



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA**  
**ESCOLA DE MÚSICA - EM**  
**DEPARTAMENTO DE**  
**COMPOSIÇÃO**

**CÓDIGO: 235**

**CONCURSO PARA PROVIMENTO DO CARGO DE PROFESSOR ADJUNTO**  
**EDITAL No 54/2024**  
**QUESTÕES DA PROVA ESCRITA**

1.  
Considerando as técnicas de espacialização Binaural (Biauricular) ou Difusão no espaço de performance, como pensar o processo criativo operando com imagens sonoras?
2.  
Discuta como a escuta eletroacústica pode ser usada para ampliar o diálogo entre culturas, possibilitando expressões artísticas colaborativas e interculturais.
3.  
Como promover uma transformação cultural e social através das escutas, propondo um projeto hipotético? Detalhe meios e ferramentas.
4.  
Discorra como fenômenos acústicos e psicoacústicos podem potencializar a percepção nos processos de captação sonora e de pós-produção.

ao pensar um processo criativo a partir da ideia de imagens sonoras operadas por meio da espacialização, seja ela binominal ou no espaço de performance podemos partir de uma ideia simples, a de imersão, para ~~a partir desta~~ questões que orientam a estruturação de ~~o~~ norma criação.

Ao pensarmos a espacialização como um meio para tornar o ouvinte imerso numa obra musical, nos vemos diante da necessidade de conceituar e entender a noção de espaço em música eletroacústica. Autores como Denis Smalley propõem uma diferenciação entre espaço compositivo, espaço composto e espaço de escuta. O primeiro, diz respeito ao estúdio ou outro ambiente de criação ~~que~~ o segundo aponta para o espaço da na própria obra, ou seja, o espectro sonoro a ser preenchido ou enrijado de sons. O espaço de escuta é onde se completa a cadeia de significação de uma obra, em seu encontro com os ouvintes.

Uma obra feita para a escuta espacializada, deve considerar as relações entre espaço composto e espaço de escuta a fim de que se possa realizar as intenções poéticas e estéticas do compositor. Uma primeira ação é entender de que maneira esses espaços se conectam e remetem a espaços previamente existentes. Isso nos leva a questões da remissão às fontes sonoras, tão cara à música acústica. A imersão sonora e a espacialização não devem ser pensada com a intenção de mimetizar ambientes específicos. ~~A espacialização, mais motivada pelos espaços e pelo~~

~~uma de uma obra~~ Entretanto, a relação referencial com esses espaços é algo incontornável. Caesar, Smalley e outros autores apontam como característica inerente ao humano a atribuição de sentido ~~isto é~~ extramusical aos sons. Não é diferente com relação aos espaços criados. Estudantes e ouvintes em geral costumam atribuir rapidamente uma descrição referencial de um ambiente sonoro em que estão imersos: "é uma floresta"; "parece que estou numa nave espacial". Como desconsiderar essas balizas de significação na hora de conceber uma obra que já abre mão de tantas outras balizas de apreciação? A meu ver, essa questão deve ser tratada da mesma forma como regulamos a mandada de um nome para um "bus" de efeito: gosto de pensar que o ambiente referencial pode ser aludido e velado por meio de ~~isso~~ ~~no~~ ~~apelo~~ ~~de~~



É importante ainda ressaltar que a imersão não é a única atitude possível e desejada de um hipotético ouvinte de uma obra espacializada. O "espaço comport da obra" é também feito de objetos sonoros que têm comportamento e trajetória, ou seja, agem dramaticamente. A espacialização é a criação das imagens sonoras deve considerar essa dinâmica e entender o papel do ouvinte num contexto de imersão, mas não passividade.

A espacialização é um recurso utilizada com fins diversos. Há exposições e obras musicais que configuram recriações mímicas e reguras de paisagens sonoras pré-existent, há os casos em que a difusão cumpre um papel útil de complemento da organização (algumas obras multimídia do Jacy de Oliveira, por exemplo) e situações em que a recriação ou concepção de um espaço imaginado agem para desterritorializar o público, tirando-o do ambiente real em que se encontra, para inseri-lo num ambiente em que a dramaticidade dos objetos sonoros possa acontecer, criando um campo de consistência para a realização da obra. ~~Além~~

2) Chega mesmo a configurar um lugar comum nos textos sobre música eletroacústica a ideia de que seu ~~desenvolvimento~~ <sup>advento e consolidação</sup>, ao longo do Sec. XX, tenha promovido uma "revolução" nos escritos e na forma de se fazer música no mundo. Se, por um lado, ~~é~~ <sup>é</sup> de fato considerável a ruptura promovida pela abertura do campo musical ao total sonoro, proporcionada pelas tecnologias de gravação, ~~com~~ <sup>e</sup> manipulação do som, por outro, não se pode deixar de considerar que esta expressão se consolidou como linguagem e campo de ação, comportando contradições que precisam ser detalhadas para que se possa extrair mais ~~do~~ <sup>de</sup> seu potencial de transformação. Para pensar a música eletroacústica como ferramenta de diálogo, criação colaborativa e trocas interculturais, proponho três eixos de discussão que se complementam: ~~existem~~ a) a eletrônica e a digital como <sup>forma</sup> ~~meios~~ de democratização e circulação de obras, técnicas e meios de criação, b) a ~~des~~ <sup>des</sup> territorialização das linguagens musicais pré-estabelecidas, c) os desafios da partecurização.



das exatas e a dependência tecnológica, principalmente nos países do chamado Sul global.

935

A própria história da música eletroacústica é uma história de rupturas, resistência política e abertura para a diversidade cultural. Não deixa de ser notável ~~que Pierre Schaefer iniciou suas pesquisas num meio de comunicação de massas, a rádio, e que fez sua participação na resistência francesa que possibilitou que ele ganhasse, no pós-guerra, total liberdade e meios técnicos para suas criações.~~ Ainda antes de franceses, alemães ou italianos transformarem os estúdios das rádios em laboratórios de experimentação sonora, ~~foram~~ pioneiros das gravações de campo se espalharam pelo mundo registrando sons em gravadores de arame e outros aparatos. A manipulação desse material gravado com intenção artística já é algo observável, mas o principal objetivo das gravações ainda era a de conhecer e catalogar culturas e lugares através do

Nome. Hoje, o estúdio de gravação cabe dentro do bolso, literal e metaforicamente e a cartidão sonora do mundo pode estar ao alcance de um clique. Uma criação colaborativa acontece tanto quando um grande instituto de pesquisa cria um software com código aberto, como no momento em que um menino de 14 anos, ~~morador do Rio de Janeiro~~ <sup>morador do Rio de Janeiro</sup> ~~cria um software~~ <sup>cria um</sup> beat feito na Coreia do Sul naquele mesmo dia. ~~Este processo, ao mesmo tempo, investiga as~~ ~~contradições, ressemelha~~ ~~diversidade~~

As tecnologias, como vimos, não param de promover "revoluções", arrojando e barateando processos e expandindo asotecas, mas <sup>questão</sup> a que permanece, diz respeito ao potencial de imersão e contágio da música eletroacústica. Ao longo das décadas, como costuma acontecer com as expressões artísticas, a música eletroacústica também se consolidou como uma linguagem. É possível criá-la com qualquer meio de produção e a partir de todo o tipo de Nome, mas a forma de organização dos materiais, sua sintaxe, estruturas formais, tempo de duração e circuito cultural



255

ingirem a ideia de que esse é um meio que também produz seus cânone e a consequente noção de "fora e dentro" é uma realidade que nos leva a refletir sobre de que maneira se pode atuar no campo da música eletroacústica utilizando-a em todo seu potencial transformador.

Vivemos uma era de achatamento das escurtas. De de um lado a música eletrônica pop devem à música eletroacústica e suas antecessoras, como a música concreta, noções e ferramentas como o "loop", e inevitável constatar que uma mesma música está cada vez mais rotulada por padrões de compressão, timbres andamentos, ~~em~~ forma. A música da indústria fonográfica e de entretenimento parece pouco interessada em dialogar com outras características da música eletroacústica, como a forma aberta, novas localidades e a possibilidade de criação sonora para além da regularidade rítmica do beat.

Se esta música está presa aos "loops" literais, a música eletroacústica, por sua vez, encontra-se aprisionada aos "loop institucionais", para usar uma expressão de Rodolfo Caesari. Libertar-se da legitimação do cânone, mas em diálogo constante com sua linguagem e estética é algo desejável para que atores culturais reformem mais intensas ~~que~~ e enriquecidas pela diversidade. ~~Por outro lado~~ Do mesmo modo, o diálogo com a música pop deve se ampliar para além do compartilhamento de tecnologias de criação. Por fim, é importante lembrar que nada disso será possível sem um aporte significativo de recursos e políticas culturais que procurem diminuir a dependência tecnológica dos países periféricos.

3) Vivemos um tempo em que, a despeito de toda evolução tecnológica, nos falta uma ferramenta fundamental para a escrita, apreciação e criação musical: o tempo. É por esse motivo que o projeto de Extensão Tempo de Escrita se propõe a ser um ambiente de regeneração das nossas relações com o tempo e com o som. A ideia é criar um ambiente horizontal, democrático e com ampla representatividade de setores variados da sociedade, para promover encontros de escrita e criação colaborativa.



Os textos que orientam o projeto não a abertura das portas para o mundo sonoro que nos circunda em relação com a música de experimentação; a reflexão e a tomada de decisões ~~sobre o~~ sobre o ambiente sonoro em que estamos inseridos e a criação de platéia. 935

O projeto se inicia com o estabelecimento dos grupos de escuta e criação. ~~transfere~~ É desejável que dele façam parte não apenas músicos, mas pessoas de diferentes profissões, origens, classes sociais. A partir de três remos de escuta, esse grupo será iniciado a debater diferentes materiais sonoros e musicais, podendo expressar impressões e sentimentos através da fala, da escrita ou graficamente. Num segundo estágio, o grupo será incentivado a abrir a escuta para os sons de seu cotidiano, trazendo suas impressões e apontamentos para os encontros semanais, mas sem gravações.

A terceira fase será, justamente, a da gravação dos sons escolhidos. Será pensado um plano de ação específico para cada proposta, mas um denominador comum será a utilização de ferramentas de gravação acessíveis, como celulares, microfones artesanais com peças, etc... Ao fim dessa fase de gravação, novas remos de escuta sobre o material serão realizadas. Por fim, ~~depois~~ haverá a fase de criação sonora a partir dos materiais.

Algumas reflexões serão promovidas ao longo desse processo. A primeira delas diz respeito à natureza dos sons escolhidos e os motivos para transformá-los em música. Vivemos, principalmente nas grandes cidades, em ambientes sonoros saturados. O acaso e a escolha se chocam o tempo todo. Ao longo de um dia, ouvimos mais a música que escolhemos ou nos invadidos pelas rádios dos carros de aplicativo, pelos carros de som e pelas frenéticas dos "reels" das mídias sociais? Quando temos a oportunidade de escolher uma música para ouvir em um ambiente sonoro para estar, o que orienta nossas escolhas? Buscamos ~~calma~~ calma e tranquilidade em meio ao caos? Queremos amplificar ou renunciar esse caos? Essas são questões que estarão presentes durante os debates e realizações do projeto. →



Vale, por fim, frisar que esta não é uma proposta que visa apenas fazer uma crítica das dos males da contemporaneidade. trata-se, antes de mais nada, de compreender que a música sempre foi uma forma de resposta ao ambiente sonoro e cultural circundante. Como qualquer constructo social, esse ambiente pode ser apreendido, pensado e modificado. Se a música eletroacústica tem esse potencial, ele precisa ser testado. ~~Para isso, é preciso partilhar sua linguagem, mas~~ Para isso, é preciso partilhar sua linguagem, ~~mas~~ história e meios de realização ao mesmo tempo em que se abre a esuta ao outro e sua realidade sonora e social.

④ O desejo de controle industrial dos processos de gravação, muitas vezes, levou à percepção de que quanto menos singularidades determinando ambiente pudesse oferecer, mais fácil se tornaria ~~uma~~ gravação e posterior manipulação de determinados tons. Entretanto, as ~~mais~~ salas "vivas" estão mais vivas do que nunca e nos desafiam a pensar como incorporar tais singularidades num processo criativo.

A Valoração do "som de sala" numa gravação requer cuidados específicos com relação à microfonação e posicionamento dos instrumentos, além da própria metodologia da gravação. ~~Um exemplo claro são~~ Um exemplo que

Um exemplo claro são as gravações de música popular, por exemplo, é a gravação de instrumentos de percussão e bateria com uma microfonação dedicada para cada peça. Com isso, ainda que se perca a capacidade de manipular individualmente os tons na mixagem, há um ganho criativo uma vez que o instrumentista passa a ter que lidar ~~de maneira~~ com a reverberação e as questões de dinâmica em tempo real.

Uma outra vertente que pode ser explorada nas gravações em locais com acústica singular. Um exemplo já histórico de "side specific" são as gravações de Pauline Oliveiros e seu grupo dentro de ~~internas~~ com muita reverberação. Segundo a própria Pauline

esses experimentos tinham consequências estéticas e filosóficas, já que os intérpretes lidavam em tempo real com o passado do som que produziam. As sessões de gravação na cisterna infundiram de tal modo uma marca estética que ~~foi~~ foram criados softwares para a reprodução desse ~~ambiente~~ ambiente também em palcos convencionais.

A influência das questões acústicas e psicoacústicas na pós-produção também vão além da necessidade de se recriar com reverb, uma situação pré-existente, ~~o~~ "posicionando" instrumentos na mixagem. ~~os~~ os reverbs de convolução democratizam acesso a espaços reverberantes do mundo todo, mas a escuta in loco ainda é preponderante para que se obtenha os resultados que se espera de uma gravação. Ainda há uma boa dose de mistério e veracidade nas ações de fazer soar, escutar e captar um som. Quantas vezes não estamos no estúdio, tudo está ligado com o mesmo volume e posições do dia anterior e tudo soa diferente? O ouvido ainda é o grande instrumento de criação musical.