

CORPORALIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL ELETROACÚSTICA:

Deep Listening e cognição incorporada aplicados ao projeto LuISe

ANNA CAROLINA FERREIRA LAMHA*

Resumo

O projeto LuISe (Luva de Integração Sensorial), idealizado em 2020 e desenvolvido a partir de 2022, tem a proposta de articular os conceitos contidos na prática do Deep Listening de Pauline Oliveros e no conceito de cognição incorporada trazida em Guilherme Bertissolo, trazendo a filosofia da língua Tupi-Guarani como inspiração para tal articulação. Ambos os conceitos convergem no que se diz respeito à intrinsecabilidade do aspecto corporal na música. Também podem convergir-se, teorizo, no que se diz respeito ao fim da barreira dicotômica entre o pensamento e o corpo, mostrando-nos uma possibilidade de experienciar a nós mesmos, através da prática musical, como seres unificados — ainda que múltiplos —, tratando do mais íntimo elemento com o qual podemos nos relacionar no mundo físico: nosso corpo.

Palavras-chave: Deep Listening, Cognição incorporada, eletroacústica.

CORPORALITY AND ELECTROACOUSTIC MUSICAL COMPOSITION: *Deep Listening* and embodied cognition applied to the LuISe project.

Abstract

The LuISe (Sensory Integration Glove) project, conceived in 2020 and developed from 2022, has the proposal of articulating the concepts contained in the practice of Deep Listening by Pauline Oliveros and the concept of embodied cognition brought by Guilherme Bertissolo, bringing in the philosophy of the Tupi-Guarani language as an inspiration for such articulation. Both concepts converge with regard to the intrinsic nature of the bodily aspect in music. They can also converge, I theorize, with regard to the end of the dichotomous barrier between thought and the body, showing us a possibility of experiencing ourselves, through musical practice, as unified beings — and yet multiple —, dealing with the most intimate element with which we can relate in the physical world: our body.

Keywords: Deep Listening, embodied cognition, electroacoustic.

* Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF
Email: annalamha@outlook.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-6471-8677>

1. Introdução

A presente pesquisa¹ tem a proposta de investigar o uso do corpo como instrumento no processo composicional, resgatando-o² no campo da composição eletroacústica improvisada, tendo como premissa a exploração do espaço auditivo e sua relação circular entre a percepção e o movimento derivados do exercício da escuta consciente. O tema, claro, pode ser abordado através de vários ângulos possíveis, e aqui escolho tratá-lo como corpo. O corpo do texto, o corpo da composição, o corpo de LuSe (Luva de Integração Sensorial),³ o meu corpo, outros corpos que se abrem para participar do movimento.

A exploração do corpo na composição é aqui proposta ao articular os conceitos que envolvem a prática do *Deep Listening* desenvolvida pela compositora estadunidense Pauline Oliveros (1932-2016), e o conceito de “cognição incorporada” trazido no trabalho do compositor gaúcho radicado em Salvador (BA), Guilherme Bertissolo (n. 1984). Ambos convergem no que se diz respeito à intrinsecabilidade do aspecto corporal na música. Oliveros e Bertissolo tratam o aspecto corporal de diferentes maneiras em seus trabalhos, mas proponho um paralelo entre os conceitos e as formas que podem ser discutidos através do discurso de ambos os compositores que fazem alusão à fisicalidade ao experienciar o fazer musical. O intuito da pesquisa é demonstrar a possibilidade de contemplar como os conceitos podem convergir em diversos aspectos ao tratar-se do mais íntimo elemento com o qual podemos nos relacionar no mundo físico: nosso corpo.

A experimentação edifica o processo aqui exposto. A retroalimentação existente em diversos âmbitos da vivência musical é aqui tratada, principalmente, a partir da escuta e do movimento. Para isso, pluriversos musicais são criados, em que um som previamente composto, ou captado no momento da performance, pode ser manipulado através do movimento das mãos e braços, através de LuSe. A proposta do resgate do corpo a partir de um artefato tecnológico pode parecer contraditória, e, ainda assim, proponho no projeto o uso da tecnologia — que em seu exponencial desenvolvimento vem abrindo discussões para uma utilização mais consciente destas ferramentas — como um utensílio para que possamos ampliar a nossa escuta. Neste contexto, podemos utilizar, como disse Pauline Oliveros (2004)⁴, a tec-

¹ O projeto de pesquisa foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no período de agosto/2022 a junho/2023.

² Com o uso da palavra resgate, a intenção é partir do ponto de vista da experiência da autora com o processo composicional de música eletroacústica no curso de Composição Musical da Universidade Federal de Juiz de Fora, de forma alguma desconsiderando outras manifestações artísticas que já o fazem em outras vivências e territórios.

³ LuSe (Luva de Integração Sensorial) é uma luva equipada com sensores. A luva foi elaborada, confeccionada a partir de 2022, e segue sendo aprimorada desde então. Foi e tem sido criada em parceria de Mateus Xavier (desenvolvedor, 2021-) e André Marques (designer, 2023).

⁴ “The microphone and tape recorder became extensions of my body and amplified my hearing” (Oliveros, 2004, p. 3).

nologia como extensão do nosso próprio corpo, e proponho o uso de LuSe como uma facilitação do resgate da organicidade corporal, e consequente (re)territorialização do *nhanderete*⁵, nosso território-corpo. Uma das dificuldades desse estudo é, então, tratar de um assunto tão orgânico e visceral a ponto de não ser contemplado pelo que conhecemos do campo verbal, pela palavra, e como temos o costume de utilizá-la. A sensibilidade e filosofia⁶ da língua Tupi-Guarani nos convida a um olhar a partir de outras possibilidades do viver em nossos territórios, exaltando saberes tradicionais originários que ainda sofrem com apagamento em diversos âmbitos da sociedade. As aulas são ministradas pelo *txembo'ea*⁷ Luã Apyká, da comunidade Tabaçu Reko Ypy – Terra Indígena Piaçaguera, litoral de São Paulo. É interessante, também, para que mais pessoas tenham contato com o *nhe'e porã*⁸, a boa fala, a fala esplêndida, a fala que comunica através do espírito.

Seguiremos, portanto, com uma explanação dos conceitos utilizados de inspiração para este processo composicional, entremeada com relatos dos processos de *nhimonguetá*, que pode ser tecido em tradução, entre outras coisas, como meditar com o corpo na filosofia da língua Tupi-Guarani. Será possível perceber que os processos de *nhimonguetá*, assim como a própria filosofia sugere, não seguem um processo linear, e, ainda que sejam eventos similares nessa pesquisa, não seguem a mesma narrativa, ou a mesma intensidade.

O conteúdo prático da pesquisa pode, ainda, inspirar a criação ou desenvolvimento de projetos que utilizem de sensores para manipulação sonora a partir do movimento, como aparatos de performance artística (com ou sem a utilização de outros instrumentos), aparelhos com fins terapêuticos, como videogames de treinamento para pessoas com deficiência visual (Mitruț et al, 2014) ou para a exploração/desenvolvimento da autopercepção/percepção auditiva, ou mesmo para uso recreativo.

Aponto também que toda tradução que se fez necessária para a produção desse texto foi realizada por mim. A DAW (*Digital Work Station*) escolhida para o trabalho foi o Ableton Live 11.

⁵ *Nhanderete* é a palavra em Tupi-Guarani para território-corpo, primeiro território que habitamos com o qual nos relacionamos direta e intimamente, e uma das diversas formas com a qual podemos interagir com o mundo.

⁶ O próprio *txembo'ea* Apyká se referencia ao Tupi-Guarani *Nhandewa* não simplesmente como uma língua, um idioma, tal qual costumamos tratar. Apyká sempre ressalta que, para se aproximar do idioma, é necessário se aproximar da filosofia que carrega. A inserção da palavra “filosofia”, aqui, provém dos ensinamentos do *txembo*.

⁷ Alguém que ensina aprendendo e aprende ensinando. Traz uma noção mais circular ao fluxo do conhecimento, sem a presença de uma relação de poder/hierárquica entre tutor e aprendiz. Figura que se assemelha ao que conhecemos como “professor”.

⁸ *Nhe'e porã* é o nome destinado para o curso oferecido por Apyká e o clã da Aldeia Tabaçu. Também pode ser traduzido para “boa fala”, “fala esplêndida”. Para saber mais sobre o curso de Tupi-Guarani acesse <<https://www.instagram.com/nhee.pora/>>.

2. Cognição incorporada

Como o corpo vivencia a experiência musical? Como é percebida a música? Como podem metáforas de movimento na música contribuir para uma experiência mais imersiva e abrangente de nosso próprio eu, em consonância com o ambiente circundante e aqueles que o habitam? Estas e outras questões permeiam o imaginário dessa pesquisa, buscando, na cognição incorporada, um auxílio no relato de conceituação da experiência, ainda que não possa traduzir o que de fato é sentido – uma vez que o sentir, e a experiência em si, são incognoscíveis e intraduzíveis.

A cognição incorporada, também chamada de cognição corporificada (sendo tradução do termo *embodied cognition*) é uma abordagem surgida na década de 90 no cenário internacional, e vem apresentado um crescimento exponencial em diversas áreas, envolvendo as Ciências e Psicologia Cognitiva, a Fenomenologia e Filosofias da Mente (Gazzola, 2020), e também na área da cognição musical (Brower, 2000; Nogueira, 2010; Bertissolo, 2013; Bertissolo, 2017; Bertissolo, 2019), envolvendo as áreas de performance, composição e aprendizado musical.

85

O estudo da música por um viés cognitivo data, em seus primórdios, do século XIX, em publicações acerca da psicologia da música, com principal enfoque na percepção de alturas⁹. A interação entre música e o comportamento humano, no entanto, data ainda da Antiguidade, em que filósofos e estudiosos já estabeleciam a relação entre sonoridades específicas como gatilhos de comportamentos considerados inerentes a esses sons (Rocha, 2013). As pesquisas acerca do funcionamento corporal tornam-se cada vez mais vastas, envolvendo diversas áreas do conhecimento, abrindo, inclusive, um espaço para discutir qual é a postura de tais pesquisas com esse corpo: um corpo impessoal, visto puramente como um amontoado de células organizadas de tal maneira a formar determinados tecidos e camadas; ou um corpo dotado de consciência e personalidade, repleto de memórias e marcas de vivências e experiências, que fala para além do que é mostrado em uma tela de computador.

Nosso corpo ainda está rodeado de paradigmas, estereótipos e tabus, de forma que seguimos afastados de nosso território primevo, aquele com o qual nos relacionamos — ou pelo menos, deveríamos, mas não somos permitidos de desfrutá-lo em essência, seja por proibições religiosas, culturais ou sociais, e sendo também, esse desfrute in-

⁹ Os estudos que abordaram a relação entre música e cognição foram primeiro apresentados em periódicos de psicologia. O primeiro trabalho associado aos primeiros estudos em psicologia da música é o livro *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* do físico e médico alemão Hermann von Helmholtz, publicado pela primeira vez em 1875. Os primeiros periódicos específicos à cognição musical surgiram apenas na década de 70-80, como o *Psychology of Music* e *Music Perception* (Vanzella, Thenille B. *Introdução à Neurociência da Música* (Curso de extensão online). UFABC, São Paulo, 2021).

fluenciado pela nossa participação, atribuições e incumbências no atual sistema econômico. Ainda que algumas personalidades religiosas busquem relacionar-se de forma dessemelhante à prática pregada pelas antigas escrituras (partindo essas de diversas religiões ao redor do globo), variadas influências religiosas pregam em seus textos e práticas o afastamento do corpo, sendo este algo sujo, um amontoado de matéria impura em seu onusto envolvimento com desejos e paixões.

O afastamento do corpo em decorrência do pensamento cristão é brevemente discutido pelo compositor Luiz Castelões (1977-), em seu artigo *A Catalogue of Music Onomatopoeia* (2009). O compositor cita a alusão que Umberto Eco (1932-2016) faz ao maniqueísmo posto na dicotomia corpo-mente relativo à estética musical no artigo “A descoberta da matéria” (*La scoperta della materia*, 1968), concluindo a fala do escritor ao dizer que pensamos com o corpo, e não apesar dele. Castelões explica a relevância de tal oposição (corpo-mente) na música ocidental, com foco na onomatopoeia musical e a negligência sofrida por esse tema nos estudos acadêmicos sobre música. O compositor relaciona o texto de Eco com os estudos do pedagogo Michael Chanan (1946-), que em seu livro *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, coloca em questão a intrincada relação entre o pensamento presente na música sacra ocidental e suas consequências na corporeidade:

O cristianismo tornou-se mais repressivo, impondo à psique coletiva a cisão entre espírito e corpo que projetou sobre a figura de seu fundador. (...) a depreciação do corpo viria a tornar-se um fator crucial na racionalização da música europeia e sua crescente ênfase nas formas instrumentais e processos cerebrais” (Chanan, 1994, pp. 33-34 *apud* Castelões, 2009, p. 319).¹⁰

A profundidade da relação entre a concepção de realidade e o corpo é trazida pelo pesquisador e compositor Guilherme Bertissolo¹¹, quando diz que “o modo como conceituamos música não é, em princípio, diferente do modo como conceituamos o mundo” (Spitzer, 2004, p. 16 *apud* Bertissolo, 2019, p. 361), sendo o movimento e a música fortemente interligados desde nossas experiências primárias. Já se mostrou, de fato, a relação intrínseca presente entre a escuta e o movimento, demonstrando que, mesmo na ausência de qualquer movimentação, áreas relacionadas ao planejamento e execução motora são instantaneamente ativadas a partir da escuta musical (Sacks, 2007). O compositor discute, a partir dos autores Lakoff e Johnson

¹⁰ “Christianity became more repressive, foisting on the collective psyche the split between the spirit and the body which it projected upon the figure of its founder. (...) the deprecation of the body was to become a crucial factor in the rationalization of European music and its increasing emphasis on instrumental forms and cerebral processes.” (Chanan, 1994, pp. 33-34 *apud* Castelões, 2009, p. 319).

¹¹ Guilherme Bertissolo pesquisa o processo criativo composicional, suas metáforas e sua relação com expectativas através de estudos sobre a relação circular entre música e movimento na Capoeira. Em sua pesquisa, o compositor parte da análise do movimento do corpo na composição e seus correlatos neurológicos.

(Lakoff e Johnson 2003; Lakoff e Johnson 1999; Johnson 1990), a separação de dicotomias entre materialismo e linguagem literal, e intencionalidade e metáfora, trazendo Cumming (1984) ao dizer estarmos “no domínio da intersubjetividade no entendimento musical” (Cumming 1984, p. 20 *apud* Bertissolo, 2013, p. 16):

A proposição de uma mente incorporada e da projeção metafórica de esquemas conceituais baseados na experiência colocaram em xeque esse pensamento dicotômico, uma vez que a própria percepção de mundo constitui o sujeito e influencia sua conceituação (Bertissolo, 2013, p. 17).

As formas como interagimos com o ambiente, portanto, são fundamentais para a própria conceituação daquilo que chamamos de realidade, e “(...) nosso sentido do que é real teria origem nas ações do nosso corpo enquanto unidade formada pelo aparato sensório-motor e o cérebro” (Nogueira, 2010, p. 107), sendo que “somente pelo corpo somos capazes de perceber/entender o mundo” (Bertissolo, 2013, p. 17). Podemos concluir a partir das proposições supracitadas que os movimentos corporais são essenciais à experiência musical, e a transversalidade música-movimento não é experimentada apenas por pessoas com treinamento musical (Oliveros, 2005; Brower 2000). Bertissolo exemplifica:

Ouvimos o movimento na música, imaginamos a música no movimento. Essas duas noções estão de tal forma imbricadas que é até difícil imaginar uma destituindo-a do poder significativo da outra. Na música ouvimos o movimento. Movimento da expectativa. Movimento de formas musicais. Movimento de uma ilusão sonora que se desdobra no tempo (Bertissolo, 2017, p. 17).

O compositor concorda¹² com a compositora e pesquisadora Roseane Yampolschi (n. 1956)¹³, que pesquisa sensibilidades do corpo na criação musical, dialogando sobre o gesto em música e possíveis confluências com o sensível. Yampolschi e Bertissolo, ainda que através de diferentes abordagens, trazem ideias semelhantes no que se diz respeito à transversalidade música-movimento. Segundo ela, “A música é uma forma temporal; ela se forma, em movimento. A forma musical e o sentido do tempo são parte de uma única experiência” (Yampolschi, 2014, p. 69).

Nossas vivências corporais estão diretamente ligadas à forma como experienciamos o mundo, e a partir disto, Roseane cita a fala da antropóloga Sarah Pink e seu comprometimento em “situar e orientar

¹² Bertissolo também traz esquemas metafóricos para falar sobre a construção de sentido em música a partir do movimento, e discute Philips-Silver, citando diretamente os autores ao dizer que “música não é apenas o que nos faz mover, mas a maneira como nos movemos molda o que nós ouvimos” (Philips-Silver, 2009, p. 305). “Ou seja”, ele continua, “nossa percepção musical é um processo multissensorial, e estruturas de entendimento musical surgem do movimento” (Bertissolo, 2017, p. 34).

¹³ Roseane é atualmente ligada ao grupo de pesquisa Laboratório de Criação Sonora e Interação Artística (LACSIA/UFPR).

certos princípios da pesquisa etnográfica baseada nos sentidos” (Yampolschi, 2014, p. 70), livremente traduzida por ela:

Nós poderíamos abstrair, isolar ou racionalizar o conhecer [ou o saber] por meio de um conhecimento que abarca o corpo e a consciência de seus sentidos em descrição escrita através de molduras teóricas. No entanto, nós permanecemos seres corpóreos que interagem com seus ambientes, que podem abarcar camadas discursivas, camadas de sentidos, de materiais e camadas sociais. Nós não nos retiramos para dentro de nossas mentes para escrever textos teóricos; nós criamos discursos e narrativas que são em si entremeados com a materialidade e a sensorialidade do momento, das memórias e das imaginações (Pink 2009, p. 41 *apud* Yampolschi, 2014, p. 70).

A fala da antropóloga concorda com os escritos e reflexões trazidos pelo compositor Guilherme em suas discussões sobre o trabalho de Lakoff e Johnson e Cumming, como citado na página anterior. Bertissolo também reflete sobre os estudos de Candace Brower, que aponta esquemas imagético-corporais como base para o entendimento musical, envolvendo forças físicas que agem sobre o corpo para descrever a experiência musical, explicando a similaridade entre associações musicais e corporais.

Metáforas de ações físicas que agem sobre o corpo ficam claras quando consideramos possibilidades musicais como trechos e frases que têm uma sensação leve, ou de peso, como se estivessem subindo ou descendo. Os exemplos citados por Brower (2000) são como uma dominante que tem função magnética para chamar a tônica, uma frase com alturas ascendentes que remetem a um objeto sendo levantado, arcos energéticos de frases musicais que se assemelham à trajetória de um objeto no espaço, que vai de um lugar ao outro em um pico de energia que tem início, meio e fim (Brower, 2000). Os correlatos trazidos por Bertissolo partem de contextos culturais ocidentais e não ocidentais, trazendo, em consonância com os autores supracitados, a reflexão de Jessica Phillips-Silver, de que as vivências do dia-a-dia possuem influência direta na forma como concebemos e entendemos música:

A ideia de que nossas experiências cotidianas influenciam diretamente o nosso entendimento musical, pressuposto das abordagens baseadas nos esquemas metafórico-musicais, é aventado pela autora quando ela afirma que “música é frequentemente uma experiência multissensorial, e estímulos sensoriais de sons e movimento corporal moldam nossa definição conceitual de música (Phillips-Silver, 2009, p. 294 *apud* Bertissolo, 2017, p. 34).

É também discutida em pesquisas (Jenselius, 2017) a influência da experiência sonoras no corpo em um determinado espaço, e como nos influencia:

O corpo e o espaço se referem a dimensões vitais e interrelacionadas na experiência de sons e música. Sons têm um impressionante impacto nas

sensações de presença corporal e nos informam sobre o espaço que vivenciamos (Jenseni, 2017, p. i).¹⁴

Bertissolo aponta que o corpo “pode ser pensado como um controle para a espacialização [...], e até uma fonte para análise e composição” (Bertissolo, 2019, p. 362), podendo ser tomado como um modelo para a compreensão de forma anterior até mesmo à linguagem. A partir da interação desse sistema com a mediação da tecnologia, “música e movimento interagem para a construção de universos poéticos” (Bertissolo, 2019, p. 362). Na pesquisa de Bertissolo, e em sintonia com as pretensões do presente estudo, corpo e som estão conectados em um ambiente computacional, sendo a interação entre todos esses sistemas dependente da estratégia programada no software de escolha.

Em consonância com Bertissolo, a artista sonora Ximena Alarcón Díaz¹⁵ (n. 1972) aponta a mediação de tecnologias nas pesquisas para a investigação das relações entre escuta e sensação na improvisação corporal, de forma que a partir dos movimentos corporais rastreados por sensores, as sonoridades exploradas, quando amplificadas com tecnologias, contribuem “para a consciência/discernimento (awareness) e expansão do nosso senso de presença” (Díaz, 2019, p. 22). Ximena discute o conceito de “escuta somática” trazido pela artista sonora Sharon Stewart sobre as práticas de *Deep Listening*, no qual “[a escuta somática] guia tanto a escuta interna às sensações e movimentos do corpo como a escuta de corpo inteiro, que se torna altamente sensível e responsivo à energia cinética (movimento) do som com a qual se envolve” (Stewart, 2012, apud Díaz, 2019, p. 8).

A prática proposta por esta pesquisa é, portanto, um convite à integração do espaço em que se encontra, seja ele interno e/ou externo, promovendo uma conscientização também sobre o entorno, quais os signos e significantes estão ali presentes, e como podemos questionar estas significações, com a percepção de que nossa qualidade de vida é diretamente influenciada pelo ambiente com o qual interagimos, e como esse, por sua vez, deveria estar em frequente consonância com nossas mais básicas necessidades. Será possível perceber, a partir da sessão seguinte, como a prática do *Deep Listening* pode se relacionar com os conhecimentos supracitados, e como são aplicados em composições improvisativas que permeiam a pesquisa.

¹⁴ “Body and space refer to vital and interrelated dimensions in the experience of sounds and music. Sounds have an overwhelming impact on feelings of bodily presence and inform us about the space we experience.” (Jenseni, 2017, p. i).

¹⁵ Vemos que o trabalho corporal de Alarcón está também em ressonância com as concepções trazidas por Yampolschi (2014), Gold (2018) e Bertissolo (2019). Na pesquisa de Alarcón, a importância para a consciência corporal possui caráter vital para o bem estar de mulheres colombianas no contexto de migração, explorando, ressignificando e conectando com o corpo de forma a compreender seu espaço fora da terra natal, que, na pesquisa, é marcado por memórias de combates armados.

3. Deep Listening

O mundo de possibilidades é som (Oliveros, 2005, p. 55)¹⁶.

A prática do Deep Listening, como a compositora estadunidense Pauline Oliveros conta, é, até o momento em que ela escreveu *Deep Listening: A composer's sound practice*, em 2005, uma prática em evolução que parte de sua experiência como compositora, performer, improvisadora e ouvinte¹⁷ (Oliveros, 2005, p. xv). A prática, criada por Pauline em parceria com as colaboradoras Heloise Gold e IONE, reúne exercícios para desenvolver a consciência e plasticidade da escuta, “de forma a ouvir tudo o que for possível de todas as formas possíveis, ouvindo independentemente do que estiver fazendo”¹⁸ (Center for Deep Listening, 2021), com a premissa de “facilitar a criatividade¹⁹ nas artes e na vida”²⁰ (Oliveros, 2005, p. xxv).

A necessidade de desenvolver tal prática vem da percepção da compositora de falta de integração e pertencimento com o ambiente (Oliveros, 2005). Na prática musical, em específico, Pauline observa que muitos músicos não ouvem ao que estão tocando, mesmo que a coordenação para desenvolver a performance através da leitura musical seja boa — “a escuta não era necessariamente parte da performance”²¹ (Oliveros, 2005, p. xvii). Essa decorrente desconexão com o ambiente envolveria a separação com a plateia enquanto a música é tocada, levando Pauline a investigar processos e estratégias de atenção (Oliveros, 2005). A partir do desenvolvimento de seus estudos e projetos de pesquisa relacionados à atenção²², a prática culminou na série de peças intituladas *Sonic Meditations*²³. Esta série que desenvolve trabalhos corporais associados à música pode ser performada por pessoas sem treinamento musical, e pode ser lida tanto em grupo como individualmente, investigando padrões de atenção em suas formas de ouvir e responder ao ambiente (Oliveros, 2005). Esse projeto, ela conta, é uma semente para o desenvolvimento da prática do *Deep Listening* (Oliveros, 2005).

¹⁶ “The world of possibilities is sound”, (Oliveros, 2005, p. 55).

¹⁷ “Deep Listening is an evolving practice that comes from my experience as a composer, performer, improviser and audience member.”, (Oliveros, 2005, p. xv).

¹⁸ “(...) a way of listening in every possible way to everything possible, to hear no matter what you are doing”, (Center for Deep Listening, 2021).

¹⁹ Pauline concebe a criatividade como a “formação de novos padrões, excedente as limitações e fronteiras de padrões antigos, ou a utilização de padrões antigos de novas formas”: “Creativity means the formation of new patterns, exceeding the limitations and boundaries of old patterns, or using old patterns in new ways”, (Oliveros, 2005, p. xxv).

²⁰ “[The practice of Deep Listening is intended to] facilitate creativity in art and life (...)”, (Oliveros, 2005, p. xxv).

²¹ “(...) listening was not necessarily a part of the performance”, (Oliveros, 2005, p. xvii).

²² Ao investigar seu próprio processo atencional a partir de exercícios de escuta, Pauline inicia um projeto de pesquisa na UCSD, *Music Experiment e Meditation Project*, na qual os participantes exploraram a mente, o corpo e os sonhos, além de performarem a série *Sonic Meditations*.

²³ “‘Sonic Meditations’, *Smith Publications* (1971) is a collection of verbally notated meditations that may be enjoyed by anyone in a variety of ways: read as poetry, performed alone or performed for an audience.”, (Oliveros, 2005, p. 93).

O estudo de Pauline possibilita uma investigação da auto-consciência a partir do som — ouvido e performado, bem como uma análise do espaço, contribuindo, assim, para uma experiência de troca cada vez mais intensa e consciente com o ambiente. A consequência é uma expansão da própria percepção em si, e permitindo a exploração do vasto continuum do espaço/tempo, para além dos sons externos (Oliveros, 2005), e a influência dessa conscientização pode se apresentar não só em manifestações musicais, mas no modo de se viver.

Pauline está em consonância com a visão da ecomusicologia trazida por Jeff Titon (2017)²⁴, na qual a música é estudada principalmente de duas formas: como representação da natureza, e a sua interação direta com a natureza. Em uma premissa de estudar a música a partir de uma perspectiva sustentável, não obstante, pode-se deixar levar por uma definição estreita de música, deixando de envolver sonoridades presentes no ambiente que não são considerados “musicais”, sonoridades estas que, ainda assim, permeiam nossa vivência e relacionamento com o entorno e nos afetam diretamente em nosso bem-estar (Titon, 2017). Oliveros traz a problemática dos ambientes urbanos e sua consequente desconexão do indivíduo com o ambiente e afunilamento da escuta. A compositora atenta para o fato de que o aglomerado de sons causam uma sobrecarga no córtex auditivo, o que contribui para criarmos um hábito de estreitar a escuta para o que é considerado de interesse, enquanto todas as outras informações são descartadas (Oliveros, 2003):

Humanos têm ideias. Ideias expandem a consciência para novas percepções e perspectivas. Sons carregam inteligência. Ideias, sentimentos e memórias são engatilhados por sons. Se você está muito afunilado na sua consciência sonora, é provável que você esteja desconectado do seu ambiente (Oliveros, 2005, p. xxv)²⁵.

Pauline exalta a influência da prática na abertura à exploração e descoberta da escuta, e portanto, de si e do seu entorno²⁶: “(...) novas formas de pensamento podem ser abertas e o individual pode ser ex-

²⁴ Jeff Titon traz o conceito de ecomusicologia elaborado por Aaron Allen como “o estudo da música, cultura e natureza em todas as complexidades desses termos” (Allen, 2013 apud Titon, 2013). “É o estudo da música, da natureza, da cultura e do meio ambiente em tempos de crise ambiental” (Titon, 2013, p. 8-9).

²⁵ “Humans have ideas. Ideas drive consciousness forward to new perceptions and perspectives. Sounds carry intelligence. Ideas, feelings and memories are triggered by sounds. If you are too narrow in your awareness of sounds, you are likely to be disconnected from your environment” (Oliveros, 2003, p. xxv).

²⁶ Assim também é proposto por Titon em seus estudos sobre a ecomusicologia, dizendo que: “(...) quando a ecomusicologia abre a música para a natureza, e pensamos não estritamente na música, mas no fluxo de todos os sons no ambiente (música incluída), ela parece vantajosa de várias maneiras. O som transforma o espaço em um lugar sagrado; possibilita a comunicação entre animais, inclusive humanos; e coloca os seres em copresença uns com os outros e seus ambientes” (Titon, 2013, p. 17): “(...) when ecomusicology opens music to nature, and we think not narrowly of music but of the flow of all sound in the environment (music included), it appears advantaged in many ways. Sound turns space into sacred place; it enables communication among animals, including humans; and it puts beings into co-presence with one another and their environments” (Titon, 2013, p. 17).

pandido e encontrar a oportunidade de conectar-se de outras formas às comunidades de interesse”²⁷ (Oliveros, 2005, p. xxv).

Na prática do *Deep Listening*, com o intuito de explorar a plasticidade da escuta, a compositora desenvolve exercícios organizados em uma sessão chamada “Modos de Escuta” (*Ways of Listening*), na qual cada exercício possui um enfoque específico, e complementar aos outros, para o desenvolvimento de uma escuta mais consciente e mais ligada ao próprio *self*. Denis Smalley (1996) já havia citado o conceito de “Modos de Escuta” desenvolvido por Schaeffer (1996), elaborando-os a partir da diferenciação do Ouvir e do Escutar, de forma que “enquanto o modo dois [Escutar] se concentra no impacto subjetivo [a reação ao som]” – no qual “os sons são um índice para uma rede de associações e de experiências (...), é uma questão de viver e agir no mundo, ao fim e ao cabo de sobrevivência”, “o modo um [Ouvir] se concentra no objeto de atenção [as ocorrências exteriores]”, enfatizando uma “recepção passiva, na qual o ouvinte (...) não tem a intenção” de escutar o som (Smalley, 1997, p. 78).²⁸ Pauline, ao explicar do que se trata o *Deep Listening*, discute a escuta puramente voltada à sobrevivência, e explica que “compreender e interpretar o que o ouvido transmite para o cérebro é um processo que se desenvolve a partir de reações instantâneas de sobrevivência a ideias que impulsionam a consciência” (Oliveros, 2005, p. xxii).²⁹

Em seu livro *A composer's sound practice*, Pauline traz alguns desdobramentos de exercícios guiados que podem ser trabalhados para desenvolver uma escuta mais consciente. O sentir no corpo através da escuta é um dos focos trabalhados na técnica do *Deep Listening*. Todos são exercícios voltados para a conscientização daquilo que acontece no ato criativo, e os exercícios foram elaborados pensando no desenvolvimento da criatividade. Dessa forma, será possível perceber que os conceitos aqui trazidos trabalham uma forma de percepção consciente da escuta e do corpo, mas a partir de propostas diferentes.

3.1. *Forms of attention - focal and global*³⁰

O desenvolvimento deste exercício parece ter se originado a partir da elaboração de *Sonic Mediations*, citada anteriormente (p. 10). Pauline relata em entrevistas e em artigos seu interesse em pesquisar como funciona a atenção humana em trabalhos criativos e performance es-

²⁷ “New fields of thought can be opened and the individual may be expanded and find opportunity to connect in new ways to communities of interest.” (Oliveros, 2005, p. xxv).

²⁸ Os outros dois modos trazidos por Smalley citando Schaeffer são voltados à escuta musical e as obras musicais (Smalley, 1997, p. 79).

²⁹ “Understanding and interpreting what the ear transmits to the brain is a process developing from instantaneous survival reactions to ideas that drive consciousness.” (Oliveros, 2005, p. xxii).

³⁰ O exercício intitulado *Forms of attention — focal and global* será aqui tratado como “Formas de Atenção — Focada e Global”, também podendo ser tratados como “Escuta Focada e Escuta Global”, em livre tradução da autora para uma melhor compreensão do conteúdo.

pontânea (Oliveros, 2004). A compositora alega que sua forma de compor se diferenciava ao trabalhar com *Sonic Meditations*, através do exercício de estudar como empregar a atenção e como direcioná-la (Bell, Oliveros, 2017). Formas de Atenção é proposto em diversos exercícios na prática do *Deep Listening*, e Pauline o descreve da seguinte forma em *A composer's sound practice* (2005):

A Atenção Focada, como uma lente, produz detalhes claros limitados ao objeto de atenção. A atenção global é difusa e é continuamente expandida para experienciar o todo do continuum do espaço/tempo sonoro (Oliveros, 2005, p. 13).³¹

Partindo da premissa de que estamos cada vez mais afunilados em nossa escuta, Pauline, portanto, desenvolve o exercício com a pretensão de trabalhar o equilíbrio entre as duas formas de atenção, de forma que aquele que o pratica possa exercitar, de forma flexível, a troca entre ambos. Pauline comenta como a prática do *Deep Listening* pode contribuir para o reconhecimento desses modos (Oliveros, 2005), exercitando seu balanceamento no fazer composicional (Van Nort, Oliveros, Braasch, 2010).

93

Segundo a compositora, são muitas as formas de ouvir ainda para serem descobertas e exploradas, podendo ser usadas de inúmeras formas (Oliveros, 2005, p. xvii)³² assim como ela as descreve:

Deteção, isolamento, e interpretação de variações sutis em um ambiente sonoro... escutar em busca, escutar em prontidão, e escutar o fundo... altamente sintonizado à direção, timbre e textura... [...]" (Oliveros, 2005, p. 13).³³

Elementos trazidos na fala da compositora podem ser relacionados à cognição incorporada quando ela traz percepções interpretadas como "o fundo" (tradução de *back-ground*), uma sintonia em relação "à direção" (tradução de *direction*); elementos estes que são interpretados a partir de percepções vivenciadas em nossa experiência corporal. Aqui, a influência do exercício se dá a partir da exploração da plasticidade da escuta e sua relação retroalimentar com os gestos das mãos e dos braços. Se concentrar em um som de forma focada permite-nos explorar esse único som, seguindo-o e nos misturando a ele conforme acontece. Os gestos dos movimentos dos braços ao utilizar LuSe irão influenciar diretamente a forma como esse som se apresenta, fazendo com que o caminho para compreendê-lo e explorá-lo se dê não apenas

³¹ "Focal attention, like a lens, produces clear detail limited to the object of attention. Global attention is diffuse and continually expanding to take in the whole of the space/time continuum of sound." (Oliveros, 2005, p. 13).

³² "There are many ways of listening to be discovered and explored. Listening is used in innumerable ways." (Oliveros, 2005, p. xvii).

³³ "Detection, isolation, and interpretation of subtle variations in a sonic environment... listening in search, listening in readiness, and back-ground listening... highly attuned to direction, timbre, and texture... [...]" (Oliveros, 2005, p. 13).

em uma escuta “estática”, mas em conjunto com o movimento do corpo.

O exercício também sugere uma abertura, internalização e integração do compêndio sonoro que ocorre naquele momento, não envolvendo, necessariamente, planejamentos. Uma vez neste estado, tudo pode, em seu devido tempo, mostrar seu sentido de ser e existir, sem a necessidade de uma prévia elaboração. Isto não impede, no entanto, uma elaboração prévia da composição em si, mas possibilita, também, elaborações dentro do próprio momento do exercício da composição improvisativa, empregando a atitude de não controlar o material, e sim misturar-se com ele, existir com ele e a partir dele. É importante dizer, e este contexto reforça tal importância, que o som também se comunicará conosco, não sendo apenas um material para ser forjado e moldado, tendo sua própria potencialidade como uma entidade autônoma, que nos guia a partir da conjuntura na qual se insere.

3.2. *Sending and receiving*³⁴

O exercício de Entrega e Recepção é descrito por Pauline como uma prática de conscientização daquilo que acontece no momento da performance, em uma posição de transmitir aquilo que se almeja, ao mesmo tempo em que se permite a recepção do ambiente e do espaço físico e sonoro como se apresentam naquele momento:

Se você está falando, cantando, performando com um instrumento ou de alguma forma soando, então você está transmitindo. Você está recebendo aquilo que envia e também recebendo o compêndio do *continuum* do espaço/tempo sonoro? (Oliveros, 2005, p. 13)

Este exercício resgata a fala de Pauline no início do livro supracitado, na qual “os músicos frequentemente não ouvem aquilo que estão tocando” (Oliveros, 2005, p. xvii). O convite que Pauline faz aqui nem mesmo se refere apenas à execução daquilo que se performa – o exercício parte da conscientização anterior à performance, naquilo que está pautado na ideia que forma o que será posteriormente categorizado como performance.

Pauline ressalta sua experiência ao aprender sobre “ressonância, reflexões, reverberação e como performar na sala através dessas experiências”³⁵ (Oliveros, 1995, p. 19), despertando o desejo de “mudar o espaço acústico enquanto performa”³⁶ (Oliveros, 1995, p. 20), e, por fim, levando-a a buscar estratégias de fazê-lo, aliada à criatividade de

³⁴ Para a tradução do exercício, serão utilizadas algumas variações do verbo *sending*. O exercício será aqui intitulado como “Entrega e Recepção”, mas também será utilizado o termo “transmissão” para traduzir o verbo *sending*.

³⁵ “I was learning about resonance, reflections, reverberation and how to play the room through these experiences.” (Oliveros, 1995, p. 19).

³⁶ “[...] I began to wish for the possibility of changing the acoustic space while performing.” (Oliveros, 1995, p. 20).

sua escuta e à tecnologia. A compositora, em conjunto com os compositores Doug Van Nort e Jonas Braasch, cita o uso de sistemas de instrumentos expandidos³⁷ no processo composicional, máquinas idealizadas a partir de fundamentos da escuta consciente, em especial voltadas para textura e timbre (Van Nort *et al*, 2013). Para o desenvolvimento de tais ferramentas, os compositores utilizaram-se de conceitos do *Deep Listening*, e revelam a importância da integração com o ambiente circundante e o percurso que o som toma no contexto em questão, e como nos relacionamos com o que está sendo performado também por outros agentes:

Compreender a intenção por trás do evento sonoro surge da atenção cuidadosa da forma e trajetória dos parâmetros sonoros ressaltados, o estado do campo sonoro global e a memória de ações recentes tomadas por companheiros improvisadores. (Van Nort *et al*, 2010, p. 2).³⁸

A intenção da performance de livre improvisação, utilizando as ferramentas³⁹, como os autores citam (Van Nort *et al*, 2010), “é completamente aberta e incognoscível previamente, significando que tal intenção deve ser encontrada através da escuta cuidadosa das qualidades musicais⁴⁰ mas também, mais fundamentalmente, da natureza do próprio som”⁴¹ (Van Nort *et al*, 2010, p. 1). A tomada de decisões do improvisador será, portanto, permeada pelo envolvimento com o ambiente circundante e a forma como se relaciona com ele, e também, certamente, baseada nas preferências pessoais do músico. De forma semelhante, assim também se desenvolve o trabalho com o projeto LuISe, como uma ferramenta aliada ao processo composicional improvisativo.

Em seu artigo *Improvising Composition: How to Listen in the Time Between* (2012), a compositora fala sobre sua experiência com improvisação. Ela se refere à prática do *Deep Listening* como uma forma de permitir que o corpo não-verbal esteja presente, de forma que a música e os gestos se complementem no ato da performance (Oliveros, 2012, p. 73)⁴². No texto, ela explica a participação do corpo não-verbal e seu intrínseco conhecimento intuitivo referente à improvisação e composição, e como, para que essas informações sejam acessadas e liberadas

³⁷ Neste artigo os autores citam a ferramenta GREIS (Granular-feedback Expanded Instrument System) e FILTER (Freely Improvising, Learning and Transforming Evolutionary Recombination).

³⁸ “[...] understanding the intention behind a sound event arises from careful attention to the shape and trajectory of salient sound features, the state of the overall sound field and a memory of recent actions taken by fellow improvisers.” (Van Nort *et al*, 2010, p. 2).

³⁹ Neste outro artigo, os autores citam o Expanded Instrument System (EIS) como ferramenta criada para uso na improvisação.

⁴⁰ As qualidades musicais a que os autores se referem são estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas (Van Nort *et al*, 2010).

⁴¹ “[...] the intent behind this presentation is completely open and unknowable beforehand, meaning that such intent must be found through careful listening to these qualities but also more fundamentally to the nature of the sound itself.” (Van Nort *et al*, 2010, p. 1).

⁴² “It is undeniable that my improvisations are informed by a lifetime reservoir of experience. My compositional practice is involved with what I call Deep Listening. What this means to me is releasing conscious control to my non-verbal body so that my music can be present in the performance gestures that I make.” (Oliveros, 2012, p. 73).

no momento performático, é necessário interagir com o ambiente de forma consciente:

Esses gestos são moldados pela minha experiência interna, interagindo com os sentimentos presentes decorrentes da situação de influxo do ambiente, outros músicos, e membros da audiência. Eu participo de tudo isso como uma ouvinte (Oliveros, 2012, p. 73)⁴³.

Essa fala da compositora se relaciona diretamente com o que o conceito de cognição incorporada nos traz, e também com o que a filosofia de *nhimonguetá* irá nos revelar (sessão 3, p. 23). Os saberes de nosso corpo — ainda que isso não esteja em nossa mente consciente, mas ao alcance do sentir quando nos permitimos parar para refletir sobre o tema — estão presentes em nossas vísceras, ainda que adormecidos pela forma como o viver atual nos direciona a experimentá-lo.

3.3. *Whole body*

As instruções de Pauline para o exercício de “Corpo Inteiro” (tradução aqui designada para *Whole body*) são breves. Ela escreve:

Enquanto você escuta, note o impacto e efeitos do som através de seu corpo.

Note o momento em que você sente som no seu corpo.

Se você está em uma conversa, receba o que está sendo dito com todo o seu corpo. (Oliveros, 2005, p. 15)⁴⁴.

Pauline sugere liberar-se do que ela chama de corpo (mente) verbal, uma vez que o gestual terá uma fluidez diferente quando conectada à experiência pessoal, misturada com o contexto ambiental em que ela se encontra. A compositora ainda exalta a importância de confiar no corpo, argumentando que muito do que acontece no momento da improvisação é desconhecido para a mente verbal. Muito do que é integrado à performance é envolvido em porções que resgatam conhecimentos e sensações que não podem ser compreendidas a partir da formulação de uma linguagem verbalizada, e a partir de tal libertação, possibilita-se uma ampliação da percepção do corpo sonoro que habitamos (Oliveros, 2011):

O corpo, até agora inexplicavelmente, sabe como compor e improvisar e libera essa informação por meio de palavras e gestos físicos se a pessoa

⁴³ “These gestures are shaped by my inner experience interacting with the present feelings arising from the situation of inflow from the environment, other musicians, and audience members. I attend to all of this as a listener.” (Oliveros, 2012, p. 73).

⁴⁴ “As you listen, notice the impact and effects of sound throughout the body. /Notice when you feel sound in your body . /If you are in conversation, receive with your whole body what is being said.” (Oliveros, 2005, p. 15).

estiver aberta para aceitar a constante vigilância e atividade neuronais que não são conscientemente desejadas (Oliveros, 2012, p. 73).⁴⁵

Exaltando a sabedoria do corpo, a compositora se mostra esperançosa, dizendo que em algum momento, poderemos chegar a um “[...] entendimento de como o corpo sabe muito mais do que é possível trazer a nível consciente [...]”⁴⁶ (Oliveros, 2012, p. 73). Ela escreve como se abre para ouvir seu corpo, explicando que as sensações e sentimentos que seu corpo lhe transmite são como os pensamentos e intuições transmitidos pela mente verbal (Oliveros, 2012).

4. Multi-dimensional listening

A Escuta Multi-Dimensional⁴⁷ envolve diversas dimensões de escuta que podemos ou não perceber. Pauline categoriza os sons e a escuta como fenômenos espaciais e temporais, sendo o som e o silêncio fenômenos contínuos (Oliveros, 2005). A compositora exemplifica isto com situações em que há uma conversa entre duas pessoas, formando um espaço entre elas a partir do som da voz e a proximidade dos corpos, sendo que este som pode escapar desse raio de intimidade e ser ouvido por outras pessoas que não estão nele incluídos. Ela exemplifica, também, como nós podemos esticar nossa escuta para outros espaços que estão fora do nosso raio, de forma consciente ou não, utilizando a Atenção Global (Oliveros, 2005). Um outro exemplo de dimensão de escuta é quando imaginamos o que vamos dizer em seguida (Oliveros, 2005), sendo a dimensão da imaginação também aqui considerada. Segundo ela, a dimensão do som e do silêncio é criada através do espaço em que acontecem, o instante em que acontecem, a duração, a qualidade, e a relação que os ouvintes têm com esses elementos (Oliveros 2005).

Pauline frequentemente cita a possibilidade de ouvir o que está sendo performado por ela como se ela própria estivesse no meio da plateia (Oliveros, 1995), imaginando que suas “orelhas pudessem se separar e voar pelo espaço, misturar-se com outras orelhas na audiência [...]”, com o desejo de “ouvir através da perspectiva dos membros da audiência [...]”, da mesma forma em que ouve a partir de sua própria perspectiva (Oliveros, 2004, p. 6)⁴⁸.

⁴⁵ “The body, so far inexplicably, knows how to compose and improvise and releases this information through words and physical gestures if one is open to receive the constant vigilance and output of neuronal activity that is not consciously willed” (Oliveros, 2012, p. 73).

⁴⁶ “Perhaps there will be a new understanding of how the body knows so much more than is possible to bring to conscious awareness - at least for now.” (Oliveros, 2012, p.)

⁴⁷ Tradução designada para Multi-dimensional listening.

⁴⁸ “What if my ears could detach and fly around the space, merge with any other ears in the audience? I want to listen from the perspective of audience members as well as from my own point-of-source perspective.” (Oliveros, 2004, p. 6).

4. O projeto LuISe – uma breve apresentação

Para então, corporificar os conceitos e inspirações aqui trazidas, a pesquisa utiliza o projeto LuISe como apoio à manifestação e materialização das ideias elaboradas. LuISe (Luva de Integração Sensorial) é um projeto pessoal pensado pela primeira vez em 2019 a partir de vivências experienciadas pela autora no *Centro Mexicano Para La Música y Las Artes Sonoras* (CMMAS, Morélia, México), ainda no formato de batuta com sensores. Em 2021, teve sua idealização como um par de luva com sensores. Elaborada e confeccionada a partir de 2022, LuISe segue sendo aprimorada desde então. A luva é equipada com um sensor de movimento em cada mão (acelerômetro MPU6050), e foi e tem sido criada em parceria de Mateus Xavier (desenvolvedor, 2021-), com contribuição de André Marques (designer, 2023). A seguir, seguem imagens do protótipo atual de LuISe:

Figura 1

Visão da parte externa da luva direita



Figura 2

LuISe posicionada na mão esquerda.



LuISe funciona basicamente como uma interface MIDI: cada eixo (x, y, z) de cada acelerômetro funciona como um botão a ser parametrizado no *software* de escolha. Temos ao todo, inicialmente, seis eixos a serem parametrizados – mas cada eixo pode conter a quantidade de

parâmetros desejada por quem a utiliza. A escolha dos parâmetros em LuSe pode ser feita de acordo com as preferências pessoais do compositor, definindo qual eixo será destinado a cada aspecto dos efeitos escolhidos. Por exemplo, ao escolher aplicar um *reverb* à fonte sonora – que pode vir de uma faixa pré-gravada ou de um instrumento de escolha, como acontece na maior parte dos *nhimonguetá* –, pode ser definido que o eixo x será destinado ao DryWet do efeito, manipulando a quantidade deste efeito aplicado à fonte sonora; e o eixo y pode ser destinado ao *Decay Time*, manipulando quantos segundos o *reverb* irá durar. Podem ser adicionados aos eixos quantos parâmetros forem necessários, ou mesmo apenas um parâmetro em cada mão.

5. A integração dos conceitos do *Deep listening* e cognição incorporada, e o *nhimonguetá*

Vimos que os estudos que envolvem a cognição incorporada trazidos nesta pesquisa buscam compreender e explicar a dinâmica vivenciada pelo corpo na experiência musical. O *Deep Listening* de Pauline Oliveros é uma ferramenta para a conscientização da escuta e do corpo nos processos musicais: a proposta artística da compositora convida-nos a experimentar a escuta de uma forma incorporada, trazendo um enfoque da consciência corporal na prática musical, especialmente envolvendo métodos de escuta e exercícios de experimentação e improvisação, em um convite a experimentar um espaço sem fronteiras, “chegando em todos os lugares e parando em lugar nenhum”⁴⁹ (Gold, 2018, p. 22).

Podemos refletir, portanto, a riqueza da vivência que um indivíduo pode experimentar ao imergir-se na experiência, nesse caso, da escuta, e como a especificidade de cada ser acrescenta de forma magnífica às diversas camadas da coletividade. Em um paralelo com a filosofia e espiritualidade da etnia Tupi-guarani⁵⁰ demonstrada pelo *txembo’ea* Luã Apyká, da comunidade Tabaçu Reko Ypy – Terra Indígena Piaçaguera, podemos refletir sobre o ser em outras esferas do conhecimento e do viver, através de saberes originários e pautados na tradição oral. A partir dos cursos e vivências oferecidos pelo clã da aldeia Tabaçu, em conjunto com diversos outros seres, é possível entrar em contato com sensibilidades intraduzíveis do viver e experimentar a vida e a nós mesmos.

⁴⁹ “Arrive everywhere and stop nowhere”, (Gold, 2018, p. 22).

⁵⁰ Ainda que para alguns estudiosos não exista uma etnia Tupi-guarani, sendo esta apenas uma língua que provém do tronco Tupi, os membros da comunidade Tabaçu Reko Ypy resgatam a ancestralidade de seu povo: “as mães eram Guarani Nhandewa/Guarani Eté (que são coletores de sementes e raízes). Elas migram até os Andes e chegam em Pindoretá (termo para ‘terra de muitas palmeiras’; nome dado ao território brasileiro pelos povos originários). Encontram um grande povo, os Tupinambá (que são antropófagos). A junção se dá como Tupi-guarani”, explica Apyká em aula online do curso de Tupi-guarani nhandewa (Apyká, 2021).

Apyká traz em suas aulas um termo importante para a espiritualidade e filosofia Tupi-guarani: *Nhe'e* é o termo para o espírito ou essência infinita que existe em cada um de nós. *Nhe'e* é um som, e também pode ser o termo que designa palavra — ou seja, nosso espírito é som, e na filosofia Tupi-guarani, segundo Apyká, o corpo é um território e um guardião do som⁵¹ (Apyká, 2021). Dessa forma, o próprio ato de expressar-se através da fala é uma expressão de sua essência, sabedoria essa que traz um conceito mais amplo e ao mesmo tempo de especificidade para a expressão de ser. A interpretação que se consolida no decorrer da atual pesquisa considera que o ser é plural, múltiplo e diverso, e o caminho para cada exercício aqui proposto é subjetivo e dar-se-á conforme a especificidade de cada um, e de como é entendido por si próprio a (in)definição do que se é.

Uma vez que o desenvolvimento musical nesse projeto se dá a partir de inspirações (des)pautadas na busca pelo *tekó porã* – a prática do bem viver a partir da cura proporcionada por essa filosofia –, a discussão acerca do processo composicional a partir de um ponto de vista da filosofia Tupi-guarani pode trazer para a Universidade um processo de contracolonização a partir da confluência de saberes⁵², podendo ser uma forte representação dos povos originários brasileiros que podem ser resgatados e propagados, fortalecendo o movimento de resistência movido por eles. O txembo'ea Luã Apyká afirma, na roda de sopros, que a partir de nossa própria cura experienciada com a filosofia da língua Tupi-guarani, poderemos inspirar cura em outros territórios, e que, como seres nascidos de *Pindoretá*⁵³, é interessante que façamos o movimento de propagação da língua e sua filosofia, movimentando a cura em outros territórios e fortalecendo a luta dos povos originários.

A prática efetuada na atual pesquisa, portanto, é um processo de *nhimonguetá*, e suas significações descritas a seguir seguem como base a fala de Apyká (2021, 2022) nos sopros, mas a partir do entendimento da própria autora – prática incentivada pelo txembo⁵⁴. *Nhimonguetá* pode ser tecido em tradução como meditar com o corpo, dialogar com outros territórios, para além do que estamos acostumados. É pensar com o corpo. Cada mínimo pedaço de nós é um ser pensante, vivente. É se permitir aconselhar. Sair de *nhimonguetá* é fragmentar o corpo. *Nhimonguetá* é dialogar (com) todo o seu pluriverso. *Nhimonguetá* é um processo de resgate à territorialização de nosso próprio território-corpo. *Nhimonguetá* é entrar em estado meditativo. O que vem deste esta-

⁵¹ Na crença Tupi-guarani, enterrar um corpo é o mesmo que plantar uma semente. Segundo os anciãos, o grande pássaro *apyká* joga o *tsypó* (cipó sagrado da existência) para *nh'e* e fazer sua travessia pelo *tapé puku* (grande caminho) para a próxima etapa do existir.

⁵² Como sugerido em "Somos da terra" de Antônio Bispo dos Santos (2018).

⁵³ *Pindoretá* é terra de muitas palmeiras. Nome dado pelos povos originários que falam Tupi-guarani ao território posteriormente batizado Brasil.

⁵⁴ Nas aulas, Apyká sempre abre espaço para que cada ser interprete os estudos não apenas de acordo com a filosofia da língua, mas com o nosso próprio entendimento do que aquilo pode significar na nossa experiência.

do não coloca objetivos a serem alcançados – o que vem no momento é o que se propõe à apresentação, e ao mesmo tempo, aquilo que se permite ser apresentado. É permitir que o cosmos converse com você, e que haja uma troca, uma autopercepção ao mesmo tempo em que há a percepção daquilo que é considerado "outro". Tudo que vem de fora também está dentro. Com essas práticas, não há uma meta. Nem específica, nem geral. Tais palavras denotam uma perspectiva de obrigatoriedade, algo a ser cumprido, algo a ser alcançado. Este não é o caso, como expressado frequentemente pelo *txembo*. É sobre estar. Ser. Existir consigo mesmo e com todo o compêndio de existências que ali existem. O que lembra, inclusive, a Escuta Multi-Dimensional. Integrar tudo o que é possível no espaço-tempo do mundo de possibilidades. No caso, Pauline se refere à experiência sonora. *Nhimonguetá* também abrange a experiência sonora, e mais.

5.1. As práticas de *Nhimonguetá*

Todos os processos que serão descritos são resultados prévios de pesquisa de mestrado em andamento, não sendo, como um todo, resultados finais da pesquisa.

Nhimonguetá #1⁵⁵ foi realizada em parceria com o flautista Pedro Alfeld. Não houve nenhum tipo de roteiro sobre o que aconteceria: foi uma prática de livre expressão e livre associação, em que o que acontecesse seria fruto do desenrolar do momento de acordo com as circunstâncias únicas que ali se encontravam. A proposta era misturar os sons reproduzidos pela flauta com os seguintes efeitos⁵⁶: *Reverb* e *Filter delay*.

Entrega e Recepção, com sua dinâmica de entregar e receber algo de volta, é uma das premissas principais da construção de LuSe e da investigação retroalimentar entre escuta e movimento, uma vez que, ao “entregar” um movimento, gera-se uma determinada alteração no som “original”, que, por sua vez, “devolverá” uma sonoridade com tal modificação, sendo gatilho, conseqüentemente, de uma nova movimentação. A Atenção Focada fez-se mais presente a partir do processo atencional de ater-se a fontes sonoras específicas que chegavam no momento da performance, em especial as transições da modificação sonora de acordo com o movimento. Esta prática por si só já engloba o exercício de Corpo Inteiro, ao observar a forma como os sons chegam e afetam o corpo, e nesse caso, como a movimentação do próprio corpo influencia o som.

⁵⁵ Realizada no dia 26 de abril de 2023, em parceria com o flautista Pedro Alfeld, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF. Disponível em: <https://youtu.be/xpxgn_kfdVM>.

⁵⁶ Os efeitos foram escolhidos a partir das experiências prévias de ambos os participantes com a DAW em questão, uma vez que os interesses pelas sonoridades dos efeitos supracitados são compartilhados entre ambos.

Neste contexto, as ideias de Pauline a respeito da presença de sons intermitentes em práticas improvisativas que utilizam o *delay*⁵⁷, seja ele natural ou eletronicamente simulado, ampliam as experiências sonoras até então abordadas:

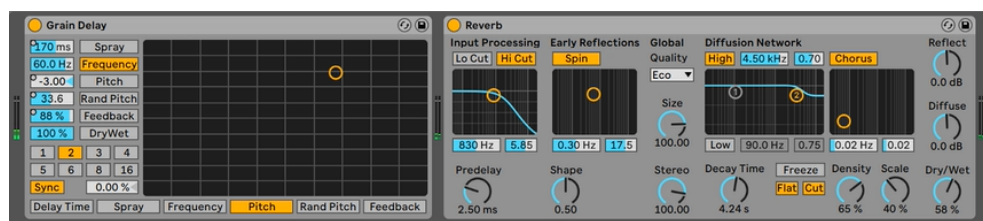
O som é iniciado no que consideramos ser o momento presente. Este som vai voltar no futuro; quando volta é parte do passado. Portanto estou improvisando no passado, presente, e futuro simultaneamente (Oliveros, 2012, p. 72)⁵⁸.

A perspectiva de circularidade da experiência sonora que Pauline traz ressoa com a prática experimentada em *Nhimonguetá #1*. Ouvir um som em sua multiplicidade dimensional é uma vivência única para a experiência da escuta. Tal experiência também corresponde ao conceito de Escuta Multi-Dimensional, que pode ser experimentado pelas pessoas em seus momentos improvisativos, compositivos e meditativos: não se trata de integrar tudo o que é existente naquele momento, mas tudo o que pode ser percebido, exercitando, a todo tempo, a expansão de tal integração. O espaço sonoro, afinal, é infinito, e sempre haverá algo a mais para ser percebido, ouvido, escutado, integrado e experienciado.

*Nhimonguetá #2*⁵⁹ sucedeu-se a partir do processo anterior: com base na identificação da necessidade de experimentar o exercício Formas de atenção, o processo deu-se em um ambiente “reduzido”, ou seja, com menos efeitos e em instrumentação que traz uma presença maior do corpo – no presente caso, a própria voz. De forma similar ao *nhimonguetá* anterior, não havia um roteiro pré-definido para explorar as sonoridades possíveis. Em conformidade com as sonoridades sugeridas pelo próprio ouvido, os efeitos selecionados foram *Grain delay* e *Reverb* na faixa destinada à voz.

Figura 3

Grain Delay destinado à mão esquerda e *Reverb* destinado à mão direita.



⁵⁷ *Delay* é um fenômeno acústico em que um som prolonga-se ao longo do tempo a depender das condições acústicas do ambiente. Também pode ser simulado eletronicamente, alterando-se o tempo em que o som se prolonga, o tamanho da sala, entre outras características.

⁵⁸ “Sound is initiated in what we consider to be the present moment. That sound will come back in the future; when it comes back it is part of the past. Thus I am improvising in the past, present and future simultaneously.” (Oliveros, 2012, p. 72).

⁵⁹ Realizada no dia 20 de julho de 2023, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF. Disponível em: <<https://youtu.be/RJwGHC0qLg>>.

Ao trabalhar separadamente cada gesto, é possível explorar o âmbito do parâmetro eleito, em um estudo que envolve fortemente a atenção sobre a intencionalidade do som e como manifestá-lo a partir do movimento. Ou seja: como será meu gesto a partir do som que se pretende realizar, no referido contexto? A partir deste questionamento, o presente *nhimonguetá* inspirou uma reflexão acerca da contraditória relação entre o controle do material para configurar uma narrativa de interesse coesa, e o deleite deste mesmo material no âmbito do infinito.

A percepção de que os gestos cada vez mais claramente moldavam o som pode ser comparado com a prática da regência, em que o gesto do maestro induz certas sonoridades que estão presentes na orquestra. Tal associação se relaciona à intencionalidade gestual – sentir o peso do som⁶⁰, a direção, a forma pretendida. A partir disto, surgem reflexões acerca da conscientização e a busca intencional de formas de incorporação do material musical à composição e performance. O corpo, como natureza, tem seu próprio processo de compreender em si próprio esse e todos os outros processos que experimenta enquanto um organismo vivo.

103

Em *Nhimonguetá* #3⁶¹, pela primeira vez na pesquisa, a prática foi pensada previamente à realização. *Nhimonguetá* #3 foi uma parceria com o compositor Renato da Lapa⁶², com sua música *Peso da consciência*⁶³, que foi escolhida justamente por ter sido um projeto que aborda “aspectos da subjetividade humana que perpassam as relações sociais e a relação de cada sujeito com o ambiente em que vive”, que o Grupo NUN, com direção de Cecília Cherem, desenvolve suas expressões artísticas “através do corpo, da imagem e do movimento” (Grupo NUN, 2021).⁶⁴ Os efeitos selecionados foram: uma faixa para a voz do compositor Renato, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita, e o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Amount* e *DryWet* na mão esquerda; uma faixa para o violão, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita, e o efeito *Phaser-Flanger* e seus parâmetros *Rate*, *Amount* e *DryWet* na mão esquerda; e uma faixa para a voz da autora, utilizando o efeito *Reverb* e seus parâmetros *Size*, *Decay* e *DryWet* na mão direita, e o efeito *Delay* e seus parâmetros *Feedback*, *DryWet* e *Amount Left and Right* na mão esquerda.

⁶⁰ Em classes com o Maestro William Coelho, a autora entrou em contato, através da prática da regência, com o universo da cognição incorporada, ao ser orientada a sentir o peso do som no primeiro ataque da Sinfonia n° 1 de Beethoven.

⁶¹ Realizada no dia 13 de setembro de 2023, em parceria com o compositor Renato da Lapa, ocupou o espaço do Estúdio de Música da UFJF. Disponível em <https://youtu.be/TTvNUJ_8pGM>.

⁶² Saiba mais do seu trabalho em <<https://soundcloud.com/renato-da-lapa-macedo>> e <<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3AYiMfFqBLh6PxxBqOSWLH?si=bHLpMUmlSsKrEOfkCiwPBg>>.

⁶³ A música pode ser conferida no link <<https://youtu.be/rdaPCvPCDnE?si=DBJO90kijZxCohTe>>.

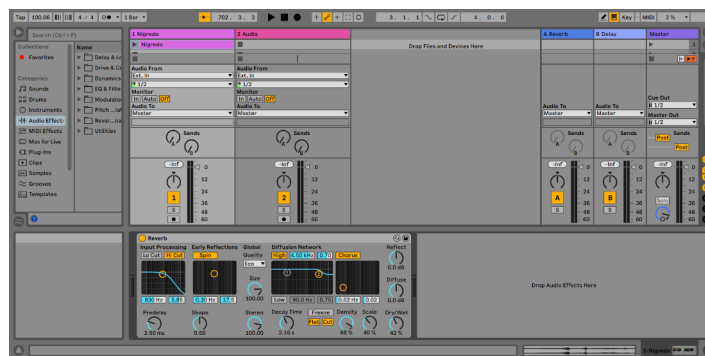
⁶⁴ As informações acerca do projeto podem ser conferidas também no link <<https://youtu.be/rdaPCvPCDnE?si=DBJO90kijZxCohTe>>.

A escolha dos efeitos deu-se de acordo com uma breve experimentação realizada antes da prática em si. A partir do contexto em questão, foi possível perceber que a quantidade ideal de parâmetros para cada mão é de no máximo três, uma vez que mais efeitos podem gerar confusão no gestual, já que são muitas as informações a serem processadas, e tal percepção influenciou os nhimonguetá seguintes.

*Nhimonguetá #4*⁶⁵ foi realizado a partir de uma faixa pré-gravada⁶⁶ em conjunção com um canal para a voz, tendo sido considerados *Reverb* e *Grain delay* para *Nigredo*, no canal 1 e na mão esquerda; e *Reverb*, *Grain delay* e *Flanger* para a voz, no canal 2 e na mão direita. Na Figura 5 podemos conferir a tela do programa utilizado (Ableton Live) quando o canal 1 (*Nigredo*) era selecionado. No canto inferior direito, podemos perceber o padrão de ondas sonoras da peça, que serviu para um referencial no momento da performance.

Figura 4

Reverb aplicado ao canal 1 (*Nigredo*); mão esquerda.



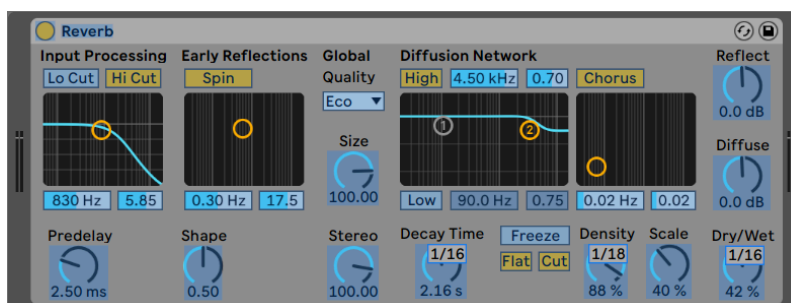
Na Figura 5, podemos ver a seleção dos parâmetros definidos para os eixos do acelerômetro. Um experimento desta performance foi a de definir três parâmetros para dois eixos, diminuindo, assim, a quantidade de movimento necessária (ou seja, ao movimentar o eixo x – definido como 1/16 na linguagem de LuSe –, *Dry/Wet* e *DecayTime* movimentavam-se em conjunto, enquanto que o eixo z [1/18] movimentava o parâmetro *Density*). Na presente experimentação, essa decisão influenciou a performance positivamente, uma vez que um único movimento movia dois parâmetros ao mesmo tempo, o que encaixou com a proposta da peça. A escolha dos eixos foi crucial para a experiência da performance: *Dry/Wet* e *DecayTime* foram definidos no eixo x por este fazer o movimento da mão “abrindo”. Em outros experimentos que ainda serão divulgados na finalização da pesquisa, percebeu-se a ocorrência da inversão de eixos: quando *Dry/Wet* ou

⁶⁵ A prática aconteceu no dia 20 de dezembro de 2023, no Cine-Theatro Central, no evento “Novos compositores”, organizado pelo prof. Luiz Castelões, em que alunos da turma de Composição apresentaram suas peças. Confira a performance no link <<https://youtu.be/YEHEKqxCRO>>.

⁶⁶ *Nigredo*, de Anna Lamha, 2021.

DecayTime ficam na posição do eixo z, em decorrência da forma como o sensor aplicado funciona, o movimento para aumentar a quantidade de efeito, ou seja, a sensação de ampliação do espaço, acaba sendo feita a partir de um gesto da mão “fechando”, o que é contra-intuitivo na experiência do corpo. Quando são definidos para os eixos x ou y (1/17), a experiência faz mais sentido ao fazer um movimento de ampliação do gesto e, em decorrência disso, o aumento do efeito na faixa, causando, assim, a sensação de ampliação do espaço.

Figura 5
parâmetros da mão esquerda.



A posição escolhida para a performance também influencia no estado performático-musical. O ato de sentar-se no chão, como aconteceu neste *nhimonguetá*, é uma proposta de mudança de ambiente, em que a receptividade para o entorno pode fluir com mais facilidade a partir do ponto em que o corpo está mais relaxado. Essa posição vem também de uma ideia de conectar-se mais com o chão, com as raízes, com o substrato. Uma parte interessante da performance foi aliar a acumulação das vozes gravadas com o gestual: crescer em gesto, e consequentemente aumentar a quantidade de *reverb* na faixa, causando a sensação de ampliação do ambiente.

6. Conclusões

A pesquisa se apoia em bibliografia baseada na cognição incorporada e suas estratégias para buscar compreender e explicar a experiência musical, e utiliza da prática do *Deep Listening* como estratégia para ampliar a conscientização da experiência através do corpo, e o projeto LuISe como ferramenta para a prática. A forma como regemos e compomos as sinfonias da experiência é tão múltipla quanto as digitais de cada ser humano. Ainda que exista a tentativa de buscar em conceituações e palavras um auxílio no relato de conceituação da experiência, é clara a constatação de que não é possível traduzir o que de fato é sentido – uma vez que o sentir, e a experiência em si, são incognoscíveis e intraduzíveis. Para tanto, a pesquisadora conta com a sensibilidade da filosofia da língua Tupi-Guarani ministrada por Luã Apyká,

de forma a olhar a partir de outras possibilidades do viver em nossos territórios e a consequente (re)territorialização de *nhaderete*, nosso território-corpo.

Referências

- Apyká, L. (2021). Curso de Tupi-Guarani Nhandewa. Disponibilizado através da plataforma Google Meet, Setembro-Dezembro. Saiba mais em: <https://www.instagram.com/nhee.pora/>.
- Bell, G., & Oliveros, P. (2017). Tracing voice through the career of a musical pioneer: A conversation with Pauline Oliveros. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 2(1), 67-78.
- Bertissolo, G. (2013). Composição e capoeira: Dinâmicas do compor entre música e movimento [Tese de doutorado, Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA].
- Bertissolo, G. (2017). Composição e cognição: Contribuições da cognição incorporada para a criação de estratégias para o compor. *PERCEPTA – REVISTA DE COGNIÇÃO MUSICAL*, 5, 57-77. Disponível em: <https://www.abcogmus.com/journals/index.php/percepta/article/view/118>
- Bertissolo, G. (2017). Transversalidade: Música e movimento. In: F. Amorim & J. A. B. Zille (Orgs.), *Música, transversalidade – Série Diálogos com o Som* (Vol. 4, pp. 17-43). Belo Horizonte: EdUEMG. Disponível em: http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2017/2017_MUSICA_TRANSVERSALIDADE.pdf
- Bertissolo, G. (2019). Composing Understandings: music, motion, gesture and embodied cognition. In *NIME* (pp. 361-364). Disponível em: http://www.nime.org/proceedings/2019/nime2019_paper069.pdf
- Díaz, X. A. (2019). Conceptual design for INTIMAL: a physical/virtual embodied system for Relational Listening. *The Journal of Somaesthetics*, 4(2).
- Gold, H. (2018). *Deep Listening Body: A handbook of movement, exercises, meditations and improvisations*. New York: The Ministry of Maat, Deep Listening Publications.
- Jensenius, A. R. (2017). Exploring music-related micromotion. In: C. Wollner (Ed.), *Body, sound and space in music and beyond: Multimodal explorations*. Routledge, New York.
- Lent, R. (2010). *Cem bilhões de neurônios: Conceitos fundamentais de neurociência* (2. ed.). São Paulo: Editora Atheneu.
- Martulis, E. H. (2018). *The psychology of music: A very short introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Mirtuț, O., Moldoveanu, A., Moldoveanu, F., & Dascalu, M. (2014). Navigational 3D audio-based game-training towards rich auditory spatial representation of the environment. In: *Proceedings of the 18th International Conference on System Theory, Control and Computing, ICSTCC 2014* (pp. 682-687).
- Oliva, V. (2020). *A espera de Caronte*. Montes Claros, MG: Edição do autor.

- Oliveros, P. (1995). Acoustic and virtual space as a dynamic element of music. *Leonardo Music Journal*, 5, 19-22.
- Oliveros, P. (2011). Auralizing in the sonosphere: A vocabulary for inner sound and sounding. *Journal of Visual Culture*, 10(2), 162-168.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. Lincoln: iUniverse Books.
- Oliveros, P. (2012). Improvising composition: How to listen in the time between. In: M. Downie, P. Kaiser, P. Oliveros, M. Ostrowski, A. Bogart, W. Neidich, & K. Haring (Eds.), *Performance & Science*, 34(1), 69-85.
- Oliveros, P. (2004). Tripping on wires: The wireless body: Who is improvising? *Critical Studies in Improvisation*, 1(1).
- Rocha, V. C., & Boggio, P. S. (2013). A música por uma óptica neurocientífica. *Per Musi*, 27, 132-140.
- Sacks, O. (2007). *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro* (Tradução de L. T. Motta). São Paulo: Companhia das Letras.
- Schiffman, H. R. (2005). *Sensação e percepção* (Tradução de L. A. F. Pontes, S. Machado; Revisão técnica de M. Canton Bastos, D. Rodrigues). Rio de Janeiro: LTC.
- Smalley, D. (1996). The listening imagination: Listening in the electronic era. *Contemporary Music Review*, 13(2), 77-107.
- Van Nort, D. (2018). Conducting the in-between: Improvisation and intersubjective engagement in soundpainted electro-acoustic ensemble performance. *Digital Creativity*, 29(1), 68-81.
- Van Nort, D., Braasch, J., & Oliveros, P. (2012). Sound texture recognition through dynamical systems modeling of empirical mode decomposition. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 132(4), 2734-2744.
- Van Nort, D., Oliveros, P., & Braasch, J. (2010). Developing systems for improvisation based on listening.
- Van Nort, D., Oliveros, P., & Braasch, J. (2013). Electro/acoustic improvisation and deeply listening machines. *Journal of New Music Research*, 42(4), 303-324.
- Yampolschi, R. (2014). O corpo "fala"? As sensibilidades do corpo na criação musical. *Revista Vórtex*, 2(2), 66-81.