

Sobre penas e fitas:
corporeidade e experimentação em
ambientes híbridos

Of feathers and tapes:
corporeality and experimentation in hybrid
environments

Thayná A. Bonacorsi Xavier¹

Universidade de São Paulo - USP

bonacorsithayna@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-1108-252X>

Rogério Costa²

Universidade de São Paulo - USP

rogercos@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2927-0421>

Submetido em 30/04/2025

Aprovado em 29/07/2025

Resumo

Este texto investiga os atravessamentos entre corpo, tecnologia e criação sonora na obra “Você já viu um pássaro morrer?” (2024), para viola, voz e fita. A partir de uma abordagem artístico-fenomenológica, explora-se o processo criativo como parte de uma pesquisa sobre a presença e a corporeidade do performer em contextos híbridos. Dividido em quatro seções, o artigo contextualiza a criação da peça, analisa seus impulsos experimentais e suas referências poéticas (Costa, Zumthor, Caesar, Merleau-Ponty), e reflete sobre os processos composicionais à luz da instrumenticidade de cada camada sonora. Improviso, crônica e sons naturais são articulados numa poética que tenciona fronteiras entre o falado e o cantado, o acústico e o eletrônico. A peça propõe, assim, uma escuta encarnada e um convite à continuidade de investigações artísticas sobre o corpo como eixo criador e mediador.

Palavras-chave: Experimentalismo musical; hibridismo; viola; tape; voz.

Abstract

This text investigates the intersections between body, technology, and sound creation in the piece Have You Ever Seen a Bird Die? (2024), for viola, voice, and tape. Through an artistic-phenomenological approach, it explores the creative process as part of a research on the presence and corporeality of the performer in hybrid contexts. Divided into four sections, the article contextualizes the composition, analyzes its experimental impulses and poetic references (Costa, Zumthor, Caesar, Merleau-Ponty), and reflects on the compositional processes in light of the instrumentality of each sonic layer. Improvisation, chronicle, and natural sounds are articulated within a poetics that challenges boundaries between spoken and sung, acoustic and electronic. The piece proposes an embodied listening, serving as an invitation to continue artistic investigations on the body as a creative and mediating axis.

Keywords: Musical experimentalism; Hybridism; Viola; Tape; Voice.

Introdução

O presente texto propõe uma reflexão sobre os atravessamentos entre corpo, tecnologia e criação sonora a partir do estudo de caso da obra “Você já viu um pássaro morrer?³”, peça de música eletroacústica mista situada entre fronteiras: entre o falado e o cantado, o acústico e o eletrônico, o pessoal e o público, o campestre e o urbano. Possuindo como objetivo a investigação da corporeidade em contextos híbridos performáticos, selecionamos a obra citada como um estudo de caso para refletir sobre como se realiza a intenção do performer, propondo uma compreensão do corpo e suas fronteiras de criação e performance musical contemporânea.

A metodologia empregada é de natureza artística e fenomenológica, envolvendo experimentação performática, análise de processos criativos e reflexão sobre a escrita da crônica que integra a peça. Além disso, discute-se as escolhas poéticas e composicionais a partir de uma tensão entre representações miméticas e metonímicas, propondo um pensamento encarnado da performance que toma o corpo como eixo de experiência e mediação.

Partindo de uma contextualização sobre o processo criativo da peça, discorreremos sobre a origem de cada uma das camadas do trabalho, a organização inicial dos materiais base e algumas das inspirações gerais, citando como base as ideias de Costa (2008). Na segunda parte do texto, o experimentalismo toma o centro da discussão, principalmente em sua relação com a ideia de presença e o potencial mimético de todas as composições que se dedicam a trabalhar com pássaros

¹ Licenciada em Educação Musical e também Bacharel em Viola pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/Unicamp. Mestre em performance pelo programa de Processos e Práticas de Construção e Expressão Musicais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atuante no campo da performance solo e orquestral e no ensino coletivo de instrumento de cordas. Atualmente realiza pesquisas sobre a pedagogia e a performance musical de instrumentos de cordas friccionadas e suas afetações por tecnologias digitais dentro da relação humano-máquina dentro do programa de pós PPG-MUS da USP na área de Processos de Criação Musical sob orientação do prof. Dr. Rogério Costa, sendo parte da equipe de pesquisadores do NuSom (Núcleo de Pesquisa em Sonologia da USP), sediado no Departamento de Música da ECA/USP.

² Compositor, performer, saxofonista e investigador. Professor livre docente no Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Atualmente, coordena projetos de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo tais como composição, educação, tecnologia, etnomusicologia, filosofia, as ciências cognitivas, micropolítica e decolonialidade e possui uma vasta produção bibliográfica sobre esses temas publicada em revistas, anais de congresso e livros. O mais importante dos seus projetos atuais é a Orquestra Errante, grupo que desenvolve pesquisas sobre improvisação e práticas criativas coletivas. Fundada em 2009, a OE é constituída por alunos da graduação e da pós-graduação Universidade de São Paulo e funciona de forma horizontal e democrática. Atualmente o professor Costa é um dos pesquisadores principais do NuSom. Autor do livro Música Errante: o Jogo da Improvisação Livre, em 2024 publicou o livro Autour de l' Improvisación: Essais em colaboração com as professoras Inés Pérez-Wilke e Patricia Kuypers.

³ O arquivo da peça pode ser acessado pelo link disponível em: <https://on.soundcloud.com/WJhetECZqGPWGhmb8> Acesso em 30 de abr de 2025.

ou demais sons da natureza. Toda essa discussão desenvolve temáticas trabalhadas em Zumthor (2007) e Caesar (2013), com suas respectivas noções de presença e de i-som.

Na terceira sessão, o conceito de *instrumenticidade* (BERTELSEN; BREINBJERG; POLD; 2007) assume papel central para o desenvolvimento das camadas, em tempo, viola, voz e gravação de campo (também muito referida como tape). A essa ideia, associamos o *ser no mundo*, conceito fundamental da fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 2011) que assumimos como complementar em toda a discussão sobre corpo. Por fim, na quarta parte, é apresentada uma análise da peça, focando mais na linha da viola, seus processos de escrita e intenções poéticas.

Sons instrumentais, voz humana, propulsores sintéticos e gravadores digitais deixam de ser categorias fixas dentro do escopo da música contemporânea. Marcando como território inicial a música mista, este texto propõe uma exploração entre viola, voz e gravações de campo, assumindo o improvisado e a crônica como eixos poéticos, a composição da peça “Você já viu um pássaro morrer?”⁴ se organiza, assim, no limiar entre gêneros, explorando uma pesquisa que se dedica a encontrar qual a fronteira do corpo que cria.

O processo criativo como borda

A composição “Você já viu um pássaro morrer?”, articula duas frentes às quais temos dedicado atenção: a primeira, se relaciona a processos de improvisação e seus desdobramentos em uma perspectiva de corpo-instrumento. A segunda se refere a um processo mais formal de titulação (pesquisa e escrita da tese) em um esforço contínuo de manter a intimidade com o instrumento, mesmo diante de todo o incentivo e oportunidades de fragmentação que a pós-graduação oferece.

Dessa forma, todo o processo de composição se deu em frentes paralelas, com uma primeira intenção de produzir algo separado: texto de um lado, performance de outro, registro de campo em uma terceira caixa. A formalização da peça enquanto algo que unisse essas três proposições se deu ao redor da corporeidade, que é, também, o tema da tese que se pretende construir. O meu corpo, que escreve, é o mesmo corpo que toca, que improvisa, que grava, que edita e corta a fita onde considera interessante, e em nenhum momento deixo de ser eu, com todas as marcas e memórias que as ações, mesmo que distintas, reservam em cada uma das etapas.

⁴ A partitura completa para a peça, assim como suas gravações em áudio e a transcrição da crônica, em português e em francês, estão disponíveis no seguinte link: <[VoceJaViu](#)>.

De forma quase que genérica, pode-se definir a obra como um produto de limiares: interesses de pesquisa que se desdobram em uma tese, a relação entre corpo e instrumento como formador de territórios sonoros, práticas e investigações sendo refletidas em processos de escrita que culminam em uma crônica, transformada em material sonoro pela gravação de sua narração.

Antes de discorrermos sobre as questões conceituais, que envolvem experimentalismo, instrumenticidade e corpo, é necessário retomar e explicitar algumas escolhas poéticas, suas origens e afetações. Dentre elas, destacam-se a escolha de utilização da viola, o cenário de gravação de campo e o texto da crônica, que se torna audível pela voz.

A viola, instrumento de corda friccionada corriqueiramente associado ao espaço erudito e orquestral, é o instrumento de formação de um dos autores deste texto. Poderíamos forçar uma narrativa em que a escolha do instrumento estivesse ligada à busca por outras sonoridades, mas isso não se sustenta quando falamos sobre ‘o nosso instrumento’, então, dessa forma, a escolha pela viola como instrumento no qual improvisar é tão natural quanto escolher falar em língua portuguesa.

Sobre essa relação, retomamos o argumento apresentado por Costa, que demonstra a construção de um acoplamento humano-instrumento, na qual a relação entre performer e instrumento se daria como uma espécie de máquina musical (2008, p. 92). Adequando essa ideia para um pensamento de sujeito instrumentista, temos que o processo de exploração inicialmente pensada na improvisação se dá, então, como uma experiência possível exatamente pelo meu histórico com o instrumento: a minha experiência anterior, todo o processo de desenvolvimento pessoal que tenho com a viola é exatamente o que me permite criar, ou, como disse Costa, “todo aquele meu aprendizado físico no instrumento me habilita a participar” (2003, p. 92).

A gravação de campo foi realizada na rua em que a experiência narrada aconteceu. Cerca de seis meses depois, com a clara intenção de pegar os sons daquele lugar, empenhamos quatro sessões de gravação, todas aos domingos, todas com um gravador manual zoom h1n, todas entre às 9h e às 12h do dia. As gravações originais foram salvas em uma pasta que somavam 1h25 de gravação de campo. Em uma tentativa de processar e escolher os takes, todos eles foram compilados em fragmentos menores, com cerca de 2 a 5 minutos. Esses fragmentos⁵ foram salvos em categorias nomeadas de acordo com o principal elemento sonoro em cada uma, que pode ser consultado pela tabela 1 abaixo:

⁵ Os fragmentos foram todos catalogados e salvos como arquivos de áudio em uma pasta no Google Drive, disponível no seguinte link: <[GravaçõesRua](#)>. Acesso em 24 de abril de 2025.

Categoria	Descrição	Exemplos sonoros
Automóveis	Trânsito leve ou intenso, carros passando, motos, buzinas	Motor, acelerações, freadas, buzinas
Ruas vazias	Silêncio urbano, som ambiente, ausência de movimento	Ruídos de vento, eco, silêncio com textura
Pássaros	Presença natural ou integrada ao urbano	Canto, chamado, voo próximo
Vozes humanas	Conversas ao fundo, pessoas passando, crianças brincando	Fragmentos de fala, risadas, gritos
Mecanismos urbanos	Portões, passos, portas, latas, construções	Rangidos, impactos, raspagens
Inesperados/Incidentais	Sons que não se repetem com frequência e marcam o ambiente	Estalo forte, objetos caindo, trovão, ambulância

Tabela 1: Descrição das organizações dos materiais sonoros.

Fonte: dos autores (2025).

De uma maneira mais organizacional, a escolha por manter os sons da rua, como uma gravação do urbano, retoma a ideia de marginalidade urbana. Como parte importante do livro *O Silencioso* (2006), de Antonio di Benedetto, temos o retrato de um sujeito que tem evocado a surpresa e o incômodo ao perceber um som do qual não se pode definir a origem com certeza. O personagem principal, do qual não sabemos sequer seu nome, começa então a elencar possíveis fontes: um ônibus, uma máquina, o trânsito incontrolável de uma cidade em processo de urbanização crescente.

Esse interessante neologismo que Di Benedetto provoca, denominando como *silencioso*, ou seja, um *fazedor de silêncio*, provoca semelhanças com as saídas atuais para lidar com o ruído urbano: fones de ouvido, walkmans, um processo de individuação constante e quase exasperado em busca de uma blindagem, uma defesa desses sons, um compartimento das experiências que dividem o mesmo espaço, processo esse que também é comentado por Hosokawa em seu texto *The walkman effect* (1984).

Por fim, a transformação da crônica em um texto dramático se mostrou essencial para a conclusão da proposta da peça. Os testes de improvisação tendo a fita como base já não geravam o resultado estético desejado e, mesmo utilizando palavras soltas, pontualmente alocadas ao longo da fita, a questão narrativa ainda parecia incompleta. Dessa forma, a crônica, primeira parte a ser formalmente composta desses três processos, foi finalmente anexada como camada da composição, cabendo assim o seu tratamento, agora, como material sonoro.

Aqui, realizando novamente uma análise sobre o artigo de Costa (2008), temos a relação da voz com a materialidade do som do instrumentista. Uma vez que a proposta surge dos improvisos livres realizados com a viola sobre a fita, temos seus sons como um paralelo possível para o que Zumthor encara como a definição da voz, o que ele chama de “aptidão natural para a linguagem”, como citado por Costa (2008, p. 96).

A análise aqui se dá por um dualismo interessante: uma vez que a linguagem é abstrata, a voz é concreta (COSTA, 2008, p. 96). Nesse sentido, a utilização da crônica possui o mesmo sentido da ideia final que se defende no texto: é a de conseguir conjurar sua vocalidade, ou seja, o som como uma possibilidade de enunciação metonímica na narrativa, mesmo ao utilizar as palavras.

Após algumas gravações nas quais tentamos utilizar as nossas vozes, foi decidido que outras pessoas trariam suas vozes e timbres para o projeto. Para tanto, Isadora Ifanger⁶ e Daniel Nunes⁷ foram convidados para gravar, respectivamente em português e em francês a crônica, com total liberdade de entonação, timbre, velocidade, dinâmica e proposta cênica a ser empregada ali.

Dissolução de fronteiras: o experimentalismo e a presença

Condições de corporeidade não são novidades na escrita musical, muito menos nos estudos culturais e literatura, tendo como um de seus principais representantes o autor Paul Zumthor, quando problematiza as relações entre corpo e literatura em seu livro “*Performance, recepção e leitura*” (2007). Aqui, Zumthor insiste na presença física como um elemento central da performance, a qual poderia ser definida como um acontecimento encarnado, uma presença efêmera que se dá na relação entre corpos.

⁶ Isadora Ifanger é artista DEF, atuando como atriz, performer e audiodescritora. É Mestra em Artes Cênicas, desenvolvendo pesquisas sobre a ancestralidade da pessoa com deficiência e cultura DEF. Mais informações em www.isadoraiifanger.com.

⁷ Daniel Nunes é professor na educação básica do estado de São Paulo, graduado em Letras (Português e Francês) pela USP e pesquisador de literatura contemporânea.

A proposta narrativa surge de uma crônica que um dos autores escreveu em um dia de congresso, enquanto esperava o ônibus que a levaria até o auditório do evento. Era um domingo quente de julho, por volta das 10h da manhã, em uma rua que ligava o centro da cidade com o bairro universitário. A pretensa vista pacata fazia seus pensamentos e atenções flutuarem, em um misto de cansaço pelos já quatro dias vividos de evento e uma genuína alegria pela finalização de um projeto tão valioso. A morte de um pássaro, uma situação corriqueira, ocupou a sua mente desde o momento em que assistiu a cena de um atropelamento de um pombo.

A descrição gráfica, a vontade de escrever um texto sobre isso, a busca por materializar em palavras as ideias e tentativas de resolução que ocupavam os pensamentos foram ferramentas, alternativas para silenciar ou tirar, mesmo que de forma simbólica, esses pensamentos como um frenesi que se instalava em sua cabeça. O processo de materialidade da escrita, toda a racionalização que se faz necessária, a tradução do evento de uma esfera da experiência pura para um contexto de relato dela permitiram abrir uma brecha: contar a história sem contar seu contexto.

Em um primeiro momento, a história parece falar sobre qualquer pássaro, ou ao menos um pássaro interessante o suficiente para ter sua morte narrada. Mas, no ocorrido experienciado, o pássaro que é atropelado é um pombo, subitamente morto por um carro popular, em um domingo ordinário, numa rua qualquer no interior de São Paulo. A escrita, assim, assume a função de tornar algo ordinário em interessante de ser dito, tornar uma experiência específica em uma narrativa mais geral, tendo em muitos casos a posição de formadora de opinião, como discorre Michelle Rodrigues sobre o processo de escrita de Luiz Ruffato (2018).

A voz delimita o campo semântico da narrativa: apenas ao ser nomeado, o pássaro se torna figura presente. Pássaros também não são temas inovadores no sentido de materiais musicais ou objetos sonoros, dos quais escolhemos destacar a talvez mais famosa associação entre música e pássaros: Primavera, composta por Antonio Vivaldi em 1724, como parte de um conjunto de concertos sobre estações. Entretanto, pássaros aparecem também como tema de música popular como *A canção dos Pássaros*, de Zeca Baleiro (2018), e mais recentemente em artigos como por exemplo em *Escutar com máquinas, compor com pássaros: sobre 'nós, passarinho' para flauta e eletrônica em tempo real* de José Padovani (2024), constituindo exemplos que revelam a persistência simbólica do pássaro na música ocidental, seja como ornamento poético, seja como signo acústico a ser desconstruído.

Um outro exemplo que toma a nossa mente no processo de trabalho morfológico é a obra de François Bayle, intitulada *L'oiseau chanteur* (1963). A peça, que contém sons concretos, é

processada via síntese e utiliza instrumentos de sopro como trompa, oboé e cravo. Todos os sons prolongados ocorrem por aglomerados de *clusters* de origem concreta e eletrônica.

A peça de Bayle nos traz a um conceito que ele mesmo trabalha em seu texto de 1994, principalmente discutindo a ideia de 'imaginação sonora' e 'escrita eletroacústica'. Como uma presença protagonista da sonoridade na escuta musical, tal como aponta Caesar (2013) que o cita diretamente ao apresentar a ideia de escuta de imagens de sons, ou i-sons, que definiriam a experiência de escuta acusmática. (2013, p. 5), a criação de imagens sonoras estruturam um processo importante da música eletroacústica.

Nesse sentido, pode-se fortalecer a analogia que aqui fazemos entre esses processos e a manipulação (descrita como partes do trabalho) com a crônica: a associação entre escrita literária e composição sonora se sustenta quando bem amarrada na comparação entre processos, que aqui se destaca como imaginação, corporeidade, escuta, repetição e a transformação do ordinário.

A provocação que mais nos atíça sobre a composição de Bayle é acerca de como podemos chamar de pássaros cantores uma peça que, em momento algum, apresenta de forma mimética o canto dos pássaros como nós costumeiramente o absorvemos? A presunção de conhecer, ou reconhecer um canto de pássaro, sendo este tão popular na imaginação sonora leva a uma fronteira de trabalho com o som: quando ele se apresenta como objeto sonoro, passível de ser remodelado, e quando ele traz um significado muito amarrado, que, por vezes, gera a percepção de familiaridade.

Esse processo quase que natural de escrita da crônica, a atenção pelo fenômeno e a persistência de seus impactos e memórias, a peça de Bayley e seu aniversário de 61 anos, as nossas buscas por sonoridades, os emails trocados com o professor Padovani e a direção que a pesquisa de doutorado se seguia para uma proposta de pesquisa artística gerou uma posição de limiares: desdobra-se assim a relação entre presença, oralidade e tecnologia.

Com o texto pronto, e os sons da rua ainda presentes na memória, o congresso para o qual um dos autores se dirigia se apresenta como um primeiro espaço de experimentação livre: durante uma das sessões de prática que o evento propunha, fora realizado o primeiro improvisado para viola sobre a crônica, que de uma forma ainda rudimentar propunha jogos e combinações que possuíam uma clara influência dessa experiência matinal, contendo em si também os pontos de consideração acerca da prática idiomática da viola, de sua ergonomia e construção material, possuindo como elemento conector a gestualidade própria, ou seja, quais os movimentos mais confortáveis para se fazer com o instrumento.

Após essas sessões mais controladas, fomos incentivados a ter uma fita sobre a qual improvisar. A ideia de anexar o texto como parte da obra estava longe de se tornar realidade e a proposta de tornar a obra apenas sobre viola não parecia coerente. Assim, depois das já citadas gravações a fita surge como uma espécie de limite, uma borda que apresenta os sons urbanos que invadem a estrutura formal da peça, uma ideia de conflito de timbres e relação entre mundos: os sons da rua se misturam com um instrumento tipicamente relacionado a música de concerto, sirenes com arcadas em son filés, motores com fusas e arpejos.

Essa vontade de materializar provocada pela escrita gera uma comparação curiosa quando contraposta com a ideia opção por inserir a voz como objeto sonoro na construção da peça: entre a escrita e a palavra tornada oral teríamos ainda uma antítese? Ou estruturar-se-iam diferenças irreduzíveis nesse processo? Essa dúvida também aparece em Zumthor (2007), que a responde com uma abordagem que retoma as ideias de McLuhan para, então, ir por um outro caminho: decide-se assim que não cabe mais a dicotomia (MCLUHAN, 1960). Enquanto a escrita visa universalizar, a voz possui uma concretude particular.

Assim, a busca por estruturar uma peça que se inspira em improvisos, mas tem uma parte escrita se coloca como uma tentativa outra de parar o tempo, ou ao menos poder jogar com ele: escrever sobre o fenômeno já é uma forma outra de experienciá-lo repetidas vezes.

Por fim, pensamos em uma outra abordagem: e se a crônica não fosse em português? Pensar na voz em nosso idioma materno sempre evoca uma relação semiótica de ícones-símbolos, na qual cada palavra terá seu significado pré-estabelecido, com a imagem (sonora ou visual) que lhe é devida⁸. Dessa forma optamos por traduzir o texto para o francês⁹, primeiro em homenagem a Bayley e sua clara inspiração e importância no trabalho que se desenvolve como um trabalho entre fronteiras e também pelos motivos da pesquisa artística que se apresenta como pano de fundo.

É importante frisar que essa ideia de imagem aqui trabalhada, evoca o texto de Caesar (2013), principalmente em suas considerações sobre Paul Valéry em *La conquête de l'ubiquité* (1934). Aqui, a palavra imagem abrange dois campos perceptivos, sem oposição ou atravessamentos impeditivos entre si: o visível e o audível, o que contrapõe com certos pressupostos atuais que o monopólio do

⁸ Para não nos desviarmos demais do propósito do texto, a ideia de ícones-símbolos aqui se baseia no constructo de Peirce sobre que a maioria das palavras são símbolos, pois seu significado depende de convenções linguísticas e não de uma relação direta com o objeto. No entanto, algumas palavras podem ter aspectos icônicos (como onomatopeias, que imitam sons) ou indexicais (como pronomes, que dependem do contexto). Para um aprofundamento por parte dos leitores na obra do autor, recomendamos a leitura do livro *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, de 1903.

⁹ A peça está disponível no seguinte link: <<https://on.soundcloud.com/VAkNReBYXuiWRz17>>. Acesso em 30 de abr de 2025.

visível é a imagem, ao passo que o audível seria relegado a alguma coisa outra, “uma região obscura de percepção” (CAESAR, 2013, p. 4).

Instrumenticidade e o corpo

Considerando os escritos de Costa, o qual defende a posição de que “quando se fala de improvisação musical também podemos afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2008, p. 88), voltamos ao grande conector das frentes desenvolvidas nesse trabalho de pesquisa: a corporeidade.

Ao partirmos do texto de Zumthor como referencial de corpo, teremos a percepção de que o “corpo é o peso sentido na experiência que faço nos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo” (2007, p. 23). Ao afirmar o corpo como “peso sentido”, abre-se espaço para pensar uma epistemologia encarnada, em que a experiência não é abstraída, mas sim afirmada como elemento constituinte do pensamento. Assim as ações simbólicas, como o exemplo da escrita, sustentam uma perspectiva situada e encarnada da realidade, atravessadas por afetos, memórias e gestos que se originam no corpo que sente e age no mundo.

É necessário reforçar que essa existência insere forçadamente o sujeito no mundo, em um processo de se articular com partes que se relacionam dentro de um mesmo campo, e não mais com uma perspectiva que separa sujeito e mundo. Essa visão encontra eco com a Fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, principalmente representada e discutida na noção de *ser no mundo*.

Fenomenologia da Percepção é o título de uma das primeiras obras do filósofo Maurice Merleau-Ponty, com sua primeira edição datada de 1945. Nessa obra, o autor se concentrou em desenvolver uma ideia que havia sido exposta pela primeira vez em seu livro anterior: *A Estrutura do Comportamento* (1942), da qual destaca-se a concepção da natureza como estruturas que se organizam segundo parâmetros perceptivos (FERRAZ, 2009, p. 24).

Merleau-Ponty (2011, p. 122) descreve que a nossa compreensão de várias faces de diversos objetos ao percebermos que poderíamos circundá-los. Uma compreensão mais literal nos leva a crer que esse processo se dá no sentido físico de modo exclusivo, mas se faz necessário elucidar que, ao todo na exposição, esse ato de envolver se dá no sentido de que essa noção de que poderíamos perceber várias faces dos objetos ao nos engajarmos com eles em diferentes ângulos

delimita a nossa experiência sobre eles, ou seja, percebemos também que a tomada de consciência que fazemos do mundo se dá por meio do nosso corpo.

De tal forma, compreendemos que a construção do sentido se dá não só pelo intelecto, mas através do corpo. Assim nos é exposto o conceito de 'corpo perceptivo'. Essa relação só seria permitida pelo contato e simbiose de sentidos, apresentado como dado proprioceptivo, um fenômeno percebido que passa a se comunicar com o corpo:

Nesse sentido, o ato de perceber um objeto, por exemplo, através do tato, coloca em atividade o funcionamento de todos os outros sentidos num pólo único. Esta potência do corpo no ato de perceber me faz experimentar um olhar sobre a coisa. Que nada mais é do que o correlativo do meu corpo sobre ela. Somente assim eu posso perceber e ter uma existência que nada mais é do que uma estrutura estabilizada que me possibilita o olhar sobre a coisa e ter um vislumbre do real (HONORIO, 2012, p. 54).

Dessa forma, a percepção de nosso próprio corpo se torna complexa no momento em que percebemos que nossas ações nos guiam em um sentido de visão: assim como percebemos e alocamos categorias para as constantes perceptivas (HONÓRIO, 2012, p. 53), temos uma visão guiada por ações nas quais longe do corpo ser apenas um fragmento do espaço, percebemos que "não haveria espaço se eu não tivesse corpo" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 148).

Este é o paradoxo do ser no mundo: dirigindo-me para um mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem pra mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122).

Dito isso, partimos então de uma concepção de um mundo que se apresenta como um campo organizado segundo uma lógica perceptiva. Essa lógica apresenta o 'ser no mundo', sendo esta uma visão pré-objetiva na qual o 'ser no mundo' poderia se distinguir de todo o processo, como em terceira pessoa, mas mantendo em si todo o conhecimento em primeira pessoa, numa concepção que engloba físico e psicológico, tornando assim o sujeito percipiente-perceptivo: afeta ao mesmo tempo que é afetado, processa e sente com a mesma importância e peso.

As interações perceptivas nesses polos permitem que trabalhemos com a compreensão de que o sujeito não é apenas um receptor, como um espaço a ser preenchido por processos passivos de experimentação e experiências. É exatamente o caminho contrário que queremos expor e convencionar como ponto de partida de tal existência: um sujeito ativo e voluntário, que possui

agência sobre suas ações e que afeta ao mesmo tempo que é afetado pelos fenômenos, dentro de um conjunto de significações e percepções culturalmente construídas (BOUYER, 2009).

Ao retomar as ideias de Costa, temos como declarado que o processo de se situar na improvisação, com todas as considerações entre ambientes e participantes, reforça a já nomeada percepção de corpo, que “neste caso o músico enquanto meio a que nos referimos é seu próprio corpo. Quando se fala de improvisação musical também podemos afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2008, p. 88).

Essa situação ‘privilegiada’ do corpo leva a mais um tópico, conhecido como *instrumentness* a partir do texto de Bertelsen, Breinbjerg e Pold (2007). Essa ideia, que a partir de agora traduziremos como *instrumenticidade*, é a qualidade relacional que uma ferramenta (software, hardware, objeto) adquire quando deixa de ser apenas um meio funcional e passa a participar ativamente do processo criativo. Nesse sentido, pensando na peça aqui detalhada, caberia um entendimento de instrumenticidade para as três frentes: a crônica, a fita e a viola.

Nesse jogo, ambos os materiais não seriam neutros: a viola possui limites ergonômicos e uma gestualidade própria, assim como o meu trato com o instrumento se baseia em anos de ensino tradicional da técnica. A fita impõe uma duração, um tempo fixado que desafia o improviso, qualidades de timbres que me evocam saídas em disputas. A crônica, por sua vez, carrega palavras e significados culturais extremamente arraigados, além de uma narrativa que a define como tal.

Entretanto, é necessário reforçar que as resistências e limites sempre foram vistas como estímulos no processo criativo que aqui é discutido: a linha narrativa fixa da crônica contrapunha com a imprevisibilidade da fita e com a fluidez possível da viola; a tentativa de ‘encaixar’ a crônica na temporalidade da fita mostra como ela poderia ser um outro corpo; assim como o processo de decidir as dinâmicas e registros da viola contrapunham com as especificidades dos timbres vocais escolhidos.

Por fim, reforçamos que a ideia de metonímia, originalmente conhecida através das leituras e interpretações presentes no texto de Bertelsen, Breinbjerg e Pold (2007), se faz presente na estrutura da peça aqui trabalhada como um mote de processo no qual a metonímia surge ao não optarmos por uma tradução literal, mas sim em transformar materiais: como a crônica que vira som, a rua que vira ambiência, a voz que vira gesto, o pássaro que vira palavra, o efêmero que se eterniza.

Entre penas e corpos: uma análise da peça

Como relatado acima, o processo de escrita da linha da viola se deu inspirado em sessões de improvisação, todas elas com o claro intuito de manter um ritmo de prática com o instrumento e desenvolver outras formas de se relacionar com o som como improvisadora¹⁰. Assim, após a definição da estrutura da fita, foi iniciado um processo de improvisação em tempo livre com cinco notas pré definidas: C, Eb, G, Ab e D. A escolha das notas partiu de uma brincadeira sobre o tema da crônica, sendo toda a narrativa sobre uma história de dar dó, formando em um sentido vertical um acorde de Dó menor com sexta e nona.

Assim, com as quatro notas escolhidas foram testadas e combinadas formas de se trabalhar tais estruturas, variando entre arpejos, saltos de terça, pequenas melodias ascendentes e cordas duplas. Todas essas combinações foram feitas com variações de arco; detaché e son filés foram os mais utilizados, assim como pequenos trechos com staccato e marcato, possibilitando assim diferentes figuras, regiões do arco utilizadas e possibilidades de repetições ou variações de dinâmicas.

Uma vez que a quantidade de notas era restrita, fomos inspirados a buscar variações de textura e de figuras, de modo a criar um movimento sonoro. Essas variações são exemplificadas principalmente pela utilização de todas as cordas da viola, que tem a sua melodia inicial estruturada em uma região mais grave, porém não se prende a esse registro.



Fig. 1: excertos dos compassos 1, 12 e 26 da peça I.

Fonte: da autora, 2025.

No mesmo esforço, o acúmulo de tensão se dá por um processo de aceleração do arpejo de Dó menor, que inicia com quatro colcheias, depois vai para oito semicolcheias e por fim para 16 fusas, culminando em doze semicolcheias tercinadas, todas estas fixadas no dó mais grave da viola.

¹⁰ O termo aqui admitido significa igual ao que Costa assume: ato no qual não se distinguem os papéis de compositor e intérpretes, “todos são, ao mesmo tempo, performers e criadores” (2017, p. 9).

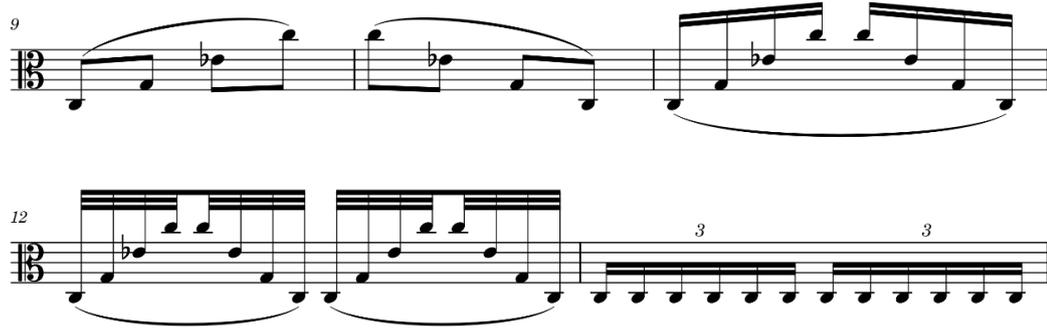


Fig. 2: demonstração dos movimentos de diminuição da peça I.

Fonte: da autora, 2025.

Após esse ápice, a viola retoma o tema inicial, mas dessa vez em outro andamento: antes estruturado em cinquenta bpm, agora o tema ressurgue em oitenta bpm. A sutil alteração do andamento da viola, que não é seguida pela voz, muito menos por um processo de aceleração da fita emula a ideia de um tempo que não é mais o mesmo, ou pelo menos a intenção de um sujeito que não o vê mais da mesma forma, onde a pretensa normalidade não encontra mais vez.

Por fim, as cordas duplas, que reforçam o acorde de Dó menor (dó e mi bemol), se misturam com os sons da rua, em um longo ritmando e diminuendo que vai de um *meso-forte* para um pianíssimo, em um processo de diminuição de dinâmica que se inclina para uma abordagem mais textural da sonoridade da viola.



Fig. 3: demonstração do movimento final da linha da viola na peça I.

Fonte: da autora, 2025.

No sentido da escrita mais tradicional, o uso regular de arco na mesma direção para cada compasso é mantido na peça aqui discutida, em apenas dois momentos esse jogo é quebrado, sendo essas quebras apenas fruto de escolhas discursivas, e não necessariamente disruptivas. Assim, nesse primeiro caso, toda a peça pode ser resumida em um grupo de cinco notas (C, Eb, G, Ab e D), sempre agrupadas em tempos pares e inicialmente orientadas por estruturas escalares, tornando assim o acorde de Cm6/9 muito mais horizontal e quase nada vertical (com a exceção sendo a coda, com a corda dupla em C e Eb).

Após essa primeira estruturação e gravação, pensamos em mudar a parte da viola quando mudarmos também o idioma da voz. A ideia de modificar o idioma para francês trouxe novas

sonoridades, que evocavam uma vontade de explorar outras técnicas na viola. Assim, mantendo as notas anteriormente selecionadas, partimos para um processo de explorar técnicas como o glissando e pizzicato de mão esquerda. Além disso, foram incorporadas outras técnicas para incentivar um trabalho com sons mais instáveis, provocados através de vibratos longos, trêmulos e trechos em sul ponticello.

Ao longo da peça, temos então uma divisão em quatro partes, na qual a primeira apresenta melodia similar a encontrada com o texto em português, porém com o acréscimo de glissando entre as notas dó e mi bemol. Esse movimento desloca brevemente o centro de apoio do dó, como é sentido na peça A por um centro em mi bemol, caracterizando a melodia em um modo frígio tendo como centro o mi bemol.

Os movimentos de glissando do início alteram a nossa percepção de centro e também de andamento da própria melodia inicial: ao não termos mais o centro no dó, a temporalidade se apresenta como um pouco mais lisa, gerando impressões conflitantes entre as notas com duração mais marcada e os glissando, movimento de estranhamento esse que se intensifica com a chegada de alguns pizzicatos de mão esquerda na corda ré solta.



Fig. 4: excerto dos compassos 1 e 11 da peça II.

Fonte: da autora, 2025.

O que poderíamos chamar de segunda parte da linha da viola se apresenta com a exploração de intervalos de semitom, em uma espécie de movimento circular que atrai a atenção para a região mais grave da viola, com as notas localizadas na corda dó. Aqui a ideia de usar apenas as cinco notas já previamente selecionadas (em tempo, sendo estas C, D, Eb, G e Ab) é substituída por uma provocação através dos sons vizinhos e do movimento sonoro que deriva dos glissandos iniciais: as notas vizinhas e a digitação sugerida evocam uma área próxima a ser explorada como em um movimento de bloco, o que se constata quando o movimento vai para a corda sol e, posteriormente, para a corda ré.



Fig. 2: demonstração dos movimentos da peça II.

Fonte: da autora, 2025.

Nos compassos seguintes, a linha da viola se encaminha para sua terceira e última parte, repleta de movimentos com muito vibrato, trêmulos e cordas duplas em sul ponticello. A exploração da sonoridade do vibrato longo e do trêmulo evoca semelhanças com a exploração de semitons antes realizada, com a clara intenção de provocar uma repetição do som, porém com outros movimentos corporais, outras sensações de realização e, principalmente, uma variedades de gestos em busca de uma exploração da mesma nota, no caso, o mi bemol.

As cordas duplas se repetem, assim como na peça A, mas agora com outros movimentos para sua chegada com o arco em *sul ponticello*. Esta escolha também se caracteriza enquanto uma forma de explorar as características texturais da linha da viola, assim como a sua relação com os sons da gravação da rua, que seguem por mais dezenove segundos.

Apesar de planejarmos que esse tópico seja detalhado e discutido em publicações futuras, não podemos deixar passar sem uma descrição, mesmo que simples, como é percebido e realizado a relação entre fita e performer. Durante a performance da peça, a fita funciona como uma camada sonora fixa em seu sentido narrativo, porém também se apresenta como um interlocutor imprevisível no que tange a durações, timbres e dinâmicas com os quais o performer deve negociar. O improviso com a viola nunca foi, portanto, livre no sentido absoluto, mas condicionado pela linearidade narrativa e pela textura acústica da fita, que ora se impõe como ruído urbano, ora como ruído poético.

Esse diálogo gera momentos de fricção e sincronia, nos quais a escuta se torna uma prática corporal intensa, exigindo do performer uma atenção expandida, uma espécie de propriocepção auditiva. A fita, nesse sentido, assume uma instrumenticidade ao provocar reações corporais e decisórias que moldaram a dramaturgia sonora da peça, mas que ao mesmo tempo estrutura uma relação com 'clip' no momento da performance ao vivo: os pontos de entrada e contagem não são dados pela fita em si, mas apenas pontos de encontro e relação que guiam o performer em suas ações relacionais com a fita e a voz.

Conclusões

Quantas histórias moram nas ruas que cruzamos? Quantos gestos podem nascer do encontro entre corpo, som e silêncio? Toda a discussão aqui apresentada se concentrou na obra “Você já viu um pássaro morrer?”, peça de música mista que, ao longo do tempo, revelamos como motor de reflexão sobre bordas e fronteiras, limites e estados de exceção que criam cenários e experiências.

Ao estruturarmos uma peça que combina corpo, voz e tecnologia, surge também o interesse e intenção de se entender e querer trabalhar com camadas, regiões, estratos de responsividade e criação, possibilitando uma combinação interessante para fugir, se assim possível, do cânone ou tradicional. Zumthor (2007) fala sobre a “oralidade secundária”, onde a performance já não é mais “pura”, mas atravessada por registros técnicos, dos quais podemos citar como exemplos o rádio, a gravação e todo o advento da eletroacústica na música. Tal deslocamento não apenas transforma a natureza da escuta e da recepção, mas implica uma nova forma de produção de conhecimento, onde o som deixa de ser exclusivamente relacional e passa a ser também arquivável, reeditável e, portanto, reinterpretável. Nesse contexto, o saber performático torna-se híbrido, incorporando elementos da escrita (estrutura, fixidez, permanência) e da oralidade (gestualidade, espontaneidade, presença).

Com a junção dos elementos, a instrumenticidade, como visto, vai além da ideia de usabilidade tradicionalmente empregada: partimos em direção a um espaço que evoca qualidades de exploração e performance, resistência e subjetividade. Essas qualidades são fundamentais no processo composicional, e carregam as mesmas nas versões finais de cada uma dos instrumentos aqui utilizados.

Por fim, defendemos que a fita se comporta como instrumento ao impor resistências e provocar reações. O seu tempo fixo, o seu ruído urbano e a sua linearidade narrativa criam tensões que demandam negociação por parte do performer que, ao retomarmos a ideia da oralidade secundária, desvendam um cenário no qual a fita não atua apenas como suporte sonoro, mas como artefato epistemológico que conserva a experiência encarnada da performance em uma nova materialidade — uma presença fantasmática, paradoxalmente fixa e revivível. Nesse sentido, ela possui instrumenticidade, pois não apenas serve como suporte, mas também atua como coprotagonista do processo performativo.

A expansão desse raciocínio se mostra válida também para a voz, que se coloca na posição de criar uma musicalidade para o texto em crônica, lidando também com esse tempo fixo da fita, e

com a necessidade de uma manutenção de registro, assim como o de transformar a palavra em som. Nesse sentido, ela possui instrumenticidade, pois não funciona apenas como um marcador de tempo ao se retratar uma história, mas também atua como sonoridade familiar do processo performativo.

Por fim, a presença da viola, suas escolhas técnicas e todo o processo exploratório que dela derivam se posicionam como uma costura, emaranhando o seu timbre com a voz e o seu tempo com a fita, construindo relações de gestos e possibilidades sonoras não tradicionais. Novamente, nesse sentido, ela declara a sua instrumenticidade, uma vez que assume um papel gerador de sons expandidos, oferecendo resistência e tendo suas possibilidades como fundamentais no processo performativo.

Em suma, esta pesquisa aponta para a relevância de repensar a materialidade sonora na composição mista através da perspectiva encarnada do performer, abrindo caminhos para explorações que centram a corporeidade como não apenas meio, mas definidor e provocador dos processos criativos em todas as suas portas, seja na improvisação, seja na composição, ou na relação direta do performer com a fita (tópico esse que planejamos abordar com maior atenção em textos futuros).

A interpretação das fronteiras do corpo que cria se propõe a extrapolar os limites conceituais, assim como as camadas que compõem a peça “Você já viu um pássaro morrer?” reivindicam e oportunizam espaços de transbordamento: a fita revela a fixação de um espaço em trânsito, a crônica que ao não explicar a situação abre espaço para reverberar e a estrutura da parti da viola que, por sua vez, transforma a gestualidade corporal em resposta criativa — e é justamente nesse encontro entre o gesto e o obstáculo que a obra se realiza.

Referências Bibliográficas

BAYLE, François. La musique acousmatique. Propositions... ..positions. Paris: Buchet-Chastel, 1994.

BERTELSEN, Olav W.; BREINBJERG, Morten; POLD, Søren. Instrumentness for creativity mediation, materiality & metonymy. In: Proceedings of the 6th ACM SIGCHI Conference on Creativity & Cognition. 2007. p. 233-242.

BOUYER, Gilbert Cardoso. Percepção e trabalho na fenomenologia de Merleau-Ponty. Ciênc. cogn., Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 59-73, jul. 2009. Disponível em

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212009000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 21 jun. 2024.

CAESAR, Rodolfo. A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem. In: Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013.

COSTA, Rogério. O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação. São Paulo, 2003.

_____, Rogério. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. Revista Orfeu, v. 1, n. 2, 2016.

_____, R. L. M. da. A ideia de corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical. Opus, v. 14, n. 2, dez. 2008.

DI BENEDETTO, Antonio. O Silencioso. São Paulo: Globo, 2006.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HONÓRIO, Jucemar. A má ambiguidade na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Florianópolis - SC. 2012 137f . Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

HOSOKAWA, Shuhei. "The Walkman Effect." Popular Music 4 (1984): 165-80. (Disponível em J. Stern (Ed) The Sound Studies Reader, pp. 104-116)

MCLUHAN, Marshall. Electronics and the changing role of print. Audio Visual Communication Review, p. 74-83, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto Ferreira de Moura. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

PADOVANI, J. H. Escutar com máquinas, compor com pássaros: sobre 'nós, passarinho' para flauta e eletrônica em tempo real. Música Hodie, Goiânia, v. 24, 2024. DOI: 10.5216/mh.v24.78610.

RODRIGUES, Michele Pereira. O cronismo de Luiz Ruffato no El País: narrativas de resistência e engajamento. Dissertação. Mestrado em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG. 2018.

PAUL, Valéry. La conquête de l'ubiquité. Pièces sur l'art, p. 1284, 1934.

Sobre penas e fitas: corporeidade e experimentação em ambientes híbridos

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.