida durante a escuta da declamação.

Seleção e combinação dos materiais composicionais

293

Em seguida, demonstro logo abaixo (Quadro 1) um resumo do repertório de ações e estratégias composicionais baseadas nas análises sob a perspectiva do Efeito Estético Eletroacústico. Essas análises possibilitaram a seleção e organização dos materiais sonoros, incluindo a escolha dos procedimentos computacionais utilizados em *Oito impressões sobre um Poema sujo*, além dos resultados das manipulações dos materiais que deram origem à identidade sonora da obra. Como se pode observar, diferentes materiais, procedimentos e manipulações sonoras foram utilizados durante a composição dos movimentos com resultados diversos. Resumidamente, estão relacionados:

- Às fontes sonoras: como a voz, a captação extrativa, o *field recording*, a inclusão das guitarras e efeitos, além dos sintetizadores;
- Aos procedimentos computacionais: como nas técnicas de edição de áudio, espacialização e modulação do som, na modificação e transformação do material sonoro gravado, no uso das sínteses convolutiva, AM, FM e granular, incluindo a análise/síntese/ressíntese da voz;

Movimentos	Materiais sonoros	Procedimentos computacionais	Manipulações
I	Voz (Gullar) <i>Field recording</i> (som de água corrente em riacho) Arquivos sonoros (som de abutres-urubus)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Espacialização (<i>reverb, delay spectral, multi delay</i>) Modulação (<i>multi chorus</i>)	Som de água com filtro automatizado em estéreo (<i>frequency shifting</i>) Som de Abutres filtrados e automatizados (<i>frequency shifting</i>)
		Manipulação de áudio (<i>filtering, sample rate, frequency shifting, gate</i>)	Recorre do termo “velocidade” (retirado da declamação), duplicado, modulado (<i>mod delay</i>) e manipulado no domínio temporal (<i>time stretching</i>) A voz passou por ressamplagem (<i>Ozone</i>), modificação (<i>drive</i>) e espacialização (<i>spectral delay</i>) Ressonâncias harmônicas da voz — <i>up and down (Spectral voices)</i> , com ataques dinâmicos automatizados
II	Voz (Gullar) Síntetizador (<i>Hallion Steinberg w/ Baltic Shimmers</i>)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Manipulação de áudio (<i>vintage filtering, sample rate, frequency shifting, gate, bit depth</i>) Espacialização (<i>reverb, delay spectral, multi delay</i>)	Automatização do <i>sample rate</i> e <i>bit depth</i> (2 a 4 bits), com corte entre 0 e 2kHz <i>Synth (Shimmer Gulls)</i> em movimento descendente, granularizado e com automação entre 0 e 500Hz

Quadro 1. Materiais, procedimentos e manipulações utilizadas em *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024).

Movimentos	Materiais sonoros	Procedimentos computacionais	Manipulações
II (cont.)		Modulação (<i>multi chorus</i>) Síntese FM (LFO)	<i>Synth (Drone U-boats)</i> com reforço na região grave (90 a 200Hz) <i>Synth (Shimmer East Rain)</i> simulando um chime de madeira, percussivo e filtrado
III	Voz (Gullar) Guitarra e efeitos (<i>Guitar Rig 3, Amplitude 5</i>)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Espacialização (<i>reverb, multi delay, quad delay</i>) Manipulação de áudio (<i>filtering, frequency shifting, reverse gate, compression, drive</i>) Modulação (<i>phaser, flanger</i>)	Vozes filtradas e texturizadas simulando o som do vento (<i>frequency filtering</i>) e espacializadas (<i>reverb, multi delay</i>) 6 canais de guitarra: Guitarra 1 (<i>Amplitude 5</i>) com filtro automatizado; Guitarras 2 e 3 (<i>Amplitude 5</i>) com <i>delay</i> longo (harmônicos); Guitarras 4, 5 e 6 (<i>Guitar Rig 3</i>) com automação dinâmica (e <i>reverse gate, phaser, quad delay</i>)
IV	Guitarra e efeitos (<i>Guitar Rig 3, Amplitude 5</i>) Arquivo sonoro (pássaros e abutre-urubu) <i>Field recording</i> (som de água corrente em riacho e água em poço fundo de rio)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Manipulação de áudio (<i>vintage filtering, sample rate (lo-fi), frequency shifting, gate, compression, drive</i>) Espacialização (<i>reverb, delay spectral, multi delay</i>)	Arquivo sonoro (pássaros) modulado (<i>flanger</i>) Arquivo sonoro (água) com automação dinâmica e espacializada (<i>reverb</i>) Arquivo sonoro (água) filtrada (<i>high pass filter</i>)

Quadro 1. Materiais, procedimentos e manipulações utilizadas em *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024) (cont.).

Movimentos	Materiais sonoros	Procedimentos computacionais	Manipulações
IV (cont.)		Modulação (<i>flanger, talk box</i>)	3 canais de guitarra (<i>Guitar Rig</i>) com patches EFX (múltiplos módulos) Guitarra modulada (<i>talk box</i>), espacializada (<i>multi delay</i>) e manipulada (<i>drive</i>)
V	Voz (Gullar) Arquivo sonoro (pássaros)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Espacialização (<i>reverb, multi delay, sound field — panorama reflection</i>) Modulação (<i>talk box, flanger</i>) Manipulação de áudio (<i>filtering, frequency shifting, compression, drive, sample rate — lo-fi, freeze frequency, time stretching</i>) Síntese Granular (MAX/MSP) Síntese Convolutiva (MAX/MSP e <i>Open Music</i>) Análise e síntese da voz (<i>Vocoder</i>)	Vozes granuladas (MAX/MSP — granular 2.5) com automação no bit depth Vozes cruzadas com sons de pássaros (Síntese convolutiva MAX/MSP) Vozes sintetizadas com <i>Vocoder</i> (ressonâncias agudas e graves) Vozes com envelope utilizando o <i>freeze frequency</i> (<i>Venom</i>) e manipuladas com <i>time stretching</i> Arquivo sonoro (pássaros) sintetizados com <i>Vocoder</i> e duração alterada (<i>time stretching</i>) Vozes com duração alterada (<i>time stretching</i>) e moduladas (<i>flanger</i>), simulando o som do jato de um avião

Quadro 1. Materiais, procedimentos e manipulações utilizadas em
Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo (Bezz, 2024) (cont.).

Movimentos	Materiais sonoros	Procedimentos computacionais	Manipulações
VI	Voz (Gullar) Sintetizador digital subtrativo (<i>Vacuum</i>) <i>Field recording</i> (som de água corrente em riacho) Arquivo sonoro (pássaros) Sintetizador digital subtrativo (<i>Vacuum</i>)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Espacialização (<i>reverb</i> , <i>spectral delay</i> , <i>multi delay</i> , <i>sound field</i> — <i>panorama reflection</i>) Manipulação de áudio (<i>filtering</i> , <i>compression</i> , <i>filter gate</i> , <i>frequency shifter</i> , <i>freeze frequency</i> , <i>time stretching</i> , <i>drive</i>) Modulação (<i>flanger</i> , <i>phaser</i> , <i>fuzz wah</i>) Análise e síntese da voz (<i>Vocoder</i>)	Vozes sintetizadas com <i>Vocoder</i> (ressonâncias e batimentos rítmicos) Recortes do texto com <i>frequency shifter</i> (679Hz — UP), modulados e espacializados (estéreo) Arquivo sonoro (pássaros) modulados (<i>talk box</i>) e espacializados (<i>multi delay</i> e <i>panorama reflection</i>) Frequências sonoras relativas às cores (correspondência cromofônica): verde (Do), amarelo esverdeado (Si), produzidas com o <i>synth vacuum</i> (<i>sine wave</i>), ambos modulados (<i>talk box</i>) e espacializados (multi delay psp 608)
VII	Voz (Gullar)	Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão) Espacialização (<i>reverb</i> , <i>multi delay</i> , <i>sound field</i> — <i>panorama reflection</i>)	Recorte do termo “velocidade”, duplicado, modulado (<i>mod delay</i>) e manipulado no domínio temporal (<i>time stretching</i>), espacializadas (<i>multi delay</i>) e com dinâmicas automatizadas

Quadro 1. Materiais, procedimentos e manipulações utilizadas em *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024) (cont.).

Movimentos	Materiais sonoros	Procedimentos computacionais	Manipulações
VII (cont.)		<p>Manipulação de áudio (<i>filtering, compression, sample rate — lo-fi, frequency shifter, drive</i>)</p> <p>Modulação (<i>Multi chorus — ensemble, talk box</i>)</p> <p>Síntese granular (max/msp)</p> <p>Síntese convolutiva (max/msp e <i>Open Music</i>)</p> <p>Ressíntese (<i>Ozone</i> e <i>Spectral Vox</i>)</p>	<p>Ressíntese (<i>Ozone</i>), vozes modificadas (<i>drive</i>) e espacializadas (<i>spectral delay</i>)</p> <p>Ressonâncias harmônicas das vozes — <i>up and down</i> (<i>Spectral voices</i>), com ataques dinâmicos automatizados</p> <p>Voz granulada (max/msp granular 2.5) e automatizada</p>
VIII	Voz (Guitar) Sintetizador (<i>Hallion Steinberg w/ Baltic Shimmers</i>)	<p>Edição de áudio <i>Pro Tools</i> (recortes, colagem, fusão)</p> <p>Espacialização (<i>reverb, multi delay, ozone imager</i>)</p> <p>Manipulação de áudio (<i>filtering, compression, drive, envelope trash 2 e dodge pro time stretch</i>)</p> <p>Modulação (<i>Fuzz wah, multi delay</i>)</p>	<p>Manipulação de fragmentos do texto utilizando <i>time stretch</i> em 4 velocidades distintas</p> <p>Sintetizador <i>sampler Baltic Shimmer</i>, com quatro manipulações espaciais simulando rotação em 3D, em filtros (<i>high pass</i> e <i>low pass</i>), com automatização dinâmica</p>

Quadro 1. Materiais, procedimentos e manipulações utilizadas em

Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo (Bezz, 2024) (cont.).

- Aos resultados das manipulações do material gravado: na fragmentação silábica; na colagem, das vozes filtradas; no som da água modulada; na simulação de sons a partir da voz manipulada; na texturização do som das guitarras, pássaros e água; na síntese convolutiva entre os sons da voz, pássaros, guitarra, água e frequências senoidais puras; na síntese e ressíntese da voz; nas correspondências cromofônicas; e, finalmente, na manipulação das frequências e ressonâncias das vozes.

Todos esses procedimentos estão relacionados ao Efeito Estético Eletroacústico, no sentido de instrumentalizar o compositor durante o ato composicional, estabelecendo estratégias e procedimentos criativos a partir da análise textual e na utilização dos materiais sonoros, estimulados a partir da reflexão sobre como as atribuições internas, externas e incorporadas dos materiais sonoros podem interferir na prática composicional.

Considerações finais

A leitura e análise iseriana da obra poética literária *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, proporcionaram perspectivas observacionais muito ricas, que fomentaram o estabelecimento de estratégias composicionais eletroacústicas baseadas em aspectos teóricos do campo literário. Nesse contexto, tratei de três conceitos que considero primordiais para o entendimento da teoria desenvolvida por Wolfgang Iser, conhecida como a Teoria do Efeito Estético literário: o efeito estético, que é o efeito entre o texto literário e o leitor a partir do ato da leitura de um texto literário ficcional; os vazios estruturais, enquanto um aspecto estrutural baseado no “não dado”, entendido como um fator de conexão potencial entre o leitor e o texto, pois é tratado como um importante estímulo à imaginação; e o sistema perspectivístico entre tema e horizonte, que permite organizar as várias perspectivas sobre um mesmo objeto

A tradução da teoria iseriana no campo composicional musical deu origem ao que chamei Efeito Estético Eletroacústico, desenvolvido em minha Tese de Doutorado (Bezz, 2023), que estabelece estratégias e procedimentos criativos musicais a partir da análise textual ficcional iseriana e

da utilização de materiais sonoros diversos, estimulando a reflexão sobre como as atribuições internas, externas e incorporadas dos materiais sonoros podem motivar o compositor e interferir em sua prática composicional. Aqui, tais estratégias foram discutidas a partir de uma obra que considero representativa do desenvolvimento do meu trabalho composicional atual, as *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo* (Bezz, 2024), obra eletroacústica foi baseada na obra literária *Poema sujo* de Ferreira Gullar (Gullar, 1975) e concebida a partir da análise do texto literário sob a perspectiva do Efeito Estético Eletroacústico. Nela, utilizo, como ponto de partida, elementos estruturais, tanto sonoros quanto analíticos, da composição *Poema eletroacústico III — Poema sujo* (Bezz, 2017/23), esta construída durante o período de pesquisa de minha Tese (Bezz, 2023) e citada no presente texto como referência para a reflexão teórico/prática, (uma vez que ambas as obras resultam da mesma abordagem analítica).

300

Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo enfatiza processos de síntese computacional, além de uma ampliação da paleta sonora e da organização estratégica. Apesar de não trazer a presença explícita da voz do autor (Gullar) declamando a obra poética — como no caso de *Poema eletroacústico III* —, a voz gravada, utilizada como fonte sonora manipulada e transformada computacionalmente é o principal material composicional da obra, agora organizado e expandido em uma nova combinação de sons. Com isso, a nova obra ganha um perfil mais “abstrato” em relação à primeira, algo que considerarei muito positivo.

Dessa forma, as novas estratégias e técnicas utilizadas têm me proporcionado uma experiência rica, justamente por permitir representações e sentidos que alimentam um mundo construído a partir da imaginação (o imaginário), como uma força transformadora que influencia a própria práxis composicional. Trata-se portanto de um dado importante em meu trabalho como pesquisador e compositor: a aplicação prática das ações e estratégias descritas. Todos os fatores que empreguei na construção das obras eletroacústicas estão voltados para o mesmo núcleo central, ou seja,

a transposição de elementos estruturais da obra poética literária para o campo sonoro — com o que espera-se contribuir para a reflexão e o alargamento dos processos de análise e composição no campo eletroacústico contemporâneo.

Finalmente, a aproximação com os conceitos da teoria literária aqui apresentada, principalmente a partir de Wolfgang Iser, continua provocando desdobramentos teóricos e práticos importantes em meu campo de atuação. Acredito que as concepções teóricas desenvolvidas até aqui têm o potencial para fazer parte do arsenal composicional, não apenas dos que atuam no campo eletroacústico, mas também de outras áreas da criação musical. Novas pesquisas em nível de Pós-Doutorado estão em andamento visando ao trato com outras teorias do campo criativo literário, tendo demonstrado até aqui grande potencial de tradução no campo musical, em especial no eletroacústico.

Assim, mantenho vivo o propósito de aprofundar a “pesquisa através da arte”, concretizada como uma “pesquisa na arte”, estabelecendo trocas entre o aporte conceitual e a prática composicional, e fortalecendo a ideia de que o conhecimento artístico acessado pela pesquisa artística possui grande potencial estético e procedimental.

301



Referências

- Bezz, Cláudio. *Em busca da expressão musical eletroacústica*. 2023. 251 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2023.
- Bezz, Cláudio. *Oito impressões eletroacústicas sobre um Poema sujo*. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/e79WhUWtjrM>.
- Bezz, Cláudio. *Poema eletroacústico III: Poema sujo* (obra completa). Obra acusmática. Rio de Janeiro, 2015–2022. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12nfvbaMb8qitoyFolf5dS85ImMtaa_rr?usp=drive_link.
- Costa Lima, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Emmerson, Simon. “The relation of language to materials”, in: Emmerson, Simon (org.). *The language of electroacoustic music*. Londres: The Macmillian Press Ltd., 1986. p. 17–39.
- Gullar, Ferreira. *Poema sujo*. [DVD]. Rio de Janeiro: IMS, 2010. 108 min.
- Gullar, Ferreira. *Poema sujo*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.
- 302 Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996–1999. 2 v.
- Iser, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. rev. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2017.
- Iser, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, in: Costa Lima, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes, v. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955–987.
- Iser, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Johnson, Mark. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Smalley, Denis. “Defining timbre—refining timbre”. *Contemporary Music Review* (Londres: Routledge), v. 10, n. 2, p. 35–48, 1994.

Smalley, Denis. “Spectro-morphology and structuring processes”, in: Emmerson, Simon (org.). *The language of electroacoustic music*. Londres: The Macmillian Press Ltd., 1986. p. 61–96.

Stierle, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais”, in: Costa Lima, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CLÁUDIO BEZZ

Pesquisador de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Doutor e Mestre em Música pela mesma universidade (2023, 2017), com Licenciatura em Música (AVM-UCM, 2014) e Graduação em Música (Violão) (UNESA-RJ, 1992). Professor concursado no Estado do Rio de Janeiro (ARTES-SEEDUC/RJ), é membro do Grupo de Pesquisa “Oficina de Música Contemporânea” do PPGM-UFRJ. Publicou artigos e resumos científicos no Brasil e no exterior (ANPPOM, *Jisma*, *Organised Sound*) e recebeu a indicação do PPGM-UFRJ ao “Prêmio CAPES de Teses” em 2024. Como compositor, arranjador e instrumentista, teve participação em quase 290 fonogramas registrados (ISRC). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5171-958X>. E-mail: claudiobezz@gmail.com. Portfólio artístico: <https://claudiobezz.bandcamp.com/album/bezz-experience>.