

**FACULDADE PAULISTA DE ARTES**  
**CURSO DE MUSICOTERAPIA**

**O POTENCIAL DA MÚSICA**  
**ELETROACÚSTICA NA CLÍNICA MUSICOTERAPÊUTICA**

**DIOGO FRANCISCO DOS SANTOS**

**São Paulo**  
**2009**

**FACULDADE PAULISTA DE ARTES**  
**CURSO DE MUSICOTERAPIA**

**O POTENCIAL DA MÚSICA**  
**ELETROACÚSTICA NA CLÍNICA MUSICOTERAPÊUTICA**

**DIOGO FRANCISCO DOS SANTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção de título de Graduação do Curso de Musicoterapia, da Faculdade Paulista de Artes, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Silvia Cristina Rosas e co-orientação da Prof<sup>ª</sup> Lílian M. E. Coelho.

**São Paulo**

**2009**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## DEDICATÓRIA

*Dedico com amor este trabalho ao divino em  
cada ser e em cada coisa...*

*Também in memória de meu pai, que mesmo  
na sua ausência sempre fez parte de mim...*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente tenho que agradecer a minha Avó por te participado ativamente no meu processo de vida, mostrando com simplicidade e com sua sabedoria o significado do que é amar e de viver intensamente aquilo que se almeja, não importando os desafios. Aos meus familiares que de forma direta e indiretamente participaram da minha vida. A minha mãe, que mesmo ausente na minha vida, me fez perceber as potencialidades do “arquétipo materno” em cada partícula do universo e no que há de divino em cada ser.

Agradeço aos meus amigos: a Cibeleh (Sonalii) por seu amor e sua expressão divina; aos Juniors (Jayanta e Juquinha) por sempre compartilharem das suas reflexões a respeito da vida e da musicalidade que ela pode proporcionar; ao André Balboni por suas expressões de divindade e amor transpessoal.

Ao meu Amado, Nielson, que deposita toda a sua expressão de amor e divindade no nosso processo de vida.

Aos meus professores da FPA, na qual considero a todos como mestres, pois ensinaram o caminho das sonoridades, com maior ou menor ressonância.

Em especial a duas mestras: a Lilian Coelho, pois a sua transcendência e amor a musicoterapia inspira o meu ser na jornada musicoterapêutica; e a Silvia Rosas, por sua seriedade, sinceridade e amor na escuta apurada dos processos deste trabalho.

A Dr<sup>a</sup> Cléo Correia, pelas oportunidades de vivenciar experiências de crescimento da qual não tem preço.

Aos meus Clientes e parceiros de Clínica, que me ensinaram sobre o potencial da musicalidade em cada ser e na qual dediquei o amor necessário para o nosso crescimento.

Ao divino em cada pessoa da faculdade pelas trocas de experiências e musicalidade, proporcionado assim o meu crescimento e amadurecimento para lidar com os processos mundanos.

• *Bom dia! Posso ajudá-lo?*

*?O senhor não teria um livro de história da música nova para emprestar-me?*

• *Ainda está para ser escrito. No momento vivemos aquilo que é geralmente chamado de pós-modernismo, e está em plena florescência. A história aborda tempos passados, tempo idos.*

*?Mas já existe bastante estudo sobre o pós-modernismo, não? História da cultura, estudo sobre arquitetura, literatura e... nada sobre música?*

• *É, a música é a lanterninha.*

*?Se eu estou entendendo, ela simplesmente não acompanha o ritmo.*

• *Pois é, o mundo musical sempre foi muito medroso.*

*(Buckinx, 1998, p. 13)*

## RESUMO

O presente trabalho procura investigar e desenvolver uma reflexão sobre os aspectos que vem a caracterizar os potenciais que a música eletroacústica pode vir a proporcionar para a escuta da clínica musicoterapêutica e a sua condição híbrida. Essa potencialidade será vista pela estética do compositor Florivaldo Menezes (1999, 2002, 2006), que desenvolve em suas especulações importantes aspectos teóricos sobre o que ele veio a chamar de Música Maximalista, como veremos mais especificamente em questões como as “Entidades Harmônicas”, “Arquetipação Harmonica” e “Módulos Cíclicos”, a esse respeito acreditamos que tais reflexões, possam vir a contribuir em muito com o modo de percepção de uma escuta clínica mais apurada, onde usaremos também para isso o Ritornelo de Deleuze & Guattari (1997), como disparador do movimento da escuta Clínica, mostrando como são agenciadas as sonoridades no território musicoterapêutico, e como podemos ampliar as suas concepções a partir dos “Componentes Musicais” do Bruscia (1999), usando como gerador a estética da música Eletroacústica.

**Palavras-chaves:** Música Eletroacústica; Música Maximalista; Ritornelo; Musicoterapia.

## **ABSTRACT**

This work seeks to investigate and develop a reflection on the aspects that characterize the potential that the electroacoustic music may provide for listening to music therapist clinic and his clinical condition hybrid. This potential will be seen by the composer's aesthetic Florivaldo Menezes (1999, 2002, 2006) , which develops in their important theoretical aspects speculation about what he has come to Music Maximalist, as we'll see specifically on issues such as "Entities Harmonics," "Archetypes Harmonics" and "Cyclic Modules" we believe that such thoughts, may contribute to the mode of perception of a listener clinical established, where we will use it also to the Refrain of Deleuze & Guattari (1997) as trigger the movement of listening therapy to showing how sounds are agencies within the therapist, and how we can extend its ideas from the "Music Components" of Bruscia (1999) to using as a generator aesthetics of electroacoustic music.

**Keywords:** Electroacoustic Music, Music Maximalist; Refrain; Musictherapy.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 A MÚSICA DE VANGARDA E SEUS AGENCIAMENTOS.....</b>	<b>12</b>
2.2 Onde tudo mais ou menos começou.....	12
2.2 O Transbordamento das Músicas Modernistas.....	13
<b>3 A MÚSICA ELETROACÚSTICA.....</b>	<b>16</b>
3.1 No Princípio Era o Som: Primórdios Referenciais da música Eletroacústica.....	16
3.2 Breve Ensaio sobre a Brasilidade Eletroacústica e a sua constituição como música Menor.....	17
3.3 Micro-políticas estéticas na música eletroacústica.....	20
<b>4 FLO MENEZES UMA VIDA INTERSECTADA EM OBRA.....</b>	<b>22</b>
4.1 Um homem e suas intensidades.....	22
4.2 Bases Éticas: A Criação do Conceito no discurso do Geomorfismo Maximalista.....	23
4.3 O potencial dos territórios em Flo Menezes.....	26
<b>5 O TERRITÓRIO DA ESCUTA ELETROACÚSTICA NO CAMPO MUSICOTERAPÊUTICO.....</b>	<b>34</b>
5.1 Os Componentes Musicais no Ritornelo Musicoterapêutico e sua Maximalização.....	35
5.1.1 Territorialização dos Componentes Tonais: A Entidade Harmônica.....	37
5.1.2 Reterritorialização dos Componentes Tonais: Arquetipações Harmônicas.....	39
5.1.3 Desterritorialização dos Componentes Tonais: Os Módulos Cíclicos.....	40
5.2 Uma pequena amostra estética: Da questão do Ritornelo em Parcours de l'Entité.....	41
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
<b>7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>47</b>
7.1 Discografia.....	52
7.2 Filmografia.....	52
7.3 Sites.....	52
<b>8 ANEXOS.....</b>	<b>53</b>
8.1 Anexo 1.....	54
8.2 Anexo 2.....	55

## 1 INTRODUÇÃO

Este presente trabalho surgiu de muitas contrapartidas e indagações, no que diz respeito ao pensar uma clínica pelos componentes que permeiam a contemporaneidade, pois o que normalmente vemos em muitas das metodologias e técnicas que o seu referencial é basicamente constituído pelos contextos musicais e suas estruturas no “sentido genérico” dos períodos barroco, clássico e romântico, com suas harmonias, melodias e estruturas rítmicas tradicionais. Neste caso colocamos uma pergunta neste território, como a música contemporânea pode participar da clínica musicoterapêutica calcada no híbrido e no múltiplo enquanto processo transdisciplinar, e neste sentido como podemos pensar nos seus potenciais de escuta e nos seus vários territórios da qual ela pode fazer emergir?

Essas perguntas surgiram de muitos encontros com a Análise Musical em Musicoterapia, desenvolvida nas aulas da Mestra Lílian Engelmann Coelho e pelas leituras do filósofo Gilles Deleuze e do Esquizoanalista Felix Guattari. Um encontro que resultou nesta pesquisa, que cria transversais com a escuta da criação clínica no seu sentido lato, entrando no campo da Clínica Musicoterapêutica, permeada pela força dos movimentos em seus territórios: no Ritornelo.

O pensar, aqui, já é um complexo registro de multiplicidade porque faz ressonâncias, sobreposições e enfrentamentos com a arte (agregados de sensíveis), com a ciência (planos de referências) e com a filosofia (criação de conceitos). (COELHO apud CRAVEIRO, 2003, p13)

Esse processo vem por fim levar o leitor por um caminho tempestuoso, da confluência de territórios imanentes entre as sonoridades e as forças multitemporais da música, mas para tal, precisamos pensar numa estética que desafia a escuta (Gubernikoff, 2009) e numa Análise não reducionista, que transpassa as sensações estáticas da escuta reduzida, transmutando-se assim nas microimpressões estéticas que esta proporciona em seu ritornelo: a Música Eletroacústica - que virá por meio da pesquisa, pensamento e obra do compositor Flo Menezes.

No primeiro momento falaremos sobre como surgiu o potencial da música de Vanguarda e as suas multiplicidades, para depois entrarmos mais especificaremos na propriamente dita música eletroacústica, com as suas forças de micro-políticas estéticas.

No segundo momento, abriremos para vivenciarmos sobre as especulações levantadas pelo nosso compositor e teórico, Florivaldo Menezes, que fala a respeito da música

eletroacústica e suas atualidades estéticas, e também sobre o viés do que a sua obra põem em movimento na composição e na escuta.

No terceiro momento, vivenciaremos o processo do “Ritornelo Musicoterapêutico” a partir da música eletroacústica, como um proporcionador de ampliações de escutas e transmutador de estéticas em seus territórios de escuta, mostrando assim, um ponto tão sensível à atuação clínica musicoterapêutica que são as suas formas transbordantes e transgressoras dos territórios, onde usaremos para tal, a análise da obra “*Parcours de l’Entité*”, mostrando a sua movimentação estética como amplificadora do Ritornelo Clínico.

## 2 A MÚSICA DE VANGUARDA E SEUS AGENCIAMENTOS

### 2.1 ONDE TUDO MAIS OU MENOS COMEÇOU...

A compreensão da música como fato musical associado a contextos específicos nos permitiria então compreendê-la, não a partir de uma questão genérica do tipo *o que é música*, ou *o que a música significa*, mas a partir da investigação de produções musicais específicas em momentos e ambientes específicos: "ao invés de falar sobre significado como algo que a música *possui*, deveríamos falar disso como algo que a música *produz* [...] em um determinado contexto." (COOK apud IAZZETTA, 2001, p. 2).

Para darmos início ao nosso foco da pesquisa - a música eletroacústica - temos que nos deparar com alguns fatores musicais que levaram a essa convergência. Neste sentido, falar de música não é uma tarefa fácil, pois nos damos conta de uma série de potencialidades que os estilos e formas desenvolvem a partir do final do século XIX, com a saturação do sistema tonal e a sua ruptura com o cromatismo extremado (Liszt, Wagner e Mahler). E também seu contínuo crescimento no século XX, com as formas atonais desenvolvidas a princípio por Schoenberg<sup>1</sup>, que em suas inquietações com a harmonia tradicional, como veremos a seguir, favorece o surgimento do dodecafonismo.

Neste sentido, não podemos determinar exatamente quando termina um período musical e começa outro, principalmente quando nos damos conta da produção modernista, mas temos sim como observar as suas formalizações de blocos, ou mais especificamente na linguagem de Deleuze e Guattari, nas máquinas abstratas<sup>2</sup>, pois isso leva o pesquisador que adentra neste universo a um questionamento. Como se processou no nosso século o transbordamento do sistema de músicas modernistas?

Antes de procurarmos responder a essa pergunta, essa questão também nos conduz a pensar sobre as críticas de se categorizar um processo tão heterogêneo quanto à produção da música modernista. Para não nos atermos a esse processo sem uma análise apurada dos fatos,

---

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg (1874-1951) é considerado um dos maiores compositores de sua época no âmbito expressionista, chegando a escrever em 1911, um dos mais completos tratados de harmonia, o *harmonielehre*. A sua obra é extensa e pode ser dividida em quatro períodos: 1º) pós-tonal (1906-1909), com influências do cromatismo de Wagner e da polifonia de Brahms; 2º) atonal (1909-1923), onde a partir das pesquisas do período anterior procura uma desconstrução da harmonia; 3º) dodecafonismo, técnica criada para compor a partir da série dos doze tons do sistema temperado, onde não há uma gravitação de centro tonal; 4º) tonal, em que volta a uma 'tradicionalidade' da composição, pois como o próprio compositor afirma "[...] ainda há muita coisa interessante a ser escrita em dó maior." (SCHOENBERG apud MORAES, 1983, p. 71).

<sup>2</sup> As máquinas abstratas funcionam em seu diagrama, para uma desterritorialização em seus agenciamentos, abrindo um potencial para o devir sem forma. "As máquinas abstratas consistem em *matérias não formadas e funções não formais*. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções (*phylum e diagrama*).” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 199).

podemos perceber em Moraes (1983), uma escuta cuidadosa sobre a música do nosso século, quando afirma de forma clara que,

[...] em música, como de resto nas demais artes, a divisão em períodos históricos de todo um fértil e complexo produzir é, no fundo, apenas um artifício. Cômico, escolar e necessário, ele serve basicamente para apaziguar o furor classificatório que, em maior ou menor grau, a todos atinge (1983, p. 11).

Em nossa pesquisa, o procedimento de ‘solidificar’, e colocar numa historiografia, um processo que é vivo e se faz por um contínuo funciona como uma estratégia, assim como diz o autor citado acima, em uma “radiografia de um organismo vivo”<sup>3</sup>. Isto nos ajuda a compreender e a checar de uma forma mais concisa, o pensar da produção musical do nosso tempo, pois o que vemos com essa produção é um florescimento de discrepâncias musicais, de variedades de estilos e de linguagens, que são levadas às suas últimas consequências, característica muito presente nesta época.

## 2.2 O TRANSBORDAMENTO DAS MÚSICAS MODERNISTAS

"Não há, pois, *uma* música, mas músicas.  
Não há *a* música, mas um fato musical.  
Este fato musical é um fato social total."  
(MOLINO apud IAZZETTA, 2001, p.2).

Certamente não poderíamos falar de música a partir de agora, mas sim de músicas, pois o período de efervescência de estilos que surge no modernismo e no pós-modernismo transborda qualquer fator de caracterização de um único movimento ou forma, uma vez que é em si produtor de blocos de escutas, com suas formalizações e diagramações, onde cria seus próprios movimentos, em seu devir-escuta, seu ritornelo.

No modernismo, vemos duas grandes formalizações de ‘blocos-tendências’<sup>4</sup>, uma vez que, como observamos acima, tem como característica o rompimento com as tradições tonais do século XIX, inicialmente desenvolvidas por Schoenberg<sup>5</sup> com o atonalismo e a

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Que fique claro que os blocos-tendências que vamos abordar não foram as únicas formas, pois surgiram na mesma época, principalmente no pós-guerra, uma série de formas composicionais, como por exemplo a questão da espacialidade e o colorido timbrístico de Edgar Varèse (1883-1965), as micropolifonias de György Ligeti (1923), os opositores do serialismo como Iannis Xenakis (1922-2001) e a música estocástica, Krzysztof Penderecki (1933) e o colorido orquestral, o aleatorismo melódico de Witold Lutoslawski (1913-1994), entre outros gêneros que se seguiram. Não abordaremos aqui tais gêneros, pois procuramos desenvolver uma linha básica para que o leitor consiga compreender um pouco do processo pelo qual se formou a música eletroacústica e como ela chegou ao seu processo composicional. Mas deixamos a referência bibliográfica de alguns autores que abordam o assunto, no nosso caso, Campos (1998), Moraes (1983) e Iazzetta (2005), na qual o leitor pode encontrar de forma clara e completa o desenvolvimento histórico da música de vanguarda.

consequência dodecafônica (Serial), depois ampliadas por seus discípulos, dos quais Anton Webern<sup>6</sup> (1883-1945) desempenha um papel extremamente importante, como podemos observar pelas palavras de Pousseur<sup>7</sup>.

Fala-se, em física contemporânea, de uma tendência de matéria à sua mais alta probabilidade. Com Webern desponta uma música onde é igualmente segundo um princípio probabilístico, que serão distribuídos os elementos, os *quanta*. Um novo conhecimento do mundo – que é também um novo modo de existência – se faz acompanhar de uma estruturação nova, infinitamente mais móbil, do espaço sonoro constituído pela obra musical (POUSSEUR apud CAMPOS, 1998 p. 106).

As estruturas de suas composições estabelecem uma relação importante sobre a forma com que a música desempenha para a segunda grande tendência, na qual se embasará e formará a vanguarda musical do período pós-segunda guerra.

A vanguarda musical surge aí como uma forma que vai contra a tradição musical desenvolvida até o momento, no caso o neoclassicismo<sup>8</sup>, que fazia parte das cenas contemporâneas do período, principalmente entre as duas grandes guerras. Para os vanguardistas alcançarem seu objetivo, propõem novos dispositivos de composição, sempre em oposição à tradição neoclássica. A partir deste foco, surgem nesta época dois modos de se pensar e produzir a composição, que se estabelecem de forma totalmente contraditórias: uma

---

<sup>5</sup> Antes de Schoenberg adentrar nas suas quatro fases de composição (1º pós-tonal; 2º atonal; 3º dodecafonismo; 4º tonal) proposta por Moraes (1983) como foi visto na citação anterior a seu respeito, a sua preocupação se dava exclusivamente a harmonia diatônica da “tradição austro-germanica de Bach e Brahms” (GRIFFITHS, 1998, p.25), onde o mesmo teve muitas dificuldades de transpassar a essa tradição, tanto que a sua quarta fase é o retorno ao tonalismo. Pois segundo Griffiths “[...] ele encarava sua incursão pela atonalidade como inevitável consequência do que viera antes, e se sentia impelido a seguir em frente, mesmo contrariando a sua vontade consciente. Ele teria desejado dedicar-se mais à investigação do rico estilo diatônico [...]” (ibidem)

<sup>6</sup> Webern é considerado um compositor de uma importância e de grandeza excepcional, pois não se inquietou apenas com as estruturas musicais seriais desenvolvidas pelo seu mestre Schoenberg. Sua obra não muito vasta, no total de 31, pode ser ouvida em menos de três horas, mas o que demonstra a grandeza desta é sua busca por novas formas de se estabelecer relações, principalmente com as noções de tempo entre os sons e os silêncios, e como a música pode se constituir em suas últimas consequências com timbres instrumentais.

<sup>7</sup> Henri Pousseur (1929-2009) considerado um dos grandes compositores que seguiu e divulgou a música da tendência pós-weberniana, compondo música eletrônica e serial. Sua obra “além de originalíssima, [e] de um lirismo extraordinário [...], é como se cada ponto tivesse sido escrito com uma caneta nanquim em um guardanapo poroso: borrões sutis que expandem pontos germinais, numa profusão delicada de cores intermediadas por silêncios expressivos. Música que sabia, sabiamente, respirar!” (MENEZES, 1999, p. 19).

<sup>8</sup> O Neo-Classicismo é considerado de difícil conceituação, pois agrega uma série de manifestações, algumas vezes contraditórias. Mas em princípio veio na época como um modo de composição que é caracterizado pelo retorno à forma como compunham no passado, principalmente com a busca pelas formas usadas nos períodos do Barroco e do Classicismo. Era chamado na Alemanha, de “[...] *Nova Objetividade*, pois buscava a objetividade da escritura polifônica a subjetividade da harmonia pós-romântica, expressionista e impressionista.” (MORAES, 1983, p. 43).

apoiada no acaso e na indeterminação e a outra, no serialismo integral.<sup>9</sup> (IAZZETTA, 2005).

Discorreremos agora, sucintamente, sobre a fórmula do acaso e a indeterminação no modo de composição musical, para que se compreenda como se estrutura o pensamento que se diverge do nosso objeto de pesquisa, mas que surgiu com a mesma finalidade, a de dissolver o sistema saturado do tonalismo feito até então. Procuraremos exemplificar por seu expoente e um dos seus principais representantes, John Cage (1912-1992), que pelo pensamento zen budista de não intencionalidade, desenvolveu uma técnica de composição única, em 1950, essencialmente baseada nos silêncios, pois

O silêncio, como dimensão estrutural do discurso musical, é fundamental em suas composições, nas quais sons e ruídos se integram sem qualquer hierarquia. Mas o silêncio de Cage não é metafísico. É, antes, um modo de apropriação do acaso, porque, como realidade acústica, não existe: “Nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não esteja grávido de som.” (CAGE apud CAMPOS, 1998, p. 134).

Para Cage, é a partir do silêncio que as possibilidades existem em si. Portanto, há nele uma mensagem que está entre o objeto produtor e o ouvinte que produz (este último com uma importância enorme na sua obra), pois “[...] no ato de escutar constitui-se também como ato de compor” (ALVES, 2007, p. 28), e também o elemento da essência dos componentes entre a obra e o ouvinte.

“Como um bom modernista, ele [Cage] queria encontrar a essência da essência” (BUCKINX, 1998, p. 33, chave nossa). Os sons que existem no nosso universo de percepção, e que não são rigidamente determinados em estruturas pré-fixadas, têm uma grande importância enquanto potencialidade não-intencional e, portanto, exigem do ouvinte o ‘estar na obra’.

[...] o silêncio, enquanto matéria sonora quase nula, cuja informação objetiva tende a zero, ao ser introduzido no discurso musical, passa a agir como signo virtual, denotando uma enorme gama de possibilidades expressivas ao se contrapor ou justapor ao material sonoro (IAZZETTA, 1992, p. 202).

Após essa breve explicação sobre a indeterminação e o acaso na música de vanguarda, entramos no nosso principal objeto de pesquisa, a música eletroacústica e sua formação histórica e estética.

---

<sup>9</sup> Enquanto o serialismo de Schoenberg buscava uma forma de controle dos doze sons que compõem a escala ocidental, o serialismo integral buscava usar os princípios de controle de toda a estrutura musical (dinâmicas, timbres, tempos etc), procurando levar às últimas consequências as formas que a música poderia ter.

### 3 A MÚSICA ELETROACÚSTICA

#### 3.1 NO PRINCÍPIO ERA O SOM: PRIMÓRDIOS REFERENCIAIS DA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Com o transbordamento do serialismo, novas buscas foram efetuadas em originais formas de condução do material sonoro, chegando assim a um movimento de pesquisas pós-seriais.

Esse movimento iniciou primeiramente com maior intensidade na França, com as pesquisas realizadas por Pierre Schaeffer, em 1948, em seu laboratório da *Radiodiffusion Française*, as quais denominou, e às composições, de música concreta, pois usava de sonoridades que eram gravadas e isoladas, para logo após serem manipuladas.

A música concreta utiliza como material de base da composição sons e ruídos tidos como ‘concretos’, por serem produzidos pela vibração de corpos sonoros familiares (instrumentos de músicas, mas também ruídos da natureza ou de nosso ambiente cotidiano). Os sons originais não são produzidos pelo compositor, mas transformados e montados (CANDÉ, 2001, p. 372).

À essa síntese sonora, trabalhada e posta nas composições, foi dado o nome de ‘Objetos Sonoros’<sup>10</sup> (SCHAEFFER, 1966 e 1993) pelo próprio pioneiro dos estudos da estética concreta, que também abriu uma série de formas de desenvolvimento da escuta não usual e do pensar pela acusmática<sup>11</sup>.

A partir dessas pesquisas, em Colonia na Alemanha, há aproximadamente 60 anos, as investigações se voltaram para novos tipos de sonoridades com a vertente das possibilidades composicionais, por efeito do interesse de compositores pelos novos aparatos tecnológicos e pesquisas científicas, chegando ao ato de oporem-se a estética concreta, sugerida por Schaeffer. A esse modo de composição, que no seu princípio era designado como *música eletrônica*, foi criada por Pierre Henry a expressão *Eletroacústica*, em 1956, para designar uma obra de Stockhausen (*Gesang der Junglinge*) (MEYER-EPPLER, 1949).

<sup>10</sup> Esse termo foi criado por Schaeffer e está posto na obra *Traite des Objets Musicaux – Essai Interdisciplines* (Tratado dos Objetos Musicais – Ensaio Interdisciplinares), de 1966, na qual são colocados importantes aspectos de questões morfológicas e tipológicas dos sons.

<sup>11</sup> A acusmática, no seu sentido desenvolvido por Schaeffer, a partir da terminologia grega *Àkousma* (gênero de escuta explorado por Pitágoras para ensinar aos seus alunos (*akousmatikós*) apenas pela escuta, sem interferência do visual), é uma espécie particular de desenvolvimento da escuta, que se dá pela ausência concreta do objeto do qual provem o som. Para exemplificar melhor, assim como Schaeffer expõem, observamos esse processo de escuta sendo efetuado pelo próprio “[...] rádio e a cadeia de reprodução [que] nos recolocam, na qualidade de ouvintes modernos de uma voz invisível, nas condições de uma experiência semelhante [aos *akousmatikós*].” (SCHAEFFER, 1993, p. 83-84).



[...] a música eletrônica via nos meios eletrônicos a possibilidade de levar às últimas conseqüências aspectos composicionais idealizados anteriormente por Webern, quais sejam: 1. a atomização do som em seus constituintes mínimos; 2. o apogeu dos procedimentos seriais determinados agora à estrutura dos próprios timbres (fenômeno tido *composição do som* ou *serialização do timbre*); 3. a autonomia do compositor ante o intérprete e as limitações do gesto instrumental, por meio da abolição do executante na concepção de obras para *tape* solo; e 4. O apogeu da própria escritura instrumental, realizando-a plenamente e com o máximo controle serial através dos meios eletrônicos, suscetíveis ao rigor mais totalizante possível (MENEZES, 1999, p. 14).

Em sua primeira forma audível, a *música eletrônica* tomou concretude e expressão pelo gênero de *música eletroacústica mista*<sup>12</sup>, concebida por Bruno Maderna em sua obra para Flauta, pratos e *tape*<sup>13</sup>; logo tomou imensas proporções pelo movimento pós-serialista europeu, tendo Stockhausen como principal representante.

### 3.2 BREVE ENSAIO SOBRE A BRASILIDADE ELETROACÚSTICA E SUA CONSTITUIÇÃO COMO MÚSICA MENOR<sup>14</sup>

A música erudita brasileira contemporânea sempre foi o que chamamos de ‘música menor’. [...] Estrangeira em seu próprio país, assim essa música se encontrou, tanto em relação ao Brasil quanto a sua matriz européia (NASCIMENTO, 2005, p. 55).

Antes de falarmos sobre o contexto musical contemporâneo brasileiro, é importante ressaltar que não somente a sua produção é menor, por isso minoritária, como também é ainda difícil conseguir referentes históricos e escritos sobre a estética desta produção. A dificuldade é tanta que nesta pesquisa, veremos apenas alguns referenciais menores e essenciais, que são encontrados de maneira muito dispersa em livros e artigos. Essa dificuldade de encontrar bibliografia sobre o assunto é ressaltada por Nascimento (2005).

A primeira dificuldade que encontramos reside no fato de praticamente nada ter sido escrito em relação à vida, pensamento e criação destes compositores. Inexiste, no momento, uma obra literária que os trate como uma ‘geração’ e que procure não apenas mapear a sua atuação, como compreender que elementos permeiam suas obras, que contágios são verificados na fatura de cada um.

<sup>12</sup> Esse gênero será abordado mais a frente no tópico, “MICRO-POLÍTICAS ESTÉTICAS NA MÚSICA ELETROACÚSTICA”, em que mostraremos a música eletroacústica e suas sub-divisões estéticas.

<sup>13</sup> Forma reduzida para caracterizar a Fita magnética, que consiste no uso de sons que são elaborados em estúdio.

<sup>14</sup> O termo música menor foi tirado da obra *Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*, de Guilherme do Nascimento, na qual expõe, a partir de Deleuze e Guattari, a relação estabelecida entre a produção musical que está calcada no não usual, ‘na gagueira’. (NASCIMENTO, 2005). Essa música não está nas divulgações, pesquisas, produções, audições e de grandes grupos, mas faz parte de apenas alguns grupos minoritários.

Com essa dificuldade, Nascimento (2005) aventura-se a classificar a música menor brasileira em três principais vertentes e formas composicionais.

A primeira, a que mais nos interessa no momento e que veremos mais detalhadamente a seguir, se utiliza das propriedades acústicas à sua forma tecnológica. São estéticas que se baseiam em compositores do pós-segunda guerra, como Pierre Schaeffer, Stockhausen e Boulez entre outros. Compositores brasileiros que se dedicam a esse gênero são Flo Menezes, Fernando Iazzetta, Sílvio Ferraz, Denise Garcia, entre outros.

A segunda forma de composição que o compositor brasileiro contemporâneo utilizou refere-se às formas estéticas que buscavam no passado a sua cogitação, como por exemplo, no neoclassicismo, nas formas folclóricas, nacionalistas, etc. Temos nestes gêneros, compositores como Edson Zampronha, Roberto Victório, Paulo Lima, entre outros.

O terceiro e último grupo, buscava uma mescla das vertentes referidas acima, com acréscimo de paródias musicais e de teatro musicado, desenvolvendo assim muitas obras com conteúdo cômico. Dentre os compositores desta forma de composição temos Gilberto Mendes, Tim Rescala, Paulo Chargas, entre outros.

Como mencionamos, abordaremos mais especificamente o desenvolvimento das pesquisas da música menor brasileira em sua forma eletroacústica, mas introduziremos o tema com os primórdios de outra forma menor, a música concreta brasileira, que surgiu a partir dos estudos desenvolvidos por Reginaldo Carvalho<sup>15</sup>, na década de sessenta.

Carvalho foi a Paris a mando de Villa-Lobos, em busca desta estética que estava em crescente desenvolvimento. De volta ao Brasil, começa sua criação em estúdio próprio, no Rio de Janeiro, em 1966, denominando-o de *Estúdio de Música Experimental* (NASCIMENTO, 2005).

Logo depois essas pesquisas se ampliaram sob sua direção para o Instituto Villa-Lobos e foi neste mesmo espaço, numa de suas salas, com apoio do próprio Reginaldo Carvalho, que

---

<sup>15</sup> Reginaldo Carvalho (1932) nasceu na Paraíba, estudou composição com Villa-Lobos, e por intermédio deste desenvolveu interesse pela música concreta. Em 1964, ganha uma bolsa de estudos do governo francês para estudar música concreta em Paris, com Pierre Schaeffer. Em retorno ao Brasil, é nomeado diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, depois re-nomeado por ele de Instituto Villa-Lobos, desenvolvendo trabalhos, divulgação e ensino de música experimental. Durante esse tempo, desenvolveu pesquisas, escreveu sete livros e magistrou por cinquenta anos, se aposentando aos setenta anos (PINHEIRO, 2009). A audição de uma de suas obras, *Estudo de Martelo com Piano Destemperado* (1957), pode ser escutada na primeira faixa do CD que acompanha essa pesquisa.

surgiu o *Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais*<sup>16</sup>, dedicado exclusivamente à pesquisa eletroacústica, sob direção de seu precursor, Jorge Antunes<sup>17</sup>, também fundador do Grupo de experimentação Musical da Universidade de Brasília (GeMUnB) e da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME), na qual exerce desde a sua fundação o cargo de presidente.

A música brasileira, por jamais se presumir maior, [...] operou por regras diferentes das do Estado, por usos desterritorializantes da língua dominante, por linhas de fuga e ruptura internas. Como máquina de guerra, sempre se debateu contra o Estado e nunca se insinuou Estado ela mesma (NASCIMENTO, 2005, p. 60).

Outro aspecto que é importante ressaltar, e que torna ainda mais a música eletroacústica brasileira menor, é a escassez de apoio das nossas instituições públicas e consequentemente a falta de material para sua produção. Pelas palavras de Pinheiro (2009, p.27), o “[...] compositor eletroacústico nacional vive, portanto, um dilema que se caracteriza pelo descompasso entre a qualidade indiscutível de sua elaboração poética e a precariedade local.” Podemos ver isso claramente nas primeiras obras eletroacústicas desenvolvidas no Brasil, que tiveram que ser estruturadas em estúdios com quase nenhuma infra-estrutura, com materiais de síntese sonora desenvolvidos pelos próprios compositores. “Nesse contexto de ‘estética da precariedade’ - que não deve ser confundida com precariedade da estética.”<sup>18</sup>, Jorge Antunes desenvolveu aparelhos geradores de ondas dente-de-serra, reverberador de molas, entre outros, para chegar nos resultados de suas primeiras obras, contribuindo assim para o desenvolvimento da composição eletroacústica no Brasil.

Mas mesmo se caracterizando como música menor, a Música Eletroacústica Brasileira procurou formas de aglutinar as suas forças para agenciar os seus movimentos, dentre esse percurso podemos destacar o nascimento e a produção do Grupo Música Nova.

---

<sup>16</sup> O *Estúdio Antunes de Pesquisa Cromo-Musicais*, 1967, foi o primeiro centro de desenvolvimento e pesquisas em música eletroacústica no Brasil. Mesmo com o processo de escassez de recursos para síntese sonora, Jorge Antunes procurou desenvolver seus equipamentos para que seu trabalho pudesse ser realizado da melhor maneira possível. “Neste contexto de ‘estética da precariedade’ – que não deve ser confundida com precariedade da estética [...]”, principalmente porque as obras desenvolvidas neste estúdio, em especial Cromo-Plastofonia (para orquestra, fitas magnéticas, luzes), onde procurava usar todos os sentidos (Audição, visão, tato, paladar e olfato), assinalaram o ponto de início da música eletroacústica brasileira (NASCIMENTO, 2005; MENEZES, 2002).

<sup>17</sup> Jorge Antunes (1942) nasceu no Rio de Janeiro onde estudou violino e composição, mas foi com a apresentação do primeiro concerto de música eletroacústica realizada no Brasil (com apresentações das obras de Stockhausen, Pousser entre outros, no Teatro municipal do Rio de Janeiro) onde começou suas inquietações sobre esse gênero musical, e em 1961, no seu estúdio improvisado compôs estudos no gênero (“Pequena peça para mi bequadro e harmônicos”), sendo a sua primeira música eletroacústica, “Valsa Sideral” (1962), esta última obra pode ser encontrada na Faixa 2 do Cd que acompanha essa pesquisa. (ibidem)

<sup>18</sup> Ibidem, p. 23

Um dos objetivos deste trabalho foi o de aprofundar estudos para uma construção mais ampla da história da música eletroacústica brasileira em colaboração a outros estudiosos do tema. (GARCIA, 2009, p.1)

Esse grupo inicialmente foi composto pelos compositores Gilberto Mendes<sup>19</sup>, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella (GARCIA, 2006; SILVA NASCIEMENTO, 2009), se influenciaram com o pensamento da poesia e dos poetas concretos, daí quais eram colaboradores e estudiosos. Dentre todos, como Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, temos que destacar nesta pesquisa o Poeta concreto Florivaldo Menezes que mantinha contato com Willy Corrêa, que veio a entusiasmar o seu filho, Flo Menezes na jornada do pensamento vanguardista, como veremos mais precisamente a seguir.

### 3.3 MICRO-POLÍTICAS<sup>20</sup> ESTÉTICAS NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Num crescente transbordar-se, a música eletroacústica se categorizou com muitas subvertentes, em formas micro-políticas, que deram a noção de modos composicionais característicos que exigiam do compositor, do intérprete e do ouvinte, nas suas múltiplas maneiras existenciais, muitas formas de escuta, sensação e inter-relação com a espacialidade e temporalidade.

A música, como qualquer linguagem, é algo vivo, que cresce e evolui por si só. A teoria tem muito mais poder para desvendar do que para interferir nesse processo. Tentar negar as mudanças em uma linguagem através do apego às fórmulas conhecidas e bem estabelecidas pela tradição, é o último recurso de uma teoria que não pode mais dar conta plena de seu objeto. (IAZZETTA, 1996, p. 11)

Podemos destacar, segundo a categorização da pesquisa de Flo Menezes (1999), as seguintes formas de estéticas musicais:

---

<sup>19</sup> Segundo o próprio compositor a sua música não seria eletroacústica, pois em algumas de suas composições, principalmente nas da sua segunda fase, Vanguarda experimental, que vai de 1962 à 1978 (RODRIGUES, 2006, p.58-59), na qual são utilizados apenas recortes de sons gravados sem nenhuma manipulação do material. Mas segundo Maués (1989), mesmo que não tenha sido feita a manipulação as suas obras contém o potencial eletroacústico, pois segundo o autor, a "Música eletroacústica é, por definição, aquela que utiliza criticamente o meio eletrônico como forma de expressão" (apud Garcia, 2006, p. 2), neste caso classificando algumas obras de Gilberto Mendes na forma eletroacústica.

<sup>20</sup> Processo de movimentação política, ou seja, de uma potência a-significante da música atingindo as micropolíticas que, como veremos, são movimentos que escapam dos regimes de representação e ordem estratificadas, e inventam novos mundos de escutas em seus próprios ritornelos.

- *Puramente instrumentais*, (a) em que é percebido que as músicas são trabalhadas em estúdio, onde ocorre segundo o autor, “[...] filtragens instrumentais, granulações, grandes extensões na duração das notas, espacialização dos instrumentos, minucioso controle espectral etc.”; (b) “[...] composição assistida (ou auxiliada) por computador”, o computador neste caso tem um papel importantíssimo como gerador da composição. (p. 19).
- Nas *Versões Mistas*, o preponderante é a utilização do tape como fator principal da obra. (Anselmo)
- *Música eletroacústica mista*, em que a relação da composição se dá no âmbito do acompanhamento que o instrumento tem com o aparato tecnológico, fazendo existir uma “[...] fusão/contraste entre os universos instrumental e eletroacústico.”<sup>21</sup>
- *Live-electronics*, onde o compositor usa em tempo real a influência dos instrumentos com os meios eletrônicos. (Conrado Silva – Brinquedos)
- *Versões para tape solo*, como o próprio nome já diz, o que ocorre é a produção em cima de uma estrutura elaborada em laboratório, e que tem papel principal na obra.
- *Música Computacional* (ou *Música de síntese*), caracterizada pela utilização de “[...] programas computacionais (sons gerados e seqüenciados por computador)”<sup>22</sup>.
- *Música Eletroacústica pura*, em que são utilizados, para a composição, nada mais nada menos do que sons eletroacústicos, não importando o tipo de tecnologia que será utilizada.

Segundo o autor, esses padrões não são fixos, podendo ocorrer variações, junções e outras formas de tratamento do material sonoro eletroacústico, movimento importante para as pesquisas da música eletroacústica.

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

Importante é, todavia, a constatação de que, da mesma forma como a *síntese* e o *tratamento* continuam até hoje a constituir os dois principais pilares da elaboração eletroacústica em estúdio (visando ou não a interatividade com o universo instrumental), a fusão e o contraste estabelecem-se, de modo inequívoco, como os alicerces da rica, irreversível e altamente instigante interação entre escritura instrumental e meios eletrônicos.<sup>23</sup>

Temos que abrir neste ponto um adendo para colocarmos um aspecto importante sem a qual essas movimentações estéticas não poderiam ser geradas, pois foi somente com a produção tecnológicas de captação e de produção musical que o material sonoro pode ser ampliado em suas formas e composições, pedindo tanto do compositor quanto do ouvinte novas formas de se relacionar com as sonoridades.

Nas últimas décadas, instrumentos eletrônicos tem servido para alterar ainda mais as relações estabelecidas pelo ouvinte entre a música que ele ouve e o modo de produção dessa música. A manipulação de gravadores, instrumentos eletrônicos e computadores rompe com a materialidade sonora. (IAZZETTA, 1996, p. 61)

Esse processo da música ser realizada por meios eletrônicos trouxe relações nunca antes pensadas e uma necessidade de se ter uma maior atenção as novas maneiras de se estabelecer com a linguagem musical. Principalmente porque esses processos levaram a escuta para processos de virtualização, pois o material sonoro não dependia mais da sua fonte sonora. Neste caso as pessoas não dependiam mais de ir a uma sala de concerto para fazer uma audição musical, ela poderia ali mesmo no conforto da sua casa através de um aparelho de som promover a sua escuta, ou mesmo quando estivesse andando de ônibus, utilizando um aparelho Celular.

A gravação transformou sensivelmente o modo de acesso e distribuição musical, possibilitou a formação de arquivos sonoros extensos e alargou as fronteiras que separam a produção musical de sua recepção. Além disso, a gravação do som forjou uma explosão sônica sem precedentes: nunca tantas pessoas tiveram contato com tanta informação musical.<sup>24</sup>

Na produção musical o processo das linguagens eletrônicas contribuiu, como vimos na música concreta para procedimentos de transformações sonoras, onde sons eram gravados (disco ou fita magnética) e depois manipulados, fazendo-se criar assim sons inteiramente novos. Sendo assim estes processos tecnológicos possibilitaram a ampliação do arsenal sonoro e a sua manipulação, com processos de filtragem de frequências, que hoje é muito usado em processos de computação musical através de Software específicos.

---

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 44.

Nos anos de setenta com o crescimento dos estúdios tecnológicos de música eletroacústica, permitiram a criação de sistemas de interface<sup>25</sup>, dentre as primeiras podemos destacar o Voltage Control (“Sintetizador controlado por voltagem”), que era usado para manipular em tempo real as sonoridades. Este sistema possibilitou a criação de outros, como por exemplo, os Patches que eram interfaces para alteração de variáveis acústicas. (CAESAR, 1997, p.3-4)

Sendo que o seu “apogeu” ocorreu nos anos oitenta com a chegada dos sintetizadores digitais, que possibilitavam a manipulação das sonoridades com baixo custo, fazendo crescer as técnicas de Modulações de Frequência, usando como interface o MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), que permitiu que a música pudesse ser “digitalizada”, com a fabricação de novos timbres.<sup>26</sup>

Podemos perceber pela própria movimentação que tais desenhos em suas sínteses põem na sua constituição as micro-políticas em ação, desempenhado os seus percursos das cadeias da multiplicidade nas obras, escapando aos seus regimes e inventando novos mundos, e estes a outros novos em seu contínuo. Vimos acima, apenas pontos referenciais e proposicionais de um conjunto de multiplicidades que os signos de composições eletroacústicas podem influir.

---

<sup>25</sup> Os sistemas de interface musical permitem o controle dos processos de produção, tanto de músicas quanto das sonoridades, através de sistemas digitalizados.

<sup>26</sup> Ibidem, p.4.

## 4 FLO MENEZES: UMA VIDA INTERSECTADA EM OBRA

### 4.1 UM HOMEM E SUAS INTENSIDADES

“A boa música deve se renovar a cada reencontro.”

(MENEZES, 2005, p.2)

Poderíamos a partir de agora nos aprofundar em muitas questões que dizem respeito aos tipos de agenciamentos das obras e pensamentos dos muitos compositores que vimos até aqui, mas por se tratar de uma pequena pesquisa, escolhemos nos ater apenas em um compositor para colocar em movimento esse processo.

Florivaldo Menezes Filho, mais conhecido como Flo Menezes. Não podemos deixar de ressaltar a importância de sua obra para o contexto teórico, não somente brasileiro, como também europeu e norte americano. Este compositor chama a atenção, não somente pela forma como trata das questões da técnica composicional da eletroacústica, mas também por sua obra ter um teor de ousadia e especulação, levando ao ponto de radicalização das questões da composição eletroacústica com base na fenomenologia.

Flo Menezes (1962 - ) nasceu em São Paulo, onde aos cinco anos começa seus estudos de piano e precocemente aos treze anos já é marcado pela escuta da contemporaneidade, principalmente por ter perpassado pela vida intelectual que seu pai, Florivaldo Menezes, poeta concretista, proporciona aos seus filhos. Nesta mesma idade decide estudar música contemporânea (eletroacústica), iniciando seus estudos em composição na língua alemã, pois teve muito interesse na obra de Stockhausen, pretendendo ir para Colonia na Alemanha (berço da eletroacústica), para desenvolver seus estudos nesta área. Após estudar composição na Universidade de São Paulo (USP), com Willy Corrêa de Oliveira, entre 1986 e 1990 ganha uma bolsa de estudos para estudar na Alemanha (Colonia) para realizar o seu mestrado em Música Eletroacústica, com Hans Ulrich Humpert, logo depois fazendo o doutorado em música computacional na Itália. Estudou com professores como Pierre Boulez, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen, e em 1992, na Bélgica, doutorou-se sob orientação de Henri Pousseur, onde surgiu a tese sobre a origem da música eletroacústica e a obra de Luciano Berio, com enfoque na fonologia estrutural de Roman Jakobson. Logo após, a convite de Paul Sacher, deu início ao pós-doutorado, no qual organizou os manuscritos de Berio (MENEZES, 1999, 2002, 2006; PINHERO, 2009).



De volta ao Brasil, se torna o mais jovem professor a desempenhar Livre-Docência na Universidade Estadual Paulista (Unesp), aos 35 anos de idade, e em 1999 e 2001, a convite de Stockhausen, faz parte do corpo docente dos Stockhausen-Kurse, onde dá aulas sobre a obra do compositor alemão, e a partir de 2004 vem a ser professor visitante da Universidade de Colônia, na Alemanha.<sup>27</sup>

No Brasil, Flo Menezes desempenha um importante papel relacionado à pesquisa e produção da música eletroacústica, onde em 1994 funda e se torna o diretor artístico do Studio PANaroma<sup>28</sup>, que além de ser o principal centro do Brasil em composição eletroacústica, tem outras atividades como edição de CDs do gênero, concertos, concursos e bienais (BIMESP - Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo; CIMESP - Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo).<sup>29</sup>

Obviamente não poderíamos falar de um compositor sem ao menos mencionar suas principais obras (ANEXO I), dentre as quais destacamos *A dialética da Praia*, composta em 1993, labORAtorio, de 2003, composta nos 450 anos de São Paulo, *La Novità Del Suono*, de 2006, que lhe rendeu o principal prêmio de composição eletroacústica ‘Giga-Hertz-Preis’, e não podemos esquecer da consagrada *Parcours de l’Entité*, de 1994, que lhe deu renome internacional, obra que usaremos como referência para mostrar o potencial da música eletroacústica na clínica musicoterapêutica.

#### 4.2 BASES ÉTICAS: A CRIAÇÃO DO CONCEITO NO DISCURSO DO GEOMORFISMO MAXIMALISTA

“[...] era evidente: almejava uma música complexa, altamente informativa e sobretudo especulativa, desperta aos novos sons e às estruturas, sem qualquer concessão e calcada, sempre, num esmerado cuidado com os fenômenos auditivos.”  
(MENEZES, 2006, p. 7).

Antes de adentrarmos no universo dos blocos de escuta e do ritornelo musical que colocamos em movimento nesta pesquisa, temos que primeiramente perpassar pelas intensidades que compõem o movimento do discurso musical, o seu devir-música, do nosso compositor escolhido.

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Estúdio privado do compositor, quando desempenhava pesquisa em Bolonha (Itália), em 1991. O nome foi tirado da obra *Finnegans Wake*, de James Joyce, importante para a vanguarda da época, e sua tradução literal tem como significado ‘aroma múltiplo’, ‘panorama aromático’. O Studio fica localizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), na Barra Funda.

<sup>29</sup> ibidem

Uma das características principais de Menezes é a crítica pelos compositores que se baseiam única e exclusivamente no nacionalismo como forma de composição, o que podemos observar claramente por suas palavras.

Ainda há muita gente sofrendo influências maléficas de uma concepção nacionalista tacanha, antiga, provinciana, procurando raízes nacionais, quando deveríamos é alavancar a linguagem musical para desterrar todas as raízes, não para negá-las, mas para arremessá-las na direção do cosmo (COELHO apud MARTINEZ, 2006, p. 16).

Importante ressaltar, assim como afirma Martinez<sup>30</sup>, que o interessante e frutífero é a imagem sugerida pela idéia de ‘desterrar as raízes e arremessá-las ao cosmo’, dando a idéia de uma obra constituída por rizomas, em que a busca não se dá pelas raízes, mas sim pelas intensidades que permeiam um determinado território, “[...] pois nada impede compositores brasileiros de deglutir antropofagicamente e de transformar em obras de invenção signos de outras culturas ao redor do globo [...]” (idem)

Como vimos acima, um dos desejos que movimenta a obra do nosso compositor, é a ‘deglutição antropofágica’, que no pensar Guattari-deleuzeano seria o da forma geomórfica, pois o que colocamos em movimento é o que vem intensificar o campo dos territórios, nas formalizações que a complexidade da escuta comporta, em seus blocos pós-seriais, desenvolvidas principalmente pelo pensamento dos compositores europeus, por exemplo, as intensidades germânicas de Stockhausen e Boulez, italianas de Berio, gregas de Xenakis, belgas de Pousseur, entre outros

Seu significado era claro: visar a uma música que produzisse o desejo, no ouvinte, de um reencontro, necessário para a descoberta de novos aspectos impossíveis de serem, todos de uma só vez, apreendidos quando de uma primeira escuta. A obra complexa, maximalista, constituir-se-ia de ramificações e simultaneidades de tal ordem que nossa percepção seria nutrida sempre de maneira renovada a cada re-escuta[...] (MENEZES, 2006, p. 8).

A essa complexidade geomórfica da produção da obra e da escuta, Menezes dá o nome de Maximalismo, pois a produção em sua forma real e total tem que ser caracterizada pela *ética*, no seu sentido tratado por Wittgenstein, que traz uma relação direta com a estética, onde o próprio diz que “Ética e estética são uma só.” (WITTGENSTEIN apud MENEZES, 2006, p. 9).

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 17.

Neste sentido, o geomorfismo Maximalista em nossa pesquisa está diretamente ligada a Deleuze e Guattari também em respeito à criação de conceitos<sup>31</sup> e a sua formalização dos Platôs, pois são em si caracterizados pelas zonas de intensidade contínuas, como afirma Bateson Gregory que o define por, “[...] uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.” (GREGORY apud GUATTARRI E DELEUZE, 2000, p. 32).

Neste ponto, podemos por em especulação a referência de Wittgenstein trazida por Flo Menezes, que afirma ter a ética e a estética uma relação recíproca, onde uma faz parte da outra, onde fica mais evidente em nossa pesquisa, no que podemos perceber já na formalização do conceito de Maximalismo, uma criação que acomete a novas maneiras de estabelecimento e percepções com a composição e a escuta musical, intensificando-a e a constituindo-a em seus platôs.

[Os] conceitos é uma das vias para sair da transcendência e investir uma nova territorialização do pensamento sobre a horizontalidade rítmica do mundo. Trata-se mais, com efeito, do mundo se desterritorializar numa nova imagem de pensamento. Os componentes do conceito têm vocação a criá-la, dando forma às correntezas aluviais e rizomáticas do plano de imanência (HUCHET, 2004, pp. 14-15).

Por fim, esse processo da criação de conceitos que Deleuze e Guattari trazem, entra em ressonância com o nosso compositor com a idéia de desconstruir essas imagens ‘concretas’ do pensamento para exploração dos campos de imagens sem pensamento, pois como vimos acima, o conceito do Maximalismo traz como potencialidade a reinvenção da escuta que se renova a cada contato, e nisto há a proposta de invenção do pensamento enquanto diagrama, *mathesis universalis*<sup>32</sup>, a partir da criação de conceitos que pode ser formado por meio de cinco atributos.

Na primeira instância, o que podemos perceber no Maximalismo é que sua formação é da forma da multiplicidade e que não pode ser considerado de maneira simplificada. No segundo momento, onde é desenvolvida a sua formação, mostrando em que território ele

<sup>31</sup> A obra de Deleuze e Guattari é essencialmente perscrutada pelo acontecimento da criação dos conceitos, onde expõe ser esse o maior compromisso da filosofia, não sendo menos importante a forma como são estabelecidas as problemáticas que deram a construção desta criação e a sua forma de ser no seu território (HUCHET, 2004). A essa criação de conceitos, podemos perceber em sua obra o movimento gerativo do pensamento que é causado pelos intercessores, que são qualquer existente que venha a possibilitar ao pensamento o seu movimento contínuo, são, portanto, a base para se pensar a filosofia Deleuzeana. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores.” (VASCONCELOS, 2008, p. 79).

<sup>32</sup> A *mathesis universalis* é colocada por Huchet em seu artigo *Meta-estética e ética francesa do sentido* (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy), para explicar a desconstrução dos universais fenomenológicos, a partir do plano de imanência da vontade nietzscheana.

pertence e a que territórios conceituais ele é coadjuvante, dando a relação de uma trama composicional, sendo caracterizado como o *devenir* do conceito e da escuta. Em sua terceira forma, os conceitos e a escuta se intensificam em sua organização, por pontos de “[...] coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes”. No quarto momento, temos o conceito Maximalista se valendo naquilo que se propõe enquanto a sua forma adquirida, e nisso são remetidas a base central (ou de imanência) da qual nasceu, mas que também possa vir a ser. E por fim, no quinto momento, o que sobra são as (a)cadeias de proposições, sem enunciados, com o existente em si (VASCONCELOS, 2008, p. 80).

O conceito de ‘incorporal’ anuncia-se aqui. Não discursivo, não proposicional, não comunicacional, o conceito é multiplicidade e *devenir*. A vida do plano de imanência é potência de um Um-Todo, um deserto movente e movediço que os conceitos lot(e)am. É nele que se cria uma imagem do pensamento. Uma dobra ordena uma ida e volta perpétua entre o pensamento e o ser. Se pensar e ser são uma só coisa, é porque ‘o movimento não é imagem do pensamento sem ser ao mesmo tempo matéria do ser.’ (DELEUZE & GUATTARI in *Qu’est-ce que la philosophie?*) [...] Enquanto corte do caos, o plano de imanência precisa do conceito para canalizar as velocidades infinitas e rapidíssimas que o atravessam. No plano, o conceito cria a condição para que elas contribuam para dotar de consistência seus próprios movimentos: ‘*sem perder nada do infinito* [...] cabe aos conceitos traçar as ordenadas intensivas desses movimentos infinitos.’ (HUCHET, 2004, p.15-16).

Vemos então o conceito e a escuta da música Maximalista como uma auto-geração (heterogênesse) em suas ‘configurações de uma máquina’, que se dá pela formação dos intercessores em seus territórios e os que avizinham, colocando um plano na qual a sua formação se dá pelas ‘máquinas abstratas’, traços que criam flutuações que compõem o seu agenciamento e o seu modo de ser. Sendo “[...] imediatamente co-presente sem nenhuma distância a todos os seus componentes ou variações, ele passa e repassa por eles: é um ritornelo, um opus com sua própria cifra.”<sup>33</sup>

#### 4.3 O POTENCIAL DOS TERRITÓRIOS EM FLO MENEZES

Para chegarmos a compreender melhor a obra *Parcours de l’Entité*, teremos que adentrar pelos principais territórios e conceitos que permeiam o pensamento de nosso compositor e juntamente transpassá-los pelo conceito de Ritornelo de Deluze e Guattari.

Não podemos falar de Ritornelo sem ao menos situá-lo em dois livros, nos quais esse conceito toma forma e se mostra com diferenças estruturais em suas bases ético-estéticas, mas por motivos do nosso contexto de pesquisa, usaremos como embasamento principal apenas

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 15

um. Contudo não podemos deixar de situar o leitor nestas formas, pois delas dependem a compreensão do nosso objeto.

Em sua primeira forma desenvolvida no livro “*Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*” (*Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie*), o ritornelo, vem a desempenhar uma “ética da experimentação” (COSTA, 2009, p.5), pois em seu movimento ele delinea e se dá sempre pelas linhas de fuga, na invenção e improvisação dos aspectos que o compõem, buscando decisivamente os limites de tensão dos territórios, neste sentido a sua forma se dá mais pelos componentes de desterritorialização.

Na sua outra formulação, da qual essa pesquisa tomará maior tempo, a implicação do Ritornelo, trazida pelos nossos autores, é a posta no seu livro “*O que é Filosofia?*” (*Qu’est-ce que la philosophie?*), em que abordam o ritornelo como a “ética da prudência necessária”<sup>34</sup>. Neste sentido o Ritornelo se projeta em seu desenhar não de uma maneira apenas pelo sentido da “experimentação”, em sua projeção maior na desterritorialização, como posta em “*Mil platôs*”, mas sim também mostra a acepção da busca de um território mais “cauteloso” em sua territorialização, onde de tal modo, ainda sim, não são tirados os seus componentes de expansão e da busca por novos territórios (re-territorialização).

Nestas acepções, Zourabichvili (2004) expõe de maneira clara o que vem a desempenhar as relações dos “ritornelos”, onde mostra que este conceito

[...] merece duas vezes o seu nome: em primeiro lugar como traçado que retorna sobre si, em algo que é retomado e que se repete sempre que o caos se mostrar afugentador [*Mille plateaux*]; e em segundo lugar, como circularidade dos três aspectos [territorialização, desterritorialização e reterritorialização], onde um já está embutido no outro [*Qu’est-ce que la philosophie?*]. Trata-se, portanto, de uma fuga que sempre faz retornar, que sempre retoma o punhadinho de terra necessário, a cantiga, o tralalá, mas aquilo que retorna sempre se mostra como estrangeiro, pois mesmo que se volte para a casa, não se será mais o mesmo – a estrangeiridade se dá por esta impossibilidade de um reconhecimento pleno na retomada, afinal de contas, ela nunca será a mesma.<sup>35</sup>

Uma consequência da existência do conceito de ritornelo e que não podemos deixar escapar, pois tem implicações substanciais para os seus aspectos éticos-estéticos, é que o ritornelo, como vimos acima na citação, vem a exercer três importantes movimentos em seus territórios – Territorialização e seu Componente Direcional; Reterritorialização e seu Componente dimensional; e Desterritorialização no seu Componente de Passagem<sup>36</sup> - , justamente significantes para a sua formação, onde acreditamos que estas ações dizem em

<sup>34</sup> Ibidem

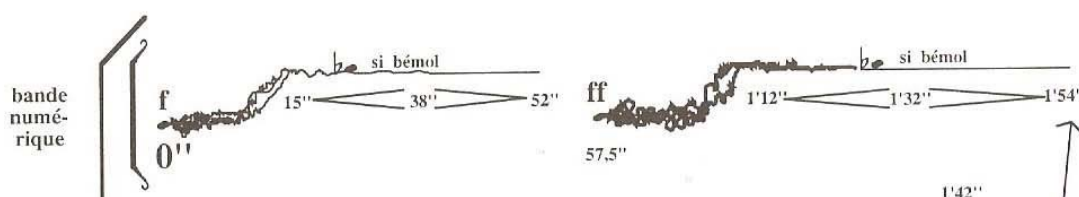
<sup>35</sup> Ibidem, p. 6-7.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 3-4.

muito sobre as considerações da música eletroacústica e das contribuições de Flo Menezes para a contemporaneidade musical, na sua forma de criação e da demarcação dos territórios que a sua obra põem em movimento, principalmente quando colocamos as suas especulações em respeito à constituição da estruturação da música eletroacústica e o seu material relacional comum.

O ritornelo não é o vai e volta, não é a repetição de um elemento, mas o modo com que se escolhe um centro, se funda um centro e se desenha um lugar. Este modo pode ser um núcleo melódico-harmônico-rítmico-tímbrico: o eixo em torno do qual se desenha um território. (CHARGAS, 2007 p. 65)

Convido o leitor a fazer, neste caso uma escuta da Faixa 3 do Cd que acompanha esta pesquisa. Nos primeiros dois minutos já poderíamos perceber um núcleo formado por um timbre específico, no caso se olharmos o primeiro trecho da partitura *Parcours de l'Entité* (Anexo 2), perceberemos essas sonoridades desenvolvida começando por uma nota base (Sib) de sons sintéticos estereofônicos<sup>37</sup>.



Sim meus caros leitores, esses “rabiscos-sonoros” convidam a gente para um núcleo, este que forma uma determinada territorialização na obra, no caso podemos pensar em uma “polarização da escuta”.

A essa territorialização, esse primeiro núcleo, nas especulações de Menezes (1999, 2002, 2006) é chamado de “Entidade Harmônica”, pois os territórios que chegam a se compor, como vimos e ouvimos pelos “rabiscos-sonoros”, carregam em si um potencial de territorialização das sonoridades, que começam a surgir neste campo agregando novas intensidades sonoras.

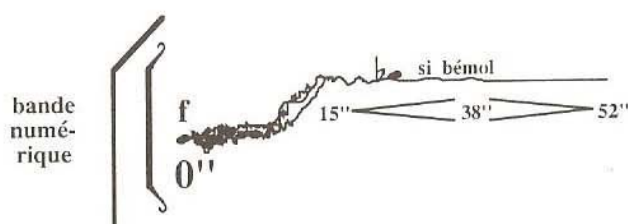
<sup>37</sup> Os sons eletroacústicos estereofônicos proporcionam para as pesquisas de músicas eletroacústicas (por volta de 1951 e em forma mais elaborada em 1955, em processos realizados em estúdio), uma ampliação dos componentes da escuta e a sua formação espacial diferenciada, vindo a se desenvolver em pesquisas relacionadas a escuta binaural dos ouvidos. Neste sentido, não podemos deixar de abrir um adendo para as pesquisas que se encaminharam através deste potencial de escuta e a sua percepção das espacialidades que aí advém, utilizando-se assim de um percepto de escuta quadrafônica, em que o compositor tem total consciência da composição da relação do espaço e do tempo (MENEZES, 1999, p. 22-27).

Por *entidade harmônica* entende-se uma agregação intervalar (horizontal ou vertical, ou ambos ao mesmo tempo) de mais de dois elementos (notas, frequências), a qual institui algumas singularidade constitutiva do ponto de vista de sua estruturação (ou de sua estruturação harmônico-intervalar).<sup>38</sup>

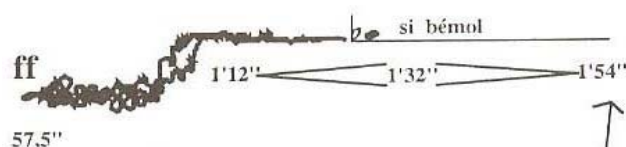
Como vimos, nesta obra o que há é um aspecto da sua busca pelo centro e consequentemente a sua territorialização. Neste caso a Entidade Harmônica ganha aí em sua repetição das sonoridades (“ritornelo”) um potencial de blocos de escuta por sua própria forma de diferenciação<sup>39</sup> no seu território.

O caro leitor pode ter sentido esse movimento na própria escuta que fez da obra *Parcours de l'Entité* a pouco instantes, em que houve uma repetição do primeiro timbre que se faz na escuta, mas com a diferenciação da intensidade que passou de *F* (*Forte*) para *FF* (*Fortíssimo*), alterando sutilmente a percepção do timbre e do tempo. Convido o leitor a novamente fazer a audição e ficar atento nesse movimento.

- 1) Formação do núcleo do território e sua territorialização: (0'' seg. à 52''seg.)



- 2) Repetição do Núcleo do território com suas diferenciações (Ritornelo): (57'' seg. à 1''min. e 54''seg.)



<sup>38</sup> Idem, 2006, p.32-33

<sup>39</sup> Neste sentido não podemos deixar de atentar para as palavras de Silvio Ferraz, sobre a contemporaneidade musical e as sua relação entre a diferença e a repetição nos processos da música:

“Na música contemporânea, a experimentação da diferença e da repetição não está apenas nos de graus de similaridade e igualdade de um objeto ante o outro – no grau de dissemelhança, mas, principalmente, na diferença de natureza dos fatos musicais envolvidos. Neste caso, ao pensarmos a repetição, pensamos também a diferença. (apud CHARGAS, 2007 p. 59)

Como podemos ver o que surge da própria Entidade Harmonica, e a que a torna localizável em seu próprio centro, são as suas cadeias de signos sonoros, a sua formalização, o seu nome...

O nome institui identidade e confere lugar à coisa, porém ao mesmo tempo disponibiliza a coisa nomeada na vasta rede de referencialidade de que consiste a trama intra-semiótica da linguagem musical. O lugar que é conferido à coisa pelo nome que esta recebe dinamiza-se no arsenal de referências que se valem os atos de linguagem dos processos de (re)composição musical. O singular torna-se plural; o lugar, lugares; a entidade; arquétipo.<sup>40</sup>

A esse lugar à coisa e a essa referencialidade da qual o nome proporciona, exposta por Menezes, é que dá a relação do ponto central da territorialidade dos signos acústicos que se lançam ao localizável e a uma territorialização da composição e da escuta, como pudemos escutar e ver na obra *Parcours de l'Entité*, pois o que se abre são redes infinitas de circularidades (em suas movimentações) de um perpassar signo *in* signo em seus enunciados acústicos.

Ao olharmos a partitura percebemos melhor a sua relação, com a formação da repetição (centro) da nota Sib que percorre o território buscando esses enunciados, fazendo sobreviver a um espaço temporal de extração e sua impressão causal de eterno retorno do seu território-sonoro.

- 1) Nota-se que o Sib é muito recorrente e as notas que surgem fazem parte de sua polarização:

The image shows a musical score for three instruments: 'bande numérique', 'grande flûte en UT', and 'percussions'. The score is written on three staves. Above the staves, there are various musical notations and markings, including time signatures (e.g., 0'', 15'', 38'', 52'', 57.5'', 1'12'', 1'32'', 1'54'', 2'11'', 2'19.5'', 2'23'', 2'31'', 2'32''), dynamic markings (e.g., ppp, pp, p, mf, f), and other markings (e.g., si bémol, AN, AF, NOXV, VIAN, VL/AP, 211''). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pp, p, mf, f). Above the staves, there are time signatures and other markings like 'si bémol', 'AN', 'AF', 'NOXV', 'VIAN', 'VL/AP', and '211''.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 33-34.



- 2) Durante toda a obra podemos perceber a sua dimensão e sua impressão de circularidade (eterno retorno), ficando bem evidente no final da partitura, como segue a repetição do Sib:

The image shows a musical score for two parts: 'bande numérique' and 'grande flûte en UT'. The 'bande numérique' part is written on a single staff with a key signature of one flat and a time signature of 15. The 'grande flûte en UT' part is written on a single staff with a key signature of one flat and a time signature of 15. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are provided for both parts, including 'senza decrescendo', 'mf', 'poco', 'p', 'pp', and 'TACET'. A specific instruction for the flute part reads: 'pendant le dernier son de souffle dans la bande numérique, le flûtiste fait un geste de souffle exagéré, en silence, en accompagnant le son de la bande dans l'espace, de gauche à droite'. The score is dated 'São Paulo, février/mars 1994'.

Aqui vemos o que se estabelece com o signo sonoro, portanto o seu nome (lugar a coisa), no caso da Entidade Harmônica, não é o que o significante possa vir a representar em sua redundância, mas sim como são remetidos e estabelecidos às relações com outros signos sonoros<sup>41</sup>, no nosso entendimento, com as sonoridades que se repetem agregando outras sonoridades.

Há todo um regime de enunciados flutuantes, ambulantes, de nomes suspensos, de signos que espreitam, esperando para voltarem a ser levados adiante pela cadeia. O significante como redundância do signo desterritorializado consigo mesmo [...] (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p.52)

Quando o ritornelo da Entidade harmônica chega aos seus limites de territorialização e de suas cadeias signicas, transbordando para outras esferas os seus signos acústicos e seu nome, faz ocorrer um agenciamento de reterritorialização das formas de composição e escuta numa determinada Micro-política de invenção social, no seu aspecto dos componentes dimensionais.

Podemos perceber esse movimento quando pegamos o modo de composição do dodecafonismo, lembre-se o leitor de como vimos nas primeiras paginas desta pesquisa, que esse modo de composição criado por Schoenberg veio a caracterizar uma época, e que essa mesma estética foi levada as últimas conseqüências no seu movimento de reterritorialização por seus discípulos serialistas.

<sup>41</sup> Veremos neste sentido as suas relações com os outros signos e o seu potencial de desterritorialização, quando falarmos dos Módulos Cíclicos. (MENEZES, 1999, 2002, 2006)

Esse modo de composição que se repete em seu Ritornelo, Menezes (1999, 2002, 2006) deu o nome de “Arquétipo Harmônico”, pois além de caracterizar um movimento o serialismo se expandiu e participou de outros territórios, no caso da sua repetição na Música eletroacústica, que pegou o seu modo de composição, portanto a sua estética e transbordou-a em novas formas. Para essa repetição do seu centro (“Entidade harmônica”) os compositores da eletroacústica, como já vimos, chamaram de serialismo integral.

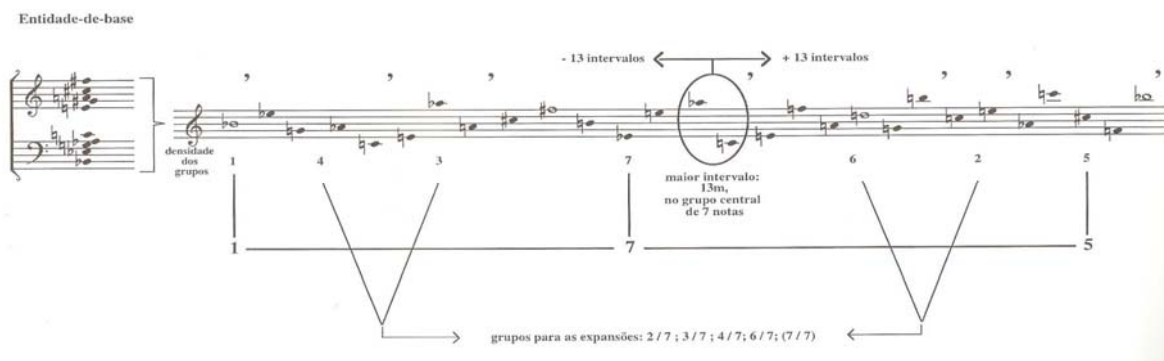
Todo Arquétipo harmônico é uma entidade, mas nem toda entidade harmônica é um arquétipo. (...) Assim é possível que uma entidade transponha aos limites temporais da obra em que emergiu enquanto singularidade harmônica e se transforme em arquétipo harmônico.<sup>42</sup>

Por fim, para concluirmos essas especulações a respeito da escuta e composição de um pensar pelos signos sonoros da contemporaneidade, não podemos deixar de passar pelos aspectos que compõem a movimentação da obra e a coloca num “campo entrópico”, nos seus Componentes de Passagem e, por conseguinte na sua desterritorialização. A esse movimento nas obras de Menezes<sup>43</sup> recebe o nome de Módulos Cíclicos, pois o seu caráter são os das transposições dos seus centros (Entidades Harmônicas).

Por módulo Cíclico entende-se, resumidamente, um campo intervalar cíclico e expansivo derivado de uma estrutura freqüencial de base, designada por entidade harmônica. [...]

Desejou-se, pois, levar às últimas conseqüências a estruturação mesma de tais entidades, para além e a partir de seus limites extremos sua própria estrutura interna [...].<sup>44</sup>

A obra *Parcours de l'Entité*, é feita basicamente de Módulos Cíclicos, como podemos reconhecer na própria análise dos intervalos que Menezes faz da obra:



<sup>42</sup> idem, 2002, p. 34

<sup>43</sup> opus citatum

<sup>44</sup> Ibidem.

Após um determinado número de transposições [desterritorialização], recai-se necessariamente nas mesmas notas originárias da entidade [seu centro, Sib]. Tem lugar, então, um fenômeno *cíclico*, [...] <sup>45</sup>

Como vimos, ora a escuta e a composição são guiadas mais por campos onde os Componentes Direcionais estão agenciando por suas Territorializações Sonoras (Entidade Harmônica), no caso a formação do seu centro... ora fazem parte de um Campo onde os Componentes Dimensionais e seu caráter é mais o da Reterritorialização Sonora da Composição e da Escuta (Entidade Arquetípica), onde a estética usada efetua o seu reencontro em outros territórios... ora os agenciamentos se dão mais pelos Componentes de Passagem em sua forma de Desterritorialização (Módulos Cíclicos), neste sentido podemos perceber esse movimento na obra citada, onde a nota Sib cria outros campos de transposições sem perder o seu centro.

E são nestes blocos e agenciamentos que temos as Micro-políticas do Ritornelo em sua configuração de Escuta e Composição. Não no seu sentido da qual a sua forma é pela linearidade com implicações de ocorrências, aonde as variáveis venham a formar uma evolução unidimensional que passa de uma para a outra, mas o seu funcionamento se dá por blocos em que “o ritornelo forma uma verdadeira ‘lógica da existência’. O existir, portanto, passa a ter este ‘movimento circular’, de ora se estar mais implicado num aspecto, ora em outro e ora ainda num outro.” (ZOURABICHVILI apud COSTA, 2009, p. 3).

Isso mostra que o Ritornelo traz implicações de operações dos seus movimentos onde vemos uma incidência maior de um determinado território em relação aos outros (Entidades Harmônicas; Arquétipos Harmônicos; Módulos Cíclicos), pois todos atuam, no caso de nossa pesquisa, em blocos de composição e escuta.

---

<sup>45</sup> Idem, 2002, p. 71.

## 5 O TERRITÓRIO DA ESCUTA ELETROACÚSTICA NO CAMPO MUSICOTERAPEUTICO

“Se a experiência da arte deve ser significativa para a vida, a experiência da arte tem que ser uma experiência estética.”  
(REIMER apud BRUSCIA, 2000, p. 107)

Observamos até aqui nas invenções da escuta e da composição de Flo Menezes, potencializações dos territórios da música nos vários agenciamentos em suas constituições das movimentações do ritornelo.

Neste momento a partir destes referenciais, podemos adentrar agora nos componentes da movimentação da escuta e composição dentro do ritornelo musicoterapêutico. Sendo que podemos pensar a musicoterapia constituída por campos de ressonâncias híbridas com a música e a clínica vindo gerar nos seus próprios territórios de constituição, ritornelos de escutas e composição em suas repetições das diferenças.

Por esse e por outros motivos uma escuta da clínica musicoterapêutica que acompanha o nosso território de pesquisa é colocada por Craveiro (2003) na qual ela expõe de maneira clara a relação da multiplicidade e das potências de movimentação desta “[...] área de conhecimento híbrida e multidisciplinar que integra Filosofia, Arte e Ciência, surgida dos desafios da ‘constituição moderna’” (CHARGAS apud CRAVEIRO & PIAZZETTA, 2005, p.2).

Como prática terapêutica em expansão, a musicoterapia caracteriza-se, principalmente, pelo seu aspecto transdisciplinar e multifacetado, decorrente da própria música – aspectos sensório-motor, psicoemocional, cognitivo, etc. – e suas múltiplas formas e aplicações. Em virtude disso, não há como optar por uma única definição de musicoterapia. Ela será simplesmente pensada como uma área terapêutica transdisciplinar e nela se buscará o que há de transgressor, transversal e transbordante. (CRAVEIRO, 2003, p. 26)

E é nesta clínica que integra a música ao seu processo é que a Musicoterapia é formada e está sempre sendo agenciada nos seus “entres” (idem apud PIAZZETTA, 2009, p. 6), nas suas formas “Transgressoras, Transversais e Transbordantes”, onde temos a formação de uma escuta em que o reencontro da música se dá em suas potencializações e ampliações dos processos clínicos.

E para agenciarmos esses territórios que constituem o ritornelo na musicoterapia, e a potencializarmos nos seus componentes de como se processa a escuta da música no setting musicoterapêutico, usaremos o referencial conceitual das Entidades harmônica em seus

componentes de territorialização, das Arquetipações harmônicas e suas re-territorialidades e dos Modos Cíclicos em sua desterritorialização.

Para tal buscamos a base teórica das “Significações Simbólicas dos Componentes Musicais” desenvolvidas por Bruscia (1999) para desenvolver e ampliar os sistemas de análise dos processos musicais dentro do Setting Musicoterapêutico, onde nos enfocaremos principalmente nos “Componentes Tonais”, pois estes tem uma maior ressonância com os nossos objetos de pesquisa.

É importante ressaltar como vimos acima, que a musicoterapia faz surgir uma nova escuta, como evidenciada por Coelho (2002) em uma de suas indagações sobre o constructo de como se processa a escuta no campo híbrido da musicoterapia.

Minha inquietude, perante tal constatação, deslocava-se de uma busca de identidade para um processo de transformação. O que a escuta musical, que é tão flutuante, fazia com a escuta clínica e como ela gerava uma terceira escuta, a escuta musicoterapêutica? (p. 11)

E é por essa terceira escuta que caminharemos agora, a escuta Musicoterapêutica, a partir da contemporaneidade musical, pois da mesma forma em que a música eletroacústica ampliou as concepções dos seus objetos musicais e da sua escuta das sensações, acreditamos que é necessário partirmos para outras formas de percepção por esta contemporaneidade, revendo como se criam essas transversais e se refletem na sua produção em um setting musicoterapêutico.

## 5.1 OS COMPONENTES MUSICAIS NO RITORNELO MUSICOTERAPÊUTICO E SUA POTENCIALIZAÇÃO

Voltando para a música eletroacústica, podemos dizer que a escuta e as composições eletroacústicas ultrapassam em muito o vivido e o sentido no senso comum, põem em questão e problematizam a escuta humana, apontando para uma ultrapassagem da escuta usual. (GUNBERNIKOFF, 1993, p.17).

Antes de iniciarmos sobre os processos dos “Componentes Musicais” e como ele se dá no ritornelo da clínica musicoterapêutica, temos que abordar sobre como se conceitua e se territorializa as indagações que foram ressaltadas por Bruscia<sup>46</sup>, sobre o entendimento do conceito de música que é estabelecido no setting musicoterapêutico, pois “[...] a forma como

---

<sup>46</sup> Idem, 2000.

definimos música tem um impacto profundo na forma como conceituamos musicoterapia”<sup>47</sup>, e como fazemos o seu uso e nos apresentamos nos seus vários territórios e nas nossas práticas clínicas.

Neste sentido, Bruscia continua especulando que:

[...] os potenciais terapêuticos infinitos da música devem ser explorados ao máximo, devemos ir além das definições e fronteiras tradicionais da música estabelecidas por outros campos.<sup>48</sup>

Mas mesmo buscando os potenciais estéticos que mobilizam os territórios da clínica musicoterapêutica, percebemos que a sua movimentação e a sua conceituação dos aspectos que compõem a suas especulações da prática e da análise do fazer musical se dá por meio de estruturas que fazem parte das idéias de sistemas estabelecidos de música tradicionais.

Na fala de Bruscia, a música é de base tonal, uma vez que há referências a controle tonal, notas corretas, ritmo estruturado. Essas referências nos levam a considerar que, por este viés, a escuta musicoterapêutica também constrói um modelo a priori, uma vez que está tomando por base um sistema estabelecido. Não seria este um distanciamento, um limite musical, ou melhor, um limite de sonoridade? Apesar de este autor conceber uma idéia de música bastante diversificada. (COELHO, 2002, p. 83)

Também é importante ressaltarmos, que o referencial teórico da análise das “Significações Simbólicas dos Componentes Musicais”<sup>49</sup>, usa como referencial as perspectiva psicanalíticas e existencial para avaliar “projeções simbólicas de aspectos inconsciente do Self”<sup>50</sup> dentro dos conteúdos e materiais sonoros que surgem no ato da improvisação musical no setting musicoterapêutico.

Essas análises são constituídas como podemos observar durante a sua leitura e como esporemos em uma síntese<sup>51</sup>, em fundamentações que limitam as referencia estéticas musicais, pois se baseiam como vimos acima na analise apurada de Coelho, em elementos musicais de composições harmônicas funcionais (“controle tonal, notas corretas, ritmo estruturado”), desenvolvidas com sistemas antes das grandes descobertas e concepções que potencializaram as sonoridades nos seus aspectos dos objetos sonoros e materiais relacionais de síntese do século XX, que “[...] convocou a escuta para uma desagregação da moldura

<sup>47</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>49</sup> Desenvolvidas por Bruscia em seu livro, *Improvisation Models of Therapy* (1987), da qual usamos a tradução em espanhol de 1999.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 287.

<sup>51</sup> Para mais informações leia Bruscia 1999.

tonal em prol de uma expansão das sonoridades [...]”<sup>52</sup> com todo o seu potencial estético de composição que se estabeleceu com a contemporaneidade que colocou “o hábito da escuta tonal em xeque”<sup>53</sup>, potencializando assim os modos de composição e da escuta musical.

Usaremos tais recursos para também reforçar a idéia de música e dos processos que compõem os Componentes Musicais desenvolvidos por Bruscia, ampliando-os assim para novas aberturas dos sentidos que os territórios sonoros proporcionam e fazer transbordar novas percepções que o desejo na clinica movimenta pelo disparo de novas sonoridades no seu retorno.

### 5.1.1 Territorialização dos Componentes Tonais: A Entidade Harmônica

“Boulez diz que [...] ‘toda música possibilita uma linha de fuga àquele fator determinante que o compositor buscou enfatizar’. Tal qual a erva daninha, ‘você a planta num certo terreno e bruscamente ela se põe a proliferar’.”  
(FERRAZ Apud CRAVEIRO, 2003, p. 39)

Para podemos explicar melhor esses processos do retorno musicoterapêutico, colocaremos uma cena musical para ilustrar

Imaginemos agora uma criança numa sala com alguns instrumentos (Setting musicoterapêutico). No começo ela brinca, salta, corre e não toma consciência dos instrumentos, esta sempre escapando.

Mas numa destas brincadeiras ela esbarra a mão sobre as teclas do piano e a sonoridade chama a sua atenção, ela para observa e sorri, percebe algo diferente, inusitado. Agora em estranhamento ela pensa consigo mesma: **- o que foi isso?**

Sabe que tal sensação partiu daquela grande caixa e que não foi nem agradável, nem desagradável. Algo neste momento a chama novamente a um reencontro. A criança se dispõe em frente do instrumento e começa a pressionar cuidadosamente as teclas, uma por uma, explorando do grave para o agudo e assim vice-versa, primeiro devagar e depois rápido, até o momento em que esbarra os dedos em duas teclas, isso a faz sorrir novamente, achou divertido.

Ela começa agora a pressionar várias teclas, formando blocos sonoros, isso a diverte mais, até o momento em que o sorriso começa a virar gargalhadas. A voz neste momento começa a ser explorada por ela, e das gargalhadas soa uma melodia, um La, La, La...

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>53</sup> Ibidem.

A partir desta cena pudemos ver claramente como uma entidade Entidades Harmônicas vai se formando e movimentando-se num determinado campo sonoro. Onde a sua primeira forma se deu pelo timbre do piano que chamou a atenção para uma territorialização das sonoridades, isso veio a constituir um núcleo timbrístico. Dentro do setting musicoterapêutico, tal núcleo pode ser formado pelo disparo dos blocos-frequências que constitui o som como componente direcional de um processo em seu território.

Bruscia mostra dentro dos aspectos “Componentes Tonais”, que podemos formar esse núcleo, ou pelo menos percebê-lo, pela Modalidade, que é formada pelas sonoridades que começam a agenciar uma determinada escala, acreditamos que tal linha pode ser de frequências sonoras regulares ou irregulares (atonais), dependendo obviamente de como se está processando o desejo no processo clínico.

Neste sentido a primeira dimensão de uma “Entidade Harmônica musicoterapêutica” no seu processo de territorialização é o da Modalidade, que se pensarmos processualmente vem a desenvolver logo em seguida os Componentes da Melodia.

Uma melodia é criada dos tons de uma escala. Como ritmo e pulso, a melodia e a escala tem uma relação de figura-fundo. A escala (ou modalidade) apresenta uma seleção de tons e possibilidades intervalares que podem ser incluídas na melodia. Assim, a escala limita ou contém os sentimentos que podem ser expressos na melodia. Quanto mais proximidade relacionada a melodia está à escala, mais está embutida na base.<sup>54</sup>

Podemos neste caso indagar uma questão. Será que a melodia se vale por si própria, ou existem componentes a mais neste processo? O que acontece com a formação do timbre na melodia, ela não é levada em conta?

Se pensarmos então na música eletroacústica, caímos então na primeira problemática, pois quando pensamos no setting musicoterapêutico o material da qual ela se constitui muitas vezes não são formados por frequências determinadas, temos então a percepção do timbre, que neste acontecimento normalmente também funciona como componente direcional da territorialização e cria em sua potencia de signo acústico a modalidade, o centro e a gravidade do processo da escuta, não dependendo de uma melodia em si para expressar e limitar as sensações de escuta. Assim como vimos na nossa imagem, em que a criança ao perceber um potencial de sensação caminhou para o seu encontro, seu centro, e procurou explorar as suas formas.

---

<sup>54</sup> Ibidem, p. 290



### 5.1.2 Reterritorialização dos Componentes Tonais: Arquetipações Harmônicas

Outra coisa que pudemos ver na cena da criança, foi que ao se fazer os blocos sonoros pressionando as várias teclas, houve um resgate do primeiro contato, uma reterritorialização.

Neste sentido quando as Entidades Harmônicas criam seus agenciamentos e emergiram das singularidades do timbre na qual se constituiu em um território, começou a transbordar para blocos de escuta mais concretos em componentes dimensionais, saindo da esfera particular da qual ela estava sendo processada, começando a se reterritorializar em Arquétipos Harmônicos.

A esse procedimento, como podemos aproximar a metodologia dos Componentes Tonais de Bruscia?

É na Harmonia, que as modalidades e melodias sugeridas acima criam linhas e agenciamentos de territorialização, os blocos sonoros da criança.

A harmonia pode ser base à melodia, ou servir para estimular seu movimento em outras áreas emocionais. [...] Quando a harmonia se desvia da escala, desestabiliza a melodia e a desconecta do centro do self. Sem apoio harmônico, as melodias são fantasias rápidas, sem base na realidade e sem verdadeiro comprometimento do self.

<sup>55</sup>

Neste caso quando pensamos na harmonia na música eletroacústica ela funciona principalmente quando nos damos conta das suas formas, *puramente instrumentais, versões mistas, música eletroacústica mista e live-eletrônica*<sup>56</sup>, mas também podemos pensar sobre o processamento vertical dos objetos sonoros e dos materiais relacionais composto em uma determinada obra (texturas), no caso de uma harmonia funcional em contraposição a harmonia tradicional. Como vimos na criação espontânea da criança, que buscava uma aproximação pelas sensações que tinha, sua funcionalidade harmônica, e não um encadeamento harmônico tradicional.

Aqui o “Arquétipo Harmônico Musicoterapêutico” funciona pelos blocos de sonoridades (objetos Sonoros) e como eles se agenciam, onde não necessariamente tem que servir de base a uma determinada melodia, pois na música eletroacústica os Objetos Sonoros verticais neste caso se valem por si em sua própria reterritorialização.

### 5.1.3 Desterritorialização dos Componentes Tonais: Os Módulos Cíclicos.

---

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> A respeito de tais técnicas foram referidas no tópico “MICRO-POLÍTICAS ESTÉTICAS NA MÚSICA ELETROACÚSTICA”, presente nesta mesma pesquisa.

“Alem de um campo aberto de possibilidades diferentes, a música pode ser vista como ‘sempre um espaço de escutas virtuais esperando decisões que as atualizem’.”  
(FERRAZ apud CRAVEIRO, 2003, p. 45)

Vimos até aqui uma pequena parcela de como a escuta na clinica pode se potencializada pelos referencias das estruturas da música eletroacústica, mas antes de darmos continuidades, nos componentes de desterritorialização, temos que ressaltar que essa estética de música prioriza em si levar as últimas consequências as manifestações seriais. Sendo que essa forma de escuta no setting musicoterapêutico não funciona de maneira sequenciada, como em uma composição tradicional, elas se dão assim como vimos nos potenciais dos territórios do Ritornelo, nos seus “entres” (agenciamentos) e nos seus “oras” (circularidades), nos seus blocos de escuta.

Sabemos e vimos que esses blocos de escutas não são estáticos, como neste caso eles criam linhas fugidias?

Esse processo se dá pela criação de componentes de Passagem no território, a própria canção da criança, o seu La, La, La... a sua desterritorialização, que foi criada por uma experimentação que fugiu ao que estava sendo feito, em maior potencia no seu timbre.

Esse movimento de desterritorialização, na obra de Menezes fica evidenciado quando ele expõe suas especulações sobre os Módulos Cíclicos, elemento que também faz parte de todos os Componentes Tonais que vimos até agora.

No seu uso modal, harmônico e melódico, os Módulos Cíclicos, a partir da Entidade Harmônica de base, - seu centro, timbrístico-melódico-, vem mostrar as variáveis que ocorrem num setting musicoterapêutico que tem como base a potencialização da escuta da música eletroacústica, nos componentes que vem para desterritorializar essa escuta, criando pontos entrópicos transbordantes em seu ritornelo.

Veremos com maiores detalhes como funcionam esses potenciais no setting musicoterapêutico, a partir do nosso objeto musical que usamos para analisar, “*Parcours de l’Entité*”, onde mostraremos como esse potencial eletroacústico pode ser usado em uma clínica cuja proposta é pensada pelo da escuta contemporânea.

## 5.2 UMA PEQUENA AMOSTRA ESTÉTICA: DA QUESTÃO DO RITORNELO EM *PARCOURS DE L'ENTITÉ*<sup>57</sup>

No ritornelo o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade. Muito embora aquilo que volte se confunda com tais aspectos da música, o que volta é a potência de fazer música, a potência de fazer e desfazer lugares, potência de escuta. (FERRAZ apud CHARGAS, 2007, p.60)

Antes de aprofundarmos nas potencialidades dos territórios que a obra “*Parcours de l'Entité*” põem em movimentos, temos que deixar claro que essa é apenas uma *pequena amostra estética* de um rico, amplo e complexo emaranhado de formações que a música eletroacústica pode formar, como vimos no tópico a respeito das micro-políticas estéticas na música eletroacústica, em que uma obra pode criar o seu centro e as suas linhas fugas por meio das formas de *Música Eletroacústica Pura*, *Música Computacional*, *Versões para tape solo*, *Live-electronics*, *Música eletroacústica mista*, e *etc.*, onde o compositor pode potencializar apenas uma forma, como fazer junções e contraposições das mesmas. E mesmo compositores que usam a mesma forma estética, numa audição perceberíamos que o material relacional de síntese sonora que está sendo usado mostra características próprias.

Para exemplificarmos melhor esse processo, podemos fazer a audição da nossa obra base, *Parcours de l'Entité*, e logo após ouvir “*Organ Wren*”, de Anselmo Guerra<sup>58</sup> que compôs essa obra sobre a mesma “forma estética” (música eletroacústica mista).

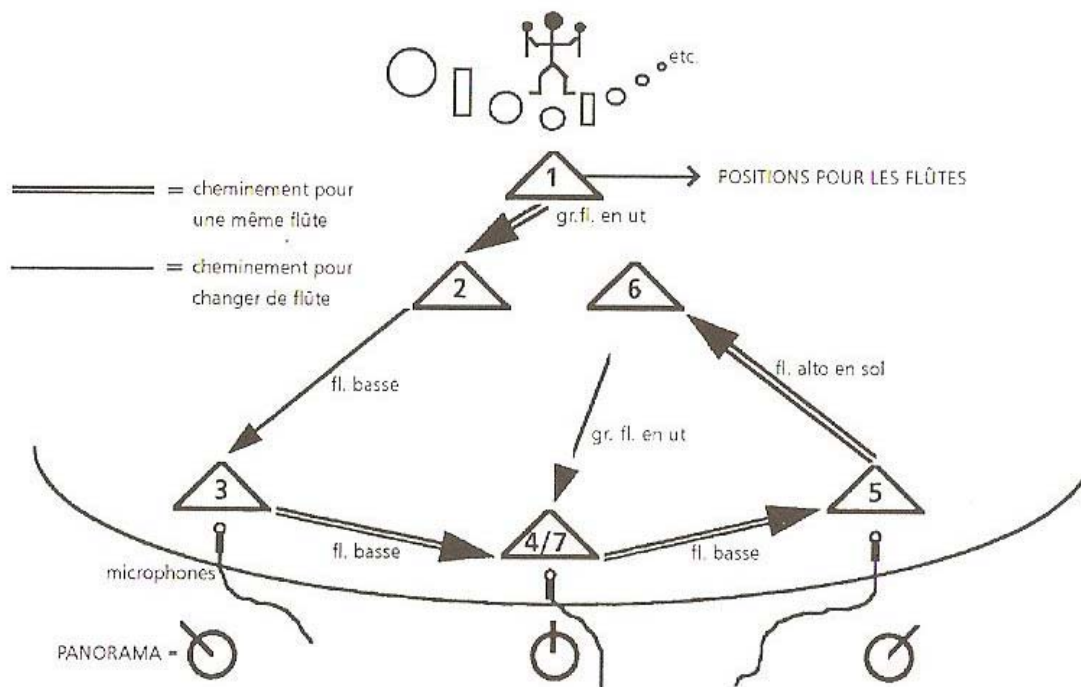
Mas por se tratar de uma pequena pesquisa, procuraremos agora nos centrarmos em apenas uma partícula do potencial eletroacústico, neste caso usamos para tal a obra *Parcours de l'Entité* (ANEXO 2) que foi composta em março de 1994, para flautas amplificadas, percussão metálica e sons eletroacústicos estereofônicos, portanto, pode na nossa pesquisa ser caracterizada, como estudado acima, como técnica composicional de música eletroacústica mista. Essa obra foi composta por encomenda para o duo parisiense formado pela Flautista Isabelle Hureau e pelo percussionista Thierry Miroglio. (MENEZES, 1999)

Na música, a flauta é considerada como uma protagonista que vem a se movimentar pelo espaço cênico, desenvolvendo o seu tema e consequentemente dando a forma espacial de seus sons. Assim como podemos ver pela representação do desenho da disposição geral do

<sup>57</sup> Como o próprio nome já diz, *Parcours de l'Entité* (Percursos das Entidades) mostra um aspecto teórico muito importante na técnica composicional de Flo Meneses, e que veremos com uma maior abrangência durante o percurso neste trabalho.

<sup>58</sup> Anselmo Guerra (1959-) compositor paulistano que leciona e desenvolve pesquisas na área de música eletroacústica em goiana. A música escolhida foi composta baseado no canto do Uirapuru, onde o Clarinete buscaria uma aproximação com a forma-canto-passaro. Para a sua escuta ouça a Faixa 4 do CD que acompanha essa pesquisa (PINHEIRO, 2009, p. 62-64)

território dos instrumentistas, onde a percussão metálica fica ao fundo e o flautista segue a sequência (1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7) pela qual desenvolverá a sua espacialidade sonora.<sup>59</sup>



Por se constituir de uma obra contemporânea, a partitura segue com anotações de contextos transcritos a partir do desejo do compositor, mostrando figuras não convencionais na escrita musical tradicional (ANEXO 2). Neste caso, pela partitura não conter compassos delimitados, apenas virtuais pela relação como são estabelecidas as temporalidades pela escrita, vamos fazer a análise a partir de como surgem os blocos das sonoridades.

O desenvolvimento desta obra vem a caracterizar como podemos observar já no seu título, um *percurso* do material relacional<sup>60</sup> em sua espacialidade, com isso “A entidade harmônica-de-base veicula-se por diversos estados constitutivos: como base do módulo cíclico, material para a expansão das projeções harmônicas, [...] constituição espectral dos sons sintéticos.”<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Ibidem, partitura, *Parcours de l'Entité*, p. IV.

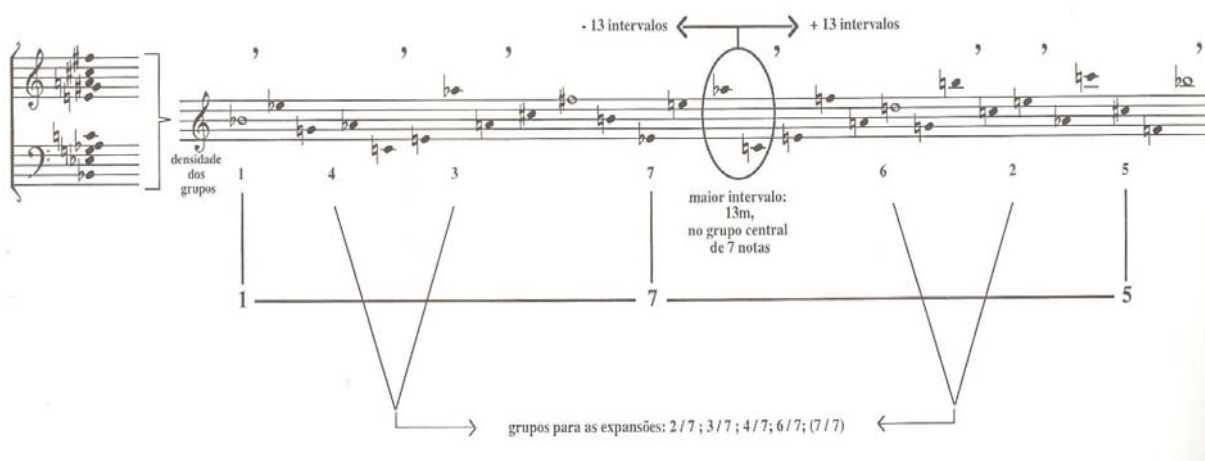
<sup>60</sup> O material relacional é trazido para a música eletroacústica como uma potencialidade e uma antítese em relação às abstrações de Newton nas suas concepções sobre o espaço. Neste caso, o Relacional é visto a partir de da ótica Leibniziana, para sua concepção de que os espaços não são caracterizados por estruturas e sim pela forma como são estabelecidas em suas relações e em suas potencialidades. (Ibidem)

<sup>61</sup> Ibidem, p.83





Entidade-de-base



O ritornelo da obra se dá também pelos aspectos condizentes aos Módulos Cíclicos que se reterritorializam nela mesma, como por exemplo, na melodia da Flauta que funciona mais por seus aspectos timbrísticos rítmicos, criando assim texturas específicas. A esses componentes temos os ritmos como forças que dão uma potencialização de movimento.

O ritornelo é o próprio princípio gerador de movimento, através das composições de forças dos fluxos desejanter. O ritornelo não é outra coisa senão um movimento de retorno da diferença. O desejo manifesta - se em ciclos, em ondas, com velocidades e intensidades diferentes. O ritornelo é o desejo que flui. (SILVA, 2009, p.8)

Por meio da análise desta obra, pudemos perceber que o movimento do ritornelo vem a desencadear princípios importantes para uma leitura dos componentes que surgem na clínica musicoterapêutica, principalmente quando esta é permeada pelos processos musicais que caracterizam a contemporaneidade musical.

[...] a partir de experiências musicais terapêuticas desenvolvidas com músicas eletroacústicas, acreditamos ser ela um disparador de estados de consciência que nos revelam diversos aspectos psicológicos que vivenciamos neste tempo da pós-modernidade. [...]

[Pois] de uma maneira geral, temos observado na música eletroacústica um manancial terapêutico, uma vez que ela retrata de forma fidedigna a época em que vivemos, um mundo multidimensional, repleto de multiplicidades [...]. (CRAVEIRO, 2009, p. 9, chave nossa)

Por meio deste pensar, acreditamos que os processos musicais contemporâneos, como vimos na citação acima, despertamos para as questões relevantes de como estão sendo processadas as percepções na nossa contemporaneidade sócio-cultural, no seu Ritornelo de

escuta. Principalmente quando vemos a crescente forma como estão se dando os processos tecnológicos e o seu fácil acesso, nas formas de composição e escuta.

Mas mesmo em emergente crescimento nas formas sócio-culturais musicais, vemos uma escassez e insuficiência da abertura destes processos promovido pela escuta das formas tecnológicas eletroacústicas na clínica musicoterapêutica, onde seria importante buscarmos assim uma seriedade de pesquisa destas configurações de sensações para uma escuta mais atenta, pois o muito que vemos na produção sonora ou escuta de músicas que utilizam sons eletrônicos, são formados muitas vezes por “guitarras distorcidas” e mesmo “sintetizadores de teclado” entre outros, sem se ter atenção para as potencialidades sonoras ilimitadas que tais sons exercem na Escuta Clínica em suas formas timbrísticas e ou de aberturas multitemporais.

Neste caso vimos apenas um pequeno movimento que ocorre em alguns componentes musicais que encontramos na obra *Parcours de l'Entité* e no material especulativo de Flo Menezes, sendo que as questões levantadas pela música eletroacústica são de certa forma ilimitadas do ponto de vista da linguagem e das sensações que ela produz. Isso nos leva a pensar a questão de como são agenciados esses processos e como se dão as suas ressignificações na subjetividade e no desejo da escuta dentro do setting musicoterapêutico, em seus blocos de escutas e nas suas linhas fugas, no seu Ritornelo.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao convocarmos o Ritornelo para a musicoterapia, também convocamos naturalmente os seus movimentos (Territorialização, Reterritorialização e Desterritorialização), esses movimentos que espontaneamente podem fazer parte de todo e qualquer processo clínico, em maior ou menor grau de sensação, mas que também podem ser amplificados por outras formas de escuta clínica.

Essa que só vem a funcionar pela disponibilidade de escuta do musicoterapeuta para as novas sonoridades e como elas se relaciona na clínica, essas que acompanham em alguns aspectos como vimos, na contemporaneidade musical em suas formas timbrísticas, modais, harmônicas, rítmicas, multitemporais nos seus objetos sonoros e etc.

O que buscamos neste território de pesquisa foi uma forma de percebermos melhor essa contemporaneidade musical que acompanha o nosso tempo, com todas as suas potencialidades de sonoridades, desafiando assim a percepção da escuta, fazendo com que ela propicie novos reencontros sejam em seus componentes das Entidades Harmônicas em sua Territorialização, dos Arquétipos Harmônicos em sua Reterritorialização ou dos Módulos Cíclicos em sua Desterritorialização.

A única conclusão que temos até agora, é que essa área em si precisa de mais pesquisas, isso para que possamos experienciar como se dá o funcionamento desta escuta contemporânea no processo musicoterapêutico, pois dispomos de uma escassez de material incrível, mesmo que tais aspectos sonoros proporcionados pelas tecnologias permeiam a nossa escuta sócio-cultural.

Ao final deste processo não procurarmos traçar esses territórios com linhas sólidas, pois o terreno da escuta na musicoterapia é muito escorregadioço, o que buscamos foram novas percepções de como podemos chegar a traços desta escuta.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola - **Dicionário de Filosofia**. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2000.
- AGUILLAR, Ananay - **O papel dos processos de estruturação na análise de música eletroacústica**. Disponível em: <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/a/aguilarananay/processos.pdf>. Acesso em: 18 de Junho de 2009.
- ALMEIDA, Julia Maria Costa. (1998). **PRAGMATICA E AGRAMATICALIDADE EM DELEUZE**. Tese - Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.
- ALVES, Elaine Marlei. **O silêncio em Musicoterapia: Uma potência para a escuta**. Monografia (Graduação em musicoterapia) - Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, 2007.
- BARCELOS, Rejane. (1999). **A Importância da Análise do Tecido Musical para a Musicoterapia**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.
- BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo: ou a história do pós-modernismo**. São Paulo: Editora Ateliê, 1998.
- BRUSCIA, Kenneth E. *Modelos de Improvisación em Musicoterapia*. Tradução Vitória-Gasteiz. Editora: Agruparte, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Definindo Musicoterapia**. Tradução Mariza Velloso F. Conde. Rio de Janeiro. Editora: Enelivros, segunda edição, 2000.
- CAESAR, Rodolfo. **Novas interfaces e a produção eletroacústica**. Publicado nos Anais do IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música, Brasília, 1997. Disponível em: < <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/07novin.htm> > Acesso em: 09 de Dezembro de 2009.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CANDÉ, Roland. **História Universal da Música**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- CHARGAS, MARLY. **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA MÚSICA E NA CLÍNICA EM MUSICOTERAPIA**. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) - Programa de pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social– EICOS, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. 2007
- COELHO, Lilian. **Escutas em musicoterapia: Escutas como espaço de relação**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia universidade Católica de São Paulo. 2002

COSTA, Luciano Bedin da. **O RITORNELO EM DELEUZE GUATTARI E AS TRES ÉTICAS POSSÍVEIS.** Disponível em: <

<http://www.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/005e2.pdf> > Acesso em: 03 de Setembro de 2009.

CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. **A Teia do Tempo e o Autista – Música e Musicoterapia.** Goiânia: Ed. UFG, 2003.

\_\_\_\_\_. **MÚSICA E ESTADOS DE CONSCIÊNCIA.** Disponível em:<  
[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicoterapia/musicoterap\\_LCSa.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicoterap_LCSa.pdf)>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_, & PIAZZETA, Clara M. F. - **ESCUTA MUSICOTERÁPICA: UMA CONSTRUÇÃO CONTEMPORÂNEA.** Disponível em:<  
[http://tv.ufrrj.br/anppom/sessao22/clarapiazzetta\\_leomaracraiveiro.pdf](http://tv.ufrrj.br/anppom/sessao22/clarapiazzetta_leomaracraiveiro.pdf)>. Acesso em: 26 de Fevereiro de 2009.

CRITON, Pascale. **A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984 – O Ritorno e o Galope.** In ALLIEZ, Éric (Org.). Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de oliveira. São Paulo: Ed. 34, p. 495-504.

GILLES Deleuze & Félix Guattari - **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia vol. 1.** Rio de Janeiro: Editora. 34, 2000 (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_- **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia vol. 2.** Rio de Janeiro: Editora. 34, 1997 (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_- **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia vol. 3.** Rio de Janeiro: Editora. 34, 1999 (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_- **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia vol. 4.** Rio de Janeiro: Editora. 34, 1997 (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_- **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia vol. 5.** Rio de Janeiro: Editora. 34, 1997 (Coleção TRANS)

HUCHET, Stéphane. **Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy).** Kriterion, Belo Horizonte, v. 45, n. 110, 2004. Disponível em: <  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010012X2004000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010012X2004000200007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 12 de Setembro de 2009.

GARCIA, Denise. **Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos.** In XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006 Disponível em: <  
[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/04\\_Com\\_](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_)

Musicologia/sessao07/04COM\_MusHist\_0701-128.pdf>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **O grupo Música Nova e a mídia eletroacústica: Revisão de conceitos e proposta de classificação.** Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/sonologia/sonolog\\_DGarcia.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_DGarcia.pdf)>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2009.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma História concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GUBERNIKOFF, Carole - **Musica eletroacústica: Permanência das sensações e situação de escuta.** Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/opus/opus11/A\\_carole.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus11/A_carole.pdf)>. Acesso em: 26 de Fevereiro de 2009.

IAZZETTA, Fernando. **Sons de Silício: Corpos e Maquinas Fazendo Música.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. 1996

\_\_\_\_\_. **O Que é Música (Hoje).** In I forum Catarinense de Musicoterapia. Florianópolis, 2001. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/forum2001.pdf>> Acesso em: 6 de outubro de 2009.

\_\_\_\_\_. **11. Além da Vanguarda Musical.** In O Pós-Modernismo. J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa. Organização. – São Paulo. Ed. Perspectiva. 2005 (p.227 à 246)

\_\_\_\_\_. (1992) **A Música Atual e seus Processos Dinâmicos.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia universidade Católica de São Paulo.

MARTINEZ, José Luiz. – **Brasilidade e Semiose Musical.** Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/opus/opus12/06\\_Martinez.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus12/06_Martinez.pdf)>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

MENEZES, Flo. - **Atualidade estética da música eletroacústica.** São Paulo: Editora Unesp, 1999.

\_\_\_\_\_. – **A Acústica musical em palavras e sons.** São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. – **Apoteose de Schoenberg**. 2.ed. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. – **Música Maximalista: Ensaio sobre a Música radical e especulativa**. São Paulo. Editora UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. – Depoimento sobre o pioneirismo eletroacústico de Jorge Antunes no Brasil dos anos sessenta. In: ANTUNES, Jorge (Org.). **Uma Poética musical brasileira e Revolucionaria**. Brasília: Sistrum, 2002. pp. 93-100.

\_\_\_\_\_. - **A Música e a Física Elos e Paralelos**. Disponível em: Acesso em: <[www.itaucultural.org.br/interatividades2003/paper/flo.doc](http://www.itaucultural.org.br/interatividades2003/paper/flo.doc)>. 28 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **"O que vem a ser o sistema de polarização? – a Segunda Menor é o Átomo do Sistema Tonal"**. In: Newspaper "Viva há Poesia", published by the concret poets of São Paulo in 1979, p. 5. (Historical text, written in January 1979 at the age of 16: first publication in Portuguese about the theory of harmonic polarization). Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_sistema\\_polarizacao.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_sistema_polarizacao.pdf)>. Acesso em: 31 de Agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Micro-Macro"**. In: Program notes for the world première of Micro-Macro – Liedforma de Amor a Reg, MASP, São Paulo, on 9 November 1983. (Historical text in which the term "maximalism" – "manifesto maximalista" – was introduced for the first time). Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_micromacro.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_micromacro.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **Parcours de l'Entité**. Text (in English and in German - Written in June 1995). In: H. Leopoldseder and C. Schöpf: Prix Ars Electronica 95, ORF, Linz, Austria, June 1995, pp. 184-185. Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_text\\_ars.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_text_ars.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"A Estonteante Velocidade da Música Maximalista – Música e Física: Elos e Paralelos"**. (Written in September 2003). Disponível em: [http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_musica\\_fisica.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_musica_fisica.pdf). Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Música de Palabras – Entrevista a Flo Menezes"**. (Interview given to Jaime Eduardo Oliver in Lima, Peru, May 2004). In: Distancia Crítica, Ano 1, Número 2, Lima, Peru, August 2004, pp. 30-32. Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_entrevista\\_lima.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_entrevista_lima.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Flo Menezes – Antologia Pessoal"**. (Interview about his main ideas and tastes). In: Jornal O Estado de São Paulo, 23 January 2005, Caderno 2 / Cultura, D12. Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_antologia\\_pessoal.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_antologia_pessoal.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Odisséia Eletroacústica"**. (Internet interview in Portuguese given to Humberto Pereira da Silva, July 2007). Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_odisseia\\_eletroacustica.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_odisseia_eletroacustica.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Stockhausen é a além-música"**. (Article in Portuguese about the death of Karlheinz Stockhausen; written in December 2007). Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_morte\\_stockhausen.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_morte_stockhausen.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"A música de Flo Menezes"**. (Internet interview given to Nina Gazire, May 2008). Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_sergio\\_motta.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_sergio_motta.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"Dos ouvidos para cima"**. (Article about the difference between popular and speculative music; written in July 2008). In: Revista Concerto, Ano XIII, n. 142, São Paulo, August 2008, p. 21. Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_dos\\_ouvidos\\_para\\_cima.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_dos_ouvidos_para_cima.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **"... e as Utopias Morrem Mais um Pouco: Henri Pousseur"**. (Article about the death of Henri Pousseur). In: Revista Concerto, Ano XIV, n. 149, São Paulo, April 2009, p. 19. Disponível em: <[http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_dos\\_ouvidos\\_para\\_cima.pdf](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_dos_ouvidos_para_cima.pdf)>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

MORAES, J, Jota de. – **Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

NASCIMENTO, Guilherme do. **Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea**. São Paulo: editora Annablume, 2005.

PIAZZETTA, Clara Márcia F. **ESSÊNCIAS DA MUSICOTERAPIA NA CONTEMPORANEIDADE**. Disponível em:<

[http://www.emind.info/apmsp/acordeol\\_ago2006/artigo\\_essencias\\_mt\\_contemp.pdf](http://www.emind.info/apmsp/acordeol_ago2006/artigo_essencias_mt_contemp.pdf)>. Acesso em: 26 de Fevereiro de 2009.

PINHEIRO, Luis Roberto. – **Música Eletroacústica Brasileira**. In Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira. Brasília – DF. Produzido pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 2009.

RODRIGO, Lutero. – **As Canções de Gilberto Mendes**. In Música Contemporânea Brasileira v. 4: Gilberto Mendes. Coordenação de projeto Francisco Carlos. São Paulo, 2006. pp. 49-60.

SANTAELLA, Lucia. – **O que é Semiótica?**. São Paulo Editora brasiliense: Coleção primeiros passos, 1983.

\_\_\_\_\_ - **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Editora Pensamento. 2002.

\_\_\_\_\_ - **Matrizes da Linguagem e do Pensamento: Sonora, Visual e Verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

SCHAEFFER, Pierre. – **Tratado dos Objetos Musicais: Ensaio Interdisciplinares**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1993.

SILVA, Raquel Siqueira & MORAES, Marcia. - **Musicoterapia e saúde mental: relato de uma experimentação rizomática**. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/1423/1988>>. Acesso em: 16 de agosto de 2009.

NASCIMENTO SILVA, Celso. **A musicalidade contemporânea Brasileira e as Possibilidades de sua utilização na Musicoterapia**. Disponível em:<[http://www.emind.info/apmsp/acordeol\\_mai2006/artigo\\_music-contemp\\_bras.pdf](http://www.emind.info/apmsp/acordeol_mai2006/artigo_music-contemp_bras.pdf)>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2009.

VASCONCELLOS, Jorge. Gilles Deleuze: Uma filosofia da diferença. **MENTE • CÉREBRO & FILOSOFIA: Fundamentos para a Compreensão Contemporânea da Psique**. São Paulo, n.6, ANO 2008. pp. 75-81.

## 7.1 DISCOGRAFIA

GUERRA, Anselmo. **Organ Wren**. (2006) In Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira. Brasília – DF. Produzido pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 2009. CD.

MENEZES, Flo. **Parcours de l'Entité**. (1994) FLO MENEZES. São Paulo: Panorama: Studio de Música Eletroacústica da UNESP/ FASM, 1994. CD.

\_\_\_\_\_. **A Viagem sobre os Grãos** (1993; 1996) FLO MENEZES. São Paulo: Panorama: Studio de Música Eletroacústica da UNESP/ FASM, 1994. CD.

\_\_\_\_\_. **Dialética da Praia**. (1993) FLO MENEZES. São Paulo: Panorama: Studio de Música Eletroacústica da UNESP/ FASM, 1994. CD.

## 7.2 FILMOGRAFIA

**Quaderno**. Composição de Flo Menezes para Marimba e Live-electronics (2005). Versão para Violão e Live-Eletronics (2007). Realização: Studio PANaroma (Unesp), São Paulo.

(Parte 1) <http://www.youtube.com/watch?v=TP7Tbpohdiw>

(Parte 2) <http://www.youtube.com/watch?v=wGPPFPM5xPE&feature=related>

(acessado em 31 de agosto de 2009).

## 7.3 SITES

<http://www.sbme.com.br/>

<http://www.flomenezes.mus.br/>



**8 ANEXOS 1**

## Outras Obras do Compositor

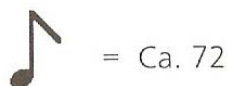
- **Micro-Macro** (1983) – Lied forma de Amor a Reg para micro-trios constituindo um macro-trio; piano, Violino e Viola; Trompa, marimba, Tímpanos e Bumbo; Oboé, Clarinete e Vibrafone.
- **Laceramento della Parola** (Omaggio a Trotskij) (1987-8).
- **Contesture IV** - Monteverdi altrimenti (1990-93), trompete solista e ensemble (clarinete/clarone, trombone, piano/sintetizador, saxofone soprano, dois percussionistas e duas fitas magnéticas.
- **A Dialética da Praia** (1993), 70 instrumentos de percussão e sons eletroacústicos estereofônicos.
- **La (Dé)marche sur le Grains** (1993)
- **Atlas Folisipelis** (1996-97), oboé, corne inglês, oboé d'amore, percussão de peles, tape (4 canais) e live-electronics ad libitum.
- **Sinfonias**, (1997-98) sons eletroacústicos octofônicos,
- **Harmonia das Esferas** (2000), sons eletroacústicos octofônicos,
- **labORAtorio** (1991, 1995, 2003) para soprano, coro a 5 vozes, grande orquestra, sons eletroacústicos quadrifônicos e eletrônica em tempo real.
- **Craxe** 2005-2006, grande orquestra e eletrônica em tempo real.

**8 ANEXO 2**

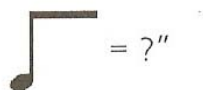
## PARTITURA

**Indicações de algumas anotações principais desenvolvidas pelo compositor para a execução e compreensão da Partitura.**

1. Para os dois executantes:



- Notação tradicional.



- Nesta anotação, a haste tem um papel importante, pois é dela que dependerá a extensão da nota, a partir do ponto referencial do tempo que é marcado.



- Aqui o executante tem que tocar o mais rápido possível.



- Neste ponto ocorre um “*Rallentando* a partir do mais rápido possível”.<sup>63</sup>



- O instrumentista nesta anotação tem que desenvolver um “*Accelerando* o mais rápido possível”<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Ibidem, partitura, *Parcours de l'Entité*, p. VI.

<sup>64</sup> Ibidem.

## 2. Somente para o Flautista:



- Estes são acidentes que indicam microtonalidade.



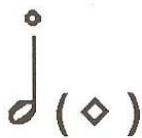
- Essa anotação indica que o flautista tem que somente assoprar sem definição, apenas desempenhando a sonoridade do sopro.



- Essa indicação é para o Flautista desempenhar um “*Glissando* descendente com a boca”.<sup>65</sup>



- Aqui o flautista faz soar apenas os sons das chaves da flauta.



- O executante desempenha o “Parcial ou som harmônico”.<sup>66</sup>



- “*Flatterzunge* (*frullto*) obtidos por batidas de língua.”<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Ibidem, p. VIII.

<sup>66</sup> Ibidem, p. IX.

<sup>67</sup> Ibidem, p. X

### 3. Somente para o percussionista:

As indicações que se seguem em relação ao percussionista são referentes ao material utilizado e aos tons aproximadamente que cada instrumento tem que ter, onde o compositor ressalta a dificuldade de se encontrar instrumentos nestas condições, ficando a cargo do executante a procura por materiais a mais próximo possível do que obra exige.

The image shows a musical score for percussion instruments, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The notes are marked with arrows pointing to specific instrument labels. The labels are as follows:

- gong thaïlandais
- cloche-plaque
- gong thaï
- triangle
- gong coréen
- gong Koulington
- cloche-plaque
- triangle et gong philipin
- gongs thaï
- crotale
- gong Paiste
- triangle
- gong chinois
- crotale
- triangle
- crotale tibétaine