

O timbre como demarcador de territórios culturais na música eletroacústica

Timbre as a Marker of Cultural Territories in Electroacoustic Music

Rafael Fajiolli de Oliveira¹

Santa Marcelina Cultura / Universidade de São Paulo

rafael.fajiolli.oliveira@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-2184-3044>

Rodolfo Coelho de Souza²

Universidade de São Paulo

rcoelho@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4804-9482>

Submetido em 02/09/2025

Aprovado em 16/04/2026



Resumo

Partindo do campo da teoria e análise musical em diálogo com estudos culturais, o objetivo deste artigo é investigar como o timbre pode funcionar como marcador de territórios sociais, culturais e identitários na música eletroacústica, ainda que este gênero supostamente enfatize a abstração. A partir de experiências práticas e análises de obras de autores como Fernando Iazzetta, Denis Smalley, Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Coriún Aharonián, o estudo mostra como o uso de determinados sons, como o do berimbau, da gaita de fole ou de flautas nativas, mesmo que transformados, evocam práticas culturais específicas, podendo funcionar como signos de identidade e diferenciação social. Enquanto que em alguns casos o uso desses timbres pode reforçar estereótipos e exotizações coloniais, em outros pode assumir caráter crítico e decolonial, afirmando resistências e pertencimento cultural. Conclui-se que o timbre, na música eletroacústica, é um elemento central não apenas na dimensão estrutural do som, mas também na sua dimensão simbólica, podendo representar culturas e ensejar narrativas.

Palavras-chave: Música eletroacústica; Timbre; Teoria e análise; Estudos culturais; Decolonialismo.

Abstract

Departing from the field of music theory and analysis in dialogue with cultural studies, this article aims to investigate how timbre can function in electroacoustic music as a marker of social, cultural, and identity territories, even if that genre is supposed to strive for abstraction. Drawing on practical experiences and analyses of works by authors such as Fernando Iazzetta, Denis Smalley, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, and Coriún Aharonián, the study shows how the use of certain sounds, such as those from the berimbau, the bagpipes, or native flutes, evoke specific cultural practices, functioning as signs of identity and social differentiation. While in some instances, the use of these timbres may reinforce colonial stereotypes and exoticizations, in others it can assume a critical and decolonial character, affirming resistance and cultural belonging. The article concludes that timbre, in electroacoustic music, is a central element not only for its structural dimension but also for its symbolic dimension, as being capable of representing cultures and enabling narratives.

Keywords: Electroacoustic Music; Timbre; Theory and Analysis; Cultural Studies; Decolonialism.

Introdução

Segundo a *Acoustical Society of America (ASA)*, timbre é “aquele atributo multidimensional da sensação auditiva que permite a um ouvinte julgar que dois sons não idênticos, apresentados de maneira semelhante e com a mesma intensidade, altura, localização espacial e duração, são diferentes” (ANSI/ASA S1.1-2013)³. Em outras palavras, trata-se da qualidade sonora que distingue um som de outro, mesmo quando compartilham parâmetros básicos iguais, como altura, intensidade, duração e posição espacial. Nesse sentido, o timbre é produzido pela união dos diversos fatores que influenciam nossa percepção do som, e dentre eles os principais são o espectro de frequências, formado a partir da vibração de uma fonte sonora e o envelope sonoro, que define a evolução da amplitude de um som ao longo do tempo, abrangendo etapas como ataque, sustentação e decaimento. Além desses aspectos, também contribuem para a constituição do timbre as variações temporais finas, as irregularidades do sinal e características espectro-temporais dinâmicas, que, em conjunto, permitem não apenas diferenciar sons, mas também reconhecer suas possíveis fontes e modos de produção.

¹ Rafael Fajiolli de Oliveira é supervisor educacional no Projeto Guri (regional São José dos Campos). Iniciou seus estudos no Conservatório Municipal Cassilda Becker, em Pirassununga, onde cursou violão erudito, harmonia, história da música, folclore brasileiro, piano complementar e percepção musical. Graduiu-se em Música (Licenciatura) pela FFCLRP-USP e obteve mestrado e doutorado em Musicologia pela ECA-USP, integrando o Laboratório de Teoria e Análise Musical (LATEAM), sob orientação do Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza. Seus interesses abrangem a análise da música contemporânea brasileira (séculos XX e XXI), a educação musical, a composição para instrumentos acústicos e a música eletroacústica. Como formação complementar, estudou composição com o professor Marcus Siqueira.

² Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia Ciências de Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi Professor do Departamento de Artes da UFPR (2000-2005). Graduiu-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na University of Texas at Austin (2000). Em 2009 realizou pesquisas de pós-doutorado na University of Texas at Austin com E. Antokoletz e R. Pinkston. Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus - Laboratório de Computação Musical da UFPR (2001-2004) e atualmente é coordenador do Lateam - Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. Foi presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (2019-2022) e editor do periódico *Musica Theorica* da TeMA (2016-2019). Entre suas composições musicais destacam-se: *O Livro dos Sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) e *Tristes Trópicos* (1991). É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

³ That multidimensional attribute of auditory sensation which enables a listener to judge that two non-identical sounds, similarly presented and having the same loudness, pitch, spatial location, and duration, are dissimilar. Timbre is related to sound quality, often specified by qualitative adjectives (e.g., bright or dull). Annotation The timbre of a sound is strongly influenced by its time-varying characteristics, particularly during the initial portion (attack), and is also influenced by its ongoing spectral and temporal characteristics. Timbre is an essential element in the identification of the source of a sound (e.g., particular musical instrument[s]) and the manner of sound production. (ANSI/ASA S1.1-2013). (<https://asastandards.org/terms/timbre/>).

Nesse sentido, a percepção do timbre também exerce uma função de identificação, uma vez que pode revelar possíveis fontes sonoras. Graças à percepção desse parâmetro, somos capazes de reconhecer as vozes de nossos entes queridos, perceber que está chovendo no quintal ou identificar a passagem de um ônibus apenas pelo som que ele emite.

Todavia, é importante salientar que timbre e fonte sonora não são necessariamente a mesma coisa. O timbre refere-se a um atributo perceptivo do som, relacionado às suas características espectrais e temporais, enquanto a fonte sonora diz respeito ao agente físico que produz esse som. Assim, um mesmo objeto pode gerar diferentes timbres dependendo das condições de emissão, e, inversamente, diferentes fontes podem produzir timbres semelhantes, o que evidencia uma relativa autonomia do timbre em relação à sua origem material.

O rápido desenvolvimento tecnológico que o mundo experimentou ao longo dos séculos XX e XXI contribuiu para o aprimoramento e o surgimento de ferramentas que possibilitaram aos(as) compositores(as) mergulhar nas estruturas internas do som, ampliando, com isso, o leque de possibilidades sonoras e criativas. Nesse sentido, o timbre adquiriu grande relevância nas novas linguagens musicais desenvolvidas ao longo desse período.

Na música eletroacústica, sua importância é de caráter primordial, visto que os diversos processos de síntese sonora – como aditiva, subtrativa, modulação de frequência, granular, ressíntese, entre outros –, bem como os mecanismos de processamento de efeitos – por exemplo, *time stretch*, reverberação, *phaser*, *chorus*, *harmonizer* e filtros –, são concebidos com foco, direto ou indireto, na manipulação das estruturas espectrais sonoras, ou seja, do próprio timbre.

A música eletroacústica, portanto, apresenta a potencialidade de trabalhar tanto com os timbres passíveis de registro sonoro, captados a partir de fontes acústicas, quanto com aqueles que dependem da máquina para serem criados. Essa característica representou o principal elemento que foi considerado distintivo entre a música concreta francesa e a música eletrônica surgida no Estúdio de Colônia; enquanto a primeira se dedicava ao desenvolvimento e à criação de estruturas sonoras a partir da manipulação de sonoridades previamente gravadas, a segunda concentrava-se na geração de novos timbres, criados exclusivamente por meio de dispositivos eletrônicos. Com o tempo, essas escolas se fundiram, gerando uma música eletroacústica que explora tanto sonoridades captadas quanto timbres gerados artificialmente. Um marco representativo dessa síntese já pode ser identificado na obra *Gesang der Jünglinge (Cântico dos Adolescentes)*, de Karlheinz Stockhausen, composta em 1955.

A centralidade do timbre na música eletroacústica impõe que este seja tomado como elemento fundamental nas análises destinadas a esse repertório. As possibilidades analíticas são diversas e abrangem, por exemplo, o emprego de tecnologias para a determinação da constituição espectral de timbres selecionados, com vistas à identificação de padrões e relações entre eles; ou ainda, a realização de estudos que correlacionem estruturas morfológicas sonoras e suas transformações ao longo da obra.

Ademais, é fundamental considerar que o timbre pode adquirir camadas adicionais de significado, assumindo funções simbólicas e, conseqüentemente, culturais. Ao manipular sons de origem acústica ou ao criar timbres virtuais, o compositor estabelece diálogos não apenas com o ambiente sonoro, mas também com imaginários socioculturais. Dessa forma, o estudo do timbre na música eletroacústica demanda abordagens interdisciplinares, que articulem dimensões acústicas, perceptivas, culturais e semióticas, ampliando o campo de reflexão e análise sobre o fenômeno sonoro. É justamente esse aspecto que este artigo se propõe a tratar, buscando responder a algumas questões fundamentais: De que modo o timbre pode representar territórios culturais na música eletroacústica? A utilização de determinados timbres como material composicional na música acusmática pode funcionar como um recurso de localização e afirmação de identidades culturais? Ao investigar tais questões, pretende-se evidenciar as potencialidades do timbre enquanto elemento que ultrapassa a dimensão estritamente sonora, adquirindo relevância simbólica no contexto da criação musical.

O timbre como representação de territórios culturais

Em *O dinheiro e o território*, Milton Santos conceitua o território como “o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência” (SANTOS, 1999, p. 7). A partir dessa perspectiva, compreende-se que o território não se restringe à delimitação de um espaço físico; ele também designa um campo de produção de modos de vida, práticas culturais e relações sociais. Em outras palavras, o território não apenas localiza, mas organiza experiências humanas e formas de existência. Nesse sentido, pode-se afirmar que os territórios estão “ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva” (GUATTARI, 1985, p. 110), pois envolvem processos pelos quais sujeitos e coletividades constroem sentidos e identidades.

Desse modo, o território também atua como instância de produção e distinção de localidades culturais e simbólicas. Por exemplo, uma cidade pode ser reconhecida não apenas por sua localização geográfica, mas por práticas específicas, como festas populares, repertórios musicais ou formas de sociabilidade, que a tornam singular dentro de um estado ou de uma determinada região. Assim, o conceito de território deve ser entendido como uma construção dinâmica, na qual dimensões materiais e imateriais – como o timbre – se entrelaçam, produzindo significados que sustentam tanto a vida social quanto os imaginários culturais.

Para refletir sobre tais questões, recorro a uma experiência pessoal que considero significativa. Desde 2016, atuo como supervisor educacional em um projeto sociocultural estadual, na região do Vale do Paraíba, sendo uma de minhas responsabilidades o acompanhamento artístico e pedagógico de polos regulares e das unidades da Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente) instaladas na região. No segundo semestre de 2018, recebi um convite do educador musical da unidade da Fundação CASA de um dos municípios para realizar um pequeno recital de obras acusmáticas dirigido aos alunos do curso de violão. A proposta me pareceu instigante: apresentar obras de caráter vanguardista a jovens cuja escuta musical estava mais familiarizada com repertórios da música popular urbana, como sertanejo, *funk carioca*, *hip hop* e música evangélica. Tratava-se de introduzi-los a um “novo” universo de possibilidades estéticas e sonoras.

Para o recital, selecionei, além de uma peça autoral (*Dramédia*), duas obras de destaque na produção eletroacústica brasileira: *Círculos Ceifados*, de Rodolfo Caesar, e *Corda e Cabaça*, de Fernando Iazzetta. Apesar de as duas primeiras obras citadas conterem sonoridades que evocam imagens e referências externas, a recepção delas pelo público foi menos positiva do que a de *Corda e Cabaça*. Nesta peça, Iazzetta utilizou como material primordial sons de berimbau – referência já sugerida no próprio título da peça em questão –, que são processados ao longo da obra. Em determinados momentos, os tratamentos sonoros produzem uma polifonia com duas ou três linhas simultâneas de desenvolvimento; em outros, os processamentos geram gestos texturais percebidos como uma única sonoridade complexa. A estrutura da peça apresenta analogias com a forma tema e variação, embora de maneira mais fluida, preservando a memória auditiva por meio do retorno de materiais ou de transformações menos radicais do timbre característico do berimbau.

A recepção do público às obras *Dramédia* e *Círculos Ceifados* foi, em um primeiro momento, marcada por certa curiosidade. Todavia, o interesse inicial foi progressivamente se dissipando ao longo da execução das peças, que apresentam duração extensa em relação ao padrão temporal

associado ao repertório musical comum dos alunos. Em contraste, durante a audição de *Corda e Cabaça*, a atenção dos estudantes manteve-se constante ao longo dos 7 minutos e 25 segundos de duração da obra. Ao final da apresentação, diversos alunos expressaram suas impressões, afirmando que “aquela música eles conheciam, que era berimbau, que era capoeira”.

Tal percepção revela um dado significativo: embora Fernando Iazzetta aparentemente não tenha realizado nenhuma referência explícita a toques tradicionais do berimbau na capoeira, a percepção do timbre do instrumento, no contexto do exemplo em questão, revelou-se suficiente para atuar como elemento de diferenciação identitária, ao sinalizar uma prática cultural específica, a capoeira, que, por sua vez, remete a uma localidade socialmente marcada por parâmetros étnicos e de classe. Simultaneamente, esse timbre também funciona como um marcador social de nacionalidade, assumindo o papel de material sonoro mobilizado na construção simbólica de uma comunidade brasileira. Esse processo evidencia como determinados timbres, ao evocar práticas sociais e, portanto, territórios culturais, podem contribuir para a reafirmação de fronteiras simbólicas no contexto da escuta musical.

Essa construção identitária em torno de determinados artefatos e ritos, como o berimbau e a capoeira, ocorreu por meio de um deslocamento de significação: de uma prática inicialmente percebida como subversiva, marginalizada e criminalizada, passou a ser ressignificada como símbolo de nacionalidade e expressão legítima da cultura brasileira. Nesse processo, destaca-se o primeiro governo de Getúlio Vargas (1937 até 1945), especialmente o período conhecido como Estado Novo, como marco simbólico dessa transposição de valores culturais e simbólicos. Esse período teve como uma de suas principais características a busca pela coesão nacional, por meio da consolidação de um Estado-nação e da construção de uma identidade nacional. Para alcançar tal objetivo, Vargas contou com a colaboração de artistas e intelectuais pertencentes à elite, que se dedicaram à invenção de uma tradição brasileira a partir da valorização e reelaboração de rituais cotidianos — práticas religiosas, expressões artísticas, costumes populares, mitos históricos, entre outros. Como consequência desse processo de construção identitária, a capoeira foi incorporada como um lugar-comum, um *topos* cultural que é continuamente significado por meio da representação de seus marcadores ecológicos, manifestos em seus praticantes, artefatos e espaços de atuação, condensando, com isso, dimensões ambientais e sociais que podem funcionar como símbolos de identidade ou de alteridade. No exemplo da Fundação CASA, esse *topos* foi prontamente acionado a partir da identificação do timbre do berimbau, gerando no público a sensação de representatividade.

Para compreendermos melhor essa perspectiva, tomaremos como fundamento a teoria das *cadeias acústicas*, conforme proposta por Adkins (1999). Esse autor parte da leitura lacaniana do conceito de *cadeia de significantes*, sugerindo uma aproximação possível entre os processos linguísticos e os fenômenos sonoros. Para Jacques Lacan, segundo Adkins (1999), o significante não se reduz a uma palavra ou a um som isolado: trata-se de um elemento da linguagem que representa o sujeito diante de outro(s) significante(s). O sentido emerge, portanto, apenas da articulação entre os diferentes significantes na cadeia; um significante remete a outro, produzindo deslizamentos de sentido e abrindo espaço para a metáfora e a metonímia no discurso.

Consideremos, por exemplo, a palavra *rato*, que aqui figurará como nosso **S1** (significante mestre). Esse significante desliza em uma cadeia relacional com outros possíveis significantes, tais como: *animal* (S2), *mamífero* (S3), *medo* (S4), *traição* (S5), *sujeira* (S6), *doença* (S7), *astúcia* (S8), *sobrevivência* (S9), *resiliência* (S10) e *boa sorte* (S11), entre outras possibilidades. O sentido não é estático nem intrínseco ao significante isolado; ele se constitui na relação entre o sujeito, o contexto sociocultural e suas experiências mais pessoais. Assim, um indivíduo que tenha vivenciado uma situação de traição pode associar a figura do *rato* a essa experiência. Por outro lado, alguém nascido na China, onde o rato possui valor simbólico positivo no horóscopo, pode vinculá-lo a presságios de boa sorte.

A proposta de Adkins (1999) ao falar em *cadeia acústica* sugere que os sons – ou os timbres enquanto unidades perceptivas – podem igualmente funcionar como elementos em uma cadeia de significantes sonoros, ativando associações culturais, afetivas ou históricas. Tal debate se torna particularmente relevante no campo da música eletroacústica e acusmática, onde os sons concretos – por exemplo, o timbre de um berimbau, o ruído de uma máquina ou o canto de um pássaro – são utilizados como matéria-prima para composição. A escuta do ouvinte pode ser então atravessada por múltiplos deslizamentos de sentido, cujas articulações com o campo do simbólico não são necessariamente estáveis nem universais, mas antes marcadas por culturas e subjetividades.

Esse quadro pode, em parte, justificar a alta receptividade que a obra de **lazzetta**, *Corda e Cabaça*, obteve no recital realizado na **Fundação CASA**. Nesse contexto, o elemento musical do **timbre** mostrou-se particularmente eficaz ao acionar um território cultural compartilhado por todos os presentes, sendo o **berimbau**, enquanto imagem sonora, identificado como um objeto-agente diretamente associado à prática da **capoeira**. Trata-se, aqui, de um exemplo no qual o

timbre funcionou como um significante capaz de ativar um campo comum de referências socioculturais.

Por outro lado, esse mesmo resultado não pôde ser observado nas obras *Dramédia* e *Círculos Ceifados*. Em *Dramédia*, os sons de orquestra e a citação da Quinta Sinfonia de Ludwig van Beethoven parecem não ter acessado capitais culturais amplamente partilhados pelo público presente. Nesse sentido, vale considerar, a partir de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1975), que o capital cultural diz respeito ao conjunto de conhecimentos, referências, códigos e disposições simbólicas adquiridos socialmente, seja por meio da escolarização ou pela vivência em determinados contextos culturais, e que podem orientar a forma como os indivíduos reconhecem, interpretam e atribuem sentido às manifestações artísticas.

De forma semelhante, em *Círculos Ceifados*, os sons considerados “alienígenas”, produzidos por síntese FM (modulação em frequência) e AM (modulação em amplitude) e que remetem a um universo sonoro associado à representação do sobrenatural no cinema norte-americano, também não foram reconhecidos ou ressignificados de maneira compartilhada pelos ouvintes no contexto específico do recital na Fundação CASA. Essa ausência de identificação simbólica, possivelmente contribuiu para o desinteresse observado por parte desse grupo.

É importante destacar que, em outros contextos sociais, compostos de espectadores dotados de diferentes **capitais culturais**, a recepção dessas obras poderia ter sido diferente. Isso sugere que a eficácia simbólica de uma obra eletroacústica, acusmática ou qualquer outra está profundamente vinculada ao repertório cultural previamente partilhado entre obra e público. O quadro a seguir demonstra a relação entre os **materiais sonoros** utilizados nas peças apresentadas aos estudantes da Fundação CASA e os possíveis capitais culturais necessários para a compreensão e/ou apropriação dos *topos* dispostos nas narrativas propostas por tais obras.

Obras apresentadas na Fundação CASA	Material sonoro primário	Capital cultural (representação simbólica)
<i>Corda e Cabaça</i>	- Sonoridades produzidas em um berimbau.	- Capoeira. - Cultura Afro. - Brasilidade (tradição inventada).

O timbre como demarcador de territórios culturais na música eletroacústica

<p><i>Círculos Ceifados</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sons de sapos e variados insetos (construção de um cenário noturno). - Sons abstratos representando óvnis e criaturas alienígenas. (Esses sons foram gerados digitalmente, a partir das sínteses granulares FM e AM). 	<ul style="list-style-type: none"> - Cenário campestre noturno. - Óvnis e criaturas sobrenaturais, representadas por sonoridades clássicas de sínteses FM e AM que são comuns em Hollywood. - Fenômeno do <i>crop circle</i>.
<p><i>Dramédia</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sons de diversas máquinas. - Sons de instrumentos (violino, viola, violoncelo, clarinete, flauta, fagote, trompa e trompete). - Orquestra sinfônica (citação da Quinta Sinfonia de Beethoven). - Voz humana. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cenário de fábrica (produção em série). - Cenário de sala de concerto (aquecimento de instrumentos de orquestra). - Orquestra sinfônica. - Repertório clássico da música erudita europeia.

Quadro 1: Relação entre material sonoro e capital cultural.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

A partir do exemplo do recital na fundação CASA, podemos conjecturar que grande parte dos timbres tem o potencial de marcar determinados territórios culturais, ou seja, é possível relacionar timbres a uma ou várias localidades culturais. Dependendo do contexto, alguns timbres marcam mais a diferença do que outros. O timbre da síntese FM como marcador do sobrenatural, como ocorre na obra de Caesar, receberá essa significação principalmente por espectadores que tiveram acesso a filmes de ficção científica, sendo essa condição um capital cultural fundamental para compreender o simbolismo proposto pelos timbres que ocorrem na peça em questão. O timbre do berimbau, por estar associado à construção de uma identidade nacional brasileira, funciona como um marcador cultural amplamente reconhecível. Nesse sentido, o ouvinte, especialmente se for brasileiro ou tiver familiaridade com a cultura do país, tende a associar o som do berimbau, presente na obra de Iazzetta, ao ritual da capoeira.

Essa **potencialidade semântica** pode ser observada em outras obras acusmáticas. A peça *Pentes* (1974), de **Denis Smalley**, por exemplo, é considerada uma composição muito relevante para a história da música eletroacústica. Sua estrutura baseia-se, fundamentalmente, na criação de **texturas e gestos musicais** produzidos a partir de processamentos digitais aplicados sobre uma gravação de um músico tocando o **Northumbrian pipes**, uma gaita de fole tradicional do norte da Inglaterra e da Escócia. Assim como ocorre com o timbre do berimbau, esse instrumento carrega

consegue uma forte **associação a um território cultural específico**, funcionando como um marcador sonoro de identidade regional.

Nos primeiros 6 minutos e 20 segundos (06'20'') de *Pentes*, as sonoridades são abstratas, possivelmente geradas por processos digitais aplicados sobre o material sonoro captado – músico tocando o *Northumbrian pipes* – e por sonoridades criadas exclusivamente por processamentos digitais, por meio da manipulação de osciladores sonoros virtuais. A partir de 6 minutos e 20 segundos (06'20''), a sonoridade em *dry signal*⁴ do *Northumbrian pipes* é acrescentada à textura. Aos 7 minutos e 19 segundos (07'19''), a sonoridade do *Northumbrian pipes* ganha o plano principal, até tomá-lo por completo dos 9 minutos e 2 segundos (09'02'') até os 10 minutos e 22 segundos (10'22''), quando o som volta a ser “abstrato”, permanecendo assim até o final da peça, sendo esses 2 minutos e 30 segundos (02'30'') finais uma coda.

Smalley utilizou diversos procedimentos técnicos para gerar texturas e gestos “abstratos”, sonoridades novas e distanciadas de sua fonte originária. Com a exposição da paisagem sonora – músico tocando *Northumbrian pipes* –, a fonte ou o material sonoro primário é apresentado, intensificando, com isso, possibilidades de leituras semânticas. Por conseguinte, O'Callaghan expõe a seguinte possibilidade de leitura:

Poucos outros instrumentos podem falar com tanta lucidez do espaço geocultural do que os pipes. Mesmo divorciado de seu contexto original, eles sempre desenharam imagens de suas origens culturais. E assim, se usarmos o modelo ecológico para a forma de *Pentes* – por mais metafórico que seja – como base de sua consideração como um tipo de paisagem sonora em si, então os pipes funcionam claramente como uma marca sonora dentro dessa paisagem sonora. [...] Sua função como marca sonora, no entanto, se estende para além do mundo fora da música, pois traz uma clara referência ao seu lar cultural. E assim as encostas de *Pentes* talvez não sejam apenas formas espectrais, nem sejam encostas arquetípicas divorciadas do espaço e do tempo, mas são as encostas e colinas do norte da Inglaterra e da Escócia, lar dos pipes (O'Callaghan, 2011, p. 61 - tradução nossa)⁵.

4 Sinal original, preservado em sua forma bruta, com mínima ou nenhuma intervenção de processamento ou efeitos.

5 Do original: Few other instruments can speak so lucidly of geo-cultural space than do pipes. Even if divorced from their original context, they will always draw imagery of their cultural origins. And so, if we are to use the ecological model for the form of *Pentes* – metaphorical as it may be – for the basis of its consideration as a type of soundscape. [...] Its function as a soundmark, however, extends beyond that into the world outside of the music, as it draws clear reference to its cultural home. And so the slopes of *Pentes* are perhaps not just spectral shapes, nor are they archetypical slopes as divorced from space and time, but are the slopes and hills of north England and Scotland, to which the pipes are home (O'Callaghan, 2011, p. 61).

O som da *Northumbrian pipes*, assim como o timbre do berimbau, revela, quando manifesto, uma imagem cultural: uma identidade local institucionalizada que mobiliza e seleciona memórias culturais capazes de produzir narrativas. Tal como o timbre do berimbau pode evocar uma cena cultural tipicamente brasileira, frequentemente associada a homens afrodescendentes praticando capoeira, o som da gaita de fole pode construir um imaginário composto de figuras masculinas brancas, trajando fardas e *kilts* com padrões xadrezes nas cores da bandeira escocesa, enquanto tocam gaitas de fole e tambores militares (*snare drums*). Essa sonoridade também convoca uma ambiência campestre, um *topos* pastoral, remetendo à imagem dos pastores oriundos da Irlanda que colonizaram as montanhas escocesas. Nesse contexto, Hobsbawm contribui para a reflexão ao afirmar que:

Tal parafernália, que eles reputam muito antiga, é, na verdade, bem moderna. Foi desenvolvida depois, e, em alguns casos, muito depois da União com a Inglaterra, evento contra o qual constitui, de certo modo, um protesto. Antes da União, esses acessórios realmente já existiam sob uma forma rudimentar; naquele tempo, porém, eram vistos pela grande maioria dos escoceses como um indício de barbarismo: o distintivo de montanhesez velhos, indolentes, rapaces e chantagistas, que representavam para a Escócia civilizada a histórica mais um inconveniente do que uma ameaça. Até mesmo nas Terras Altas (Highlands), ainda naquela forma rudimentar, aquela parafernália era relativamente nova: não constituída característica original, nem distintiva de sociedade montanhese (Hobsbawn, 2012, p. 25).

Assim como ocorreu com a capoeira no Brasil, a consolidação do estereótipo do “escocês típico” decorre de deslocamentos simbólicos de ordem cultural. Elementos anteriormente associados ao bárbaro, ao marginal, ao inferior ou ao pagão – como a gaita de fole, por exemplo – foram ressignificados, sobretudo após a união política com a Inglaterra, passando a funcionar como marcadores sociais da diferença⁶ e como capitais simbólicos de uma identidade nacional. Tais deslocamentos visam à construção e à delimitação de uma noção de localidade: antes da formação do Reino Unido, essa diferenciação simbólica não era necessária, uma vez que as fronteiras geográficas já operavam como marcadores identitários. Contudo, com a constituição de um Estado nacional que abrange múltiplos territórios de mesma língua, tornou-se imperativo instituir novas formas de fronteira, desta vez simbólicas. Essas fronteiras são produzidas por meio da ressignificação de práticas e artefatos culturais populares e operam no campo do imaginário, contribuindo para a construção de uma memória coletiva compartilhada. Tal processo de

6 Marcadores sociais da diferença são sistemas de classificação que organizam a experiência ao identificar certos indivíduos com determinadas categorias sociais. (ZAMBONI, 2014, p.13).

ressignificação é mediado por dispositivos midiáticos, como a literatura, as artes visuais, a música, o cinema, a publicidade, entre outros.

Ao incorporarem, em suas obras, gestos instrumentais associados à gaita de fole e ao berimbau, respectivamente, Denis Smalley e Fernando Iazzetta constroem imagens carregadas de marcações culturais específicas. A compreensão desses simbolismos ultrapassa uma abordagem estritamente morfológica do som, exigindo o acesso a repertórios culturais e capitais simbólicos distintos, que informam a escuta e possibilitam a ativação de significados culturalmente situados.

São muitos os exemplos da utilização desse gesto instrumental – timbres que referenciam instrumentos musicais – na música eletroacústica. Em *Variations sur une flûte mexicaine* (1949), Pierre Schaeffer tensiona os princípios da escuta reduzida ao compor uma polifonia a partir de gravações de pequenas frases executadas em uma flauta de pan andina (*siku*). Os sons do instrumento, em sua maioria preservados em *dry signal*, com mínima intervenção eletroacústica, ocupam posição central na obra, evidenciada inclusive pela menção explícita ao instrumento no título da peça, o que sugere uma intenção deliberada de apontar sua origem cultural.

Tal sonoridade pode evocar estereótipos associados ao “mexicano”, ao “latino-americano” e ao “nativo colonizado”, funcionando como marcador identitário de alteridade. Em contraponto, sons percussivos processados eletronicamente contribuem para a construção de uma atmosfera ritualística e tribal, dotada de forte conotação exótica. Dessa forma, a obra configura um imaginário do “outro estrangeiro”, projetado como distante, místico e potencialmente colonizável – um gesto que se alinha à lógica de representação descrita por Edward Said (2007) em sua crítica ao orientalismo, na qual o Ocidente constrói o Oriente (ou, neste caso, a América Latina) como um reflexo de sua própria superioridade.

Schaeffer não foi o único compositor a utilizar o timbre da flauta como marcador do nativo latino-americano na música acusmática. Pierre Henry, que fez extenso uso do gesto instrumental em suas obras, também recorreu a esse simbolismo em *Fragments pour Artaud* (1970), que foi inspirada no trabalho poético do dramaturgo, ator, escritor, radialista e poeta francês Antonin Artaud. Garcia traz uma referência sobre a peça em questão:

Foi concebida originalmente como um projeto radiofônico, começado no início dos anos 60. Henry trabalha com trechos do livro *Tarahumaras e outros*, de Artaud, inspirado nas premonições que este fez, entre os anos vinte e trinta, sobre uma música feita com “ruídos reais, registrados em discos”, criando “qualidades e vibrações de sons absolutamente inauditos” (Artaud, 1926 e 1932 no Encarte do CD). Segundo Chion, Henry quis nesta obra recriar uma “espécie de rito do país desconhecido” e não uma obra romântica

sobre Artaud (Chion, 1980, p.153). Composta de 13 fragmentos, Henry utiliza aqui vozes lendo textos, sons instrumentais de violão, de flauta, sons de origens não localizáveis, trechos de discos com cânticos religiosos em coro, sons guturais e outras expressões vocais inarticuladas (Garcia, 1998, p. 184-185).

Pierre Henry cria, em *Fragments pour Artaud*, um “ritual de um país desconhecido”, imaginando o espaço religioso dos Tarahumaras, povo originário do norte do México, por meio da utilização de gestos musicais que operam como marcadores da diferença. A obra articula sons guturais, vocais e percussivos, bem como a invenção de uma linguagem fictícia que estereotipa os integrantes da referida etnia, atribuindo-lhes um caráter exótico, ancestral e místico.

Chama atenção, nesse contexto, o uso das sonoridades sem processamentos (*dry signal*) da flauta e do violão em alguns fragmentos que compõem a obra, como *Mexique* e *Il n’y a que le vide* (ambos com flauta e violão), bem como *Maya*, no qual apenas o violão é empregado. Nesta última, o instrumento também é submetido a processamentos analógicos e possíveis técnicas estendidas, de modo a mimetizar gestos percussivos expandindo sua possibilidade expressiva.

Assim como Pierre Schaeffer em *Variations sur une flûte mexicaine* (1949), Henry também escolhe a flauta como signo sonoro do “nativo latino-americano”, recorrendo inclusive a uma configuração melódica bastante semelhante àquela que se ouve logo no início da peça de Schaeffer – mais especificamente aos 17 segundos –, em que trinados constantes delimitam a entrada do instrumento. Esse mesmo gesto musical é reempregado por Henry nos fragmentos *Mexique* e *Il n’y a que le vide*, sugerindo não apenas um diálogo intertextual, mas também uma possível sedimentação de um arquétipo sonoro da alteridade latino-americana na música acusmática deste momento.

Além de funcionar como um signo que, nesse contexto específico, busca sintetizar simbolicamente as culturas dos países americanos colonizados pela Espanha, a flauta também carrega conotações de primitivismo. Isso se deve ao fato de ser reconhecida como um dos instrumentos musicais mais antigos da humanidade, frequentemente associada às origens da prática musical e aos rituais ancestrais. A utilização desse timbre, portanto, contribui para a marcação e a estereotipação do nativo, intensificando a representação de um ritual tribal dramatizado por Henry.

É fundamental destacar que a prática de estereotipar ou construir um “Oriente simbólico”, isto é, representar povos colonizados a partir de imagens generalizantes, exóticas e hierarquizadas, é recorrente nas diversas linguagens artísticas. Essa tendência pode ser observada em obras como a história em quadrinhos *Tintim no Congo*, do belga Hergé, que retrata os africanos sob uma ótica

paternalista e primitivista; na série de filmes *Indiana Jones*, de Steven Spielberg, que representa culturas não ocidentais como perigosas, místicas ou decadentes; em composições musicais como *Scheherazade*, de Nikolai Rimsky-Korsakov, e *Suite Algérienne*, de Camille Saint-Saëns, que evocam sonoridades “orientais” para criar atmosferas exóticas; bem como em obras da literatura brasileira, como *Iracema*, de José de Alencar, e *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, que projetam imagens idealizadas ou depreciativas do nativo e do sertanejo.



Fig. 1: Trecho da História em Quadrinhos *Tintim no Congo*, do quadrinista belga Hergé.⁷
Fonte: *Tintim no Congo*. Versão original (1930).

Importante observar que, em muitos casos, esse tipo de representação não decorre de uma intenção explícita do artista, mas resulta das estruturas discursivas e dos imaginários coletivos vigentes em seu contexto sociocultural. Assim, tais obras não apenas refletem os valores de sua época, mas também os reproduzem e reforçam. Todavia, a partir de um movimento tipicamente pós-moderno, essas estereotipações passam a ser ressignificadas, ironizadas ou mesmo invertidas. Trata-se de uma estratégia crítica que visa desestabilizar os discursos coloniais e deslocar os centros tradicionais de produção simbólica. Essa operação pode ser observada em diversas obras e manifestações culturais contemporâneas, como no *stand-up comedy* de viés político e identitário; nos filmes *Corra! (Get Out)* e *Nós (Us)*, de Jordan Peele, que subvertem estereótipos raciais por meio do cinema de horror; em *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho que reconfigura o sertão como território de resistência frente à violência colonial e neoliberal; e em *Que horas ela volta?*, de

⁷ Tradução do texto da tirinha:

Milu: “Tintim, há dois que estão conversando.”
Tintim: “Meus caros amigos, vou falar hoje sobre a sua pátria: a Bélgica!...”

Anna Muylaert, longa-metragem que desmonta os códigos da servidão doméstica e da desigualdade estrutural brasileira. No campo da música, podemos destacar obras como a *Sinfonia dos Orixás*, de Almeida Prado, que valoriza a cosmovisão afro-brasileira; *La Pasión según San Marcos*, de Osvaldo Golijov, que promove uma fusão de elementos **afro-latino-americanos, indígenas e judaicos**, reinterpretando a Paixão de Cristo sob uma ótica plural e descolonizante; e, nas artes visuais, obras como *A Primeira Missa*, de Luiz Zerbini, que reinterpreta um dos mitos fundadores do Brasil colonial.



Fig. 2: *A Primeira Missa*, de Luiz Zerbini.

Fonte: Acervo MASP: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-primeira-missa>

Esse movimento também se manifesta no campo da música eletroacústica. As obras anteriormente mencionadas de Fernando Iazzetta e Denis Smalley exemplificam como o uso de gestos instrumentais culturalmente marcados pode ultrapassar a mera citação ou fetichização do “outro”, assumindo um papel ativo na construção de narrativas sonoras de caráter decolonial. A seguir, analisaremos como o timbre, ao ser marcado por referências culturalmente territorializadas, pode funcionar como elemento semântico de discursos que confrontam paradigmas coloniais.

Timbre e decolonialismo

O decolonialismo começa a se estruturar como pensamento acadêmico sobretudo na última década do século XX, sendo fortemente influenciada por movimentos de resistência de povos subalternizados, como as lutas antirracistas, feministas e aquelas voltadas ao reconhecimento e à autodeterminação dos povos originários. Nesse contexto, tal perspectiva busca alternativas para o desmantelamento de estruturas de poder que persistem mesmo após o fim do colonialismo formal.

Essas permanências são compreendidas como expressões da colonialidade, conceito formulado por Aníbal Quijano (1991), que evidencia como hierarquias de saber, de etnias e de culturas continuam organizando o mundo contemporâneo. Assim, o decolonialismo não se limita à crítica histórica, mas propõe uma revisão profunda dos fundamentos epistemológicos da modernidade, marcada pela pretensão de universalidade e pela centralidade do pensamento eurocêntrico. Segundo Walter Mignolo:

o pensamento decolonial emergiu na própria fundação da modernidade/colonialidade como sua contrapartida. E isso ocorreu nas Américas, no pensamento indígena e no pensamento afro-caribenho; continuou depois na Ásia e na África, não relacionados ao pensamento decolonial nas Américas, mas sim como contrapartida da reorganização da modernidade/colonialidade do Império Britânico e do colonialismo francês. (Mignolo, 2007, p.27 – tradução nossa)⁸.

A partir dessa compreensão, o decolonialismo se caracteriza como um movimento que não apenas denuncia, mas também propõe práticas de “desobediência epistêmica”, ou seja, a valorização de saberes historicamente marginalizados e a construção de novos horizontes de sentido. Nesse cenário, as artes desempenham um papel fundamental. Elas se tornam espaços privilegiados de resistência e memória, nos quais sujeitos subalternizados podem afirmar suas narrativas e identidades. As produções artísticas, sejam na música, nas artes visuais, na performance ou na literatura, possibilita tensionar as linguagens estéticas hegemônicas e questionar as práticas culturais impostas pela tradição ocidental.

Na música eletroacústica, o uso e a manipulação de timbres culturalmente marcados pode funcionar como potente estratégia de resistência e de preservação da memória. O compositor uruguaio Coriún Aharonián parece ter utilizado dessa estratégia quando utilizou gravações de gestos instrumentais efetuados por diferentes flautas rústicas como recurso simbólico do nativo

8 Mi tesis es la siguiente: el pensamiento decolonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño; continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento decolonial en las Américas, pero sí como contrapartida de la reorganización de la modernidad/colonialidad del imperio británico y el colonialismo francés. (Mignolo, 2007, p.27).

sul-americano na obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974).

Nesse viés, Cuevas pontua:

O compositor uruguaio Coriún Aharonián (1940) usou exclusivamente sons de flautas nativas e mestiças em sua *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', 2 ch., Bourges). A abordagem de Aharonián pode ser resumida como o uso da tecnologia para potencializar sons nativos, pois ele não modifica os sons instrumentais eletronicamente, mas os isola em um primeiro momento, sobrepondo-os para depois criar camadas sonoras densas a partir de 7'17''. Embora o título da obra evoque o assassinato do conquistador espanhol Juan Díaz de Solís (1470-1516) por uma flecha indígena enquanto navegava rio acima nas proximidades do atual Uruguai, os instrumentos de sopro usados por Aharonián pertencem de fato à região do Altiplano no centro-oeste da América do Sul. O compositor nega que houvesse qualquer ligação programática entre o mundo sonoro da peça e seu título (Aharonián 1995, pp. 8-9), e isso explica em parte o caráter abstrato de sua abordagem ao se concentrar exclusivamente nos sons nativos e em como eles emanam dessas flautas que ele mesmo tocou e gravou (Cuevas, 2017, p. 14 – tradução nossa)⁹.

A obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* é estruturada em seis seções claramente delineadas, construídas a partir de diferentes texturas sonoras. A peça se inicia com sonoridades resultantes de ataques curtos de flautas, que parecem ter sido processadas com efeitos de reverberação, *chorus* e cortes precisos no ponto culminante do ataque, o que mimetiza um envelope típico de instrumentos percussivos.

Gradualmente, novas sonoridades são introduzidas, caracterizadas por sustentações imprecisas e produzidas por harmônicos em faixas extremas de frequência, tanto baixas quanto altas. Esses gestos sonoros adquirem progressivamente maior densidade, por meio da sobreposição temporal de diferentes transposições dessas mesmas sonoridades.

9 Do original: Uruguayan composer Coriún Aharonián (1940) used exclusively sounds of native and mestizo flutes in his *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', 2-ch., Bourges). The approach of Aharonián can be summarized as the use of technology to potentiate native sounds, since he does not modify the instrumental sounds electronically, but isolate them at first, superposing them later creating dense sound layers from 7'17'' onwards. Whilst the title of the work recalls the murder of the Spanish conquistador Juan Díaz de Solís (1470-1516) by an Indian arrow as he was sailing upstream nearby today's Uruguay, the wind instruments used by Aharonián belong indeed to the Altiplano region in west-central South America. The composer denies that there was any programmatic link between the sound world of the piece and its title (Aharonián 1995, pp. 8-9), and that partly explains the abstract character of his approach as he concentrates exclusively on the native sounds as they emanate out of these flutes which he played and recorded himself (Cuevas, 2017, p. 14).

O timbre como demarcador de territórios culturais na música eletroacústica

Na seção B, destaca-se, em primeiro plano, uma sonoridade contínua em duração e altura, cuja variação se dá por meio do uso das técnicas de *frullato* (produzindo vibrato) e de *cantar tocando*. Na seção C, mantém-se a mesma faixa de frequência da seção anterior, agora com sons muito curtos e de baixa intensidade, resultando em uma significativa mudança textural. Enquanto as seções A e B apresentavam tramas densas e complexas, a seção C exibe uma textura simples, sustentada por uma única camada sonora.

A seção subsequente resulta da sobreposição dos materiais apresentados nas seções A e B. Dessa justaposição, destacam-se os ataques curtos processados herdados da seção A, agora restritos à faixa alta de frequência, e os gestos inconstantes da seção B. Na seção C', observam-se ataques intensos em *staccato* no primeiro plano, acompanhados, em segundo plano, por uma polifonia de harmônicos irregulares distribuídos entre as faixas baixa e alta de frequência.

Já em C'', verifica-se uma espécie de dissolução dos elementos presentes em C', permanecendo apenas as sonoridades inconstantes, agora em baixa intensidade e distribuídas de maneira entrecortada na faixa aguda do espectro. A seguir, apresenta-se uma representação do espectrograma da obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, com a identificação e a descrição das seções que compõem sua estrutura formal.

Seção	Descrição
A	Ataques curtos com reverberação. Sonoridades inconstantes em faixas baixas e altas de frequências.
B	Sonoridade constante em faixa baixa de frequência. Frullato. Voz constante em faixa alta de frequência, enquanto toca a flauta.
C	Sons curtos com altura constante em região média.
A'+B'	Sonoridades inconstantes em faixa alta de frequência. Ataques curtos com reverberação. Sonoridade constante, mas entrecortada em faixa baixa de frequência.
C'	Ataques curtos e intensos com alturas constantes. Sonoridades inconstantes em faixas baixas e altas de frequências.
C''	Sons curtos, com altura constante em faixa alta de frequência.

Quadro 2: Estrutura de *Homenaje a la flecha clavada en el pecho* de Juan Díaz de Solís de Aharonián.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

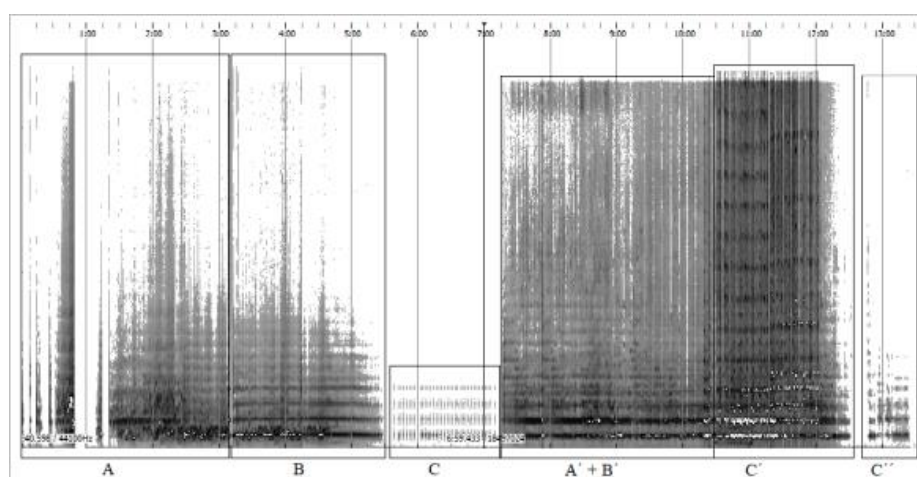


Fig. 3: Espectrograma e análise estrutural de *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís* de Coriún Aharonián.

Fonte: Acervo pessoal (2021). Sonic Visualiser.

Don Juan Díaz de Solís foi um navegador espanhol enviado à América do Sul com o objetivo de explorar e conquistar territórios na região do Rio da Prata. Durante a expedição, Solís e seus companheiros foram atacados e mortos por indígenas pertencentes ao grupo étnico dos Guaranis. Nesse contexto, a obra de Coriún Aharonián adquire um evidente caráter social e político. O destaque dado aos sons das flautas rústicas, *com mínimos processamentos (dry signal) eletrônicos*, funciona como uma homenagem aos povos nativos sul-americanos e à resistência destes diante das violências impostas pelo processo colonial.

Simultaneamente, a obra configura-se como um manifesto em defesa da afirmação cultural na música experimental latino-americana, posicionando-se contra as dinâmicas de apagamento e subordinação cultural típicas do neocolonialismo veiculado pela lógica globalizada. Nesse aspecto, o tratamento dado por Aharonián aos materiais sonoros contrasta significativamente com o das obras discutidas anteriormente, como as de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, nas quais há uma certa estereotipação das culturas nativas americanas.

No caso de Henry, por exemplo, sua dramaturgia acusmática frequentemente recorre à fantasia de rituais tribais, conectando-os a uma dimensão sobrenatural, mais próxima da exotização do que do reconhecimento das culturas originárias. Já Aharonián orienta sua criação artística para o empoderamento, o reconhecimento identitário e o enfrentamento político, elementos recorrentes em sua produção composicional. A citação a seguir, extraída do encarte do disco *Gran Tiempo* (1995), coletânea de obras acusmáticas do compositor, apresenta o próprio relato de Aharonián a respeito da obra em questão.

[...] Homenaje a la flecha... parte exclusivamente de sons produzidos por mim em um pequeno grupo de flautas indígenas e mestiças das culturas Aymara e Quechua do Altiplano Andino na América do Sul: quenás, pincuyos, anatas ou tarkas e sikus. Tento prestar uma dupla homenagem. A primeira aos verdadeiros donos da terra das Américas, despojados dela pela conquista europeia e suas consequências coloniais e neocoloniais. Quis evitar o tributo declamatório, o romântico, o triste, o filantrópico etnocêntrico. Quis evitar o figurativo, o cartão postal, a fotografia exótica interrompida pelo trabalho do “artista”. [...] É por isso que as flautas da tradição altiplánica não foram distorcidas: preservam seu som “natural” e até mesmo seus sopros ou gritos, tão importantes do ponto de vista expressivo. [...] A segunda homenagem é para um determinado índio e por sua opção histórica. Juan Díaz de Solís foi escolhido pela coroa espanhola para impor seu domínio (“descobrir”, dizia-se na época) sobre as terras meridionais do novo continente (Aharonián, 1995, s/p – tradução nossa)¹⁰.

Coriún Aharonián desenvolveu uma trajetória artística e acadêmica profundamente marcada pelo engajamento político, cultural e social (Aharonián, 1992; 1994; 2000). Sua produção musical foi concebida a partir de uma perspectiva situada, buscando dialogar com agentes culturais em múltiplos níveis. Suas reflexões sobre o tema perpassam toda a sua obra, apontando, de forma crítica, para a persistência do domínio cultural europeu.

Esos Silencios (1978, rev. 1981), de Aharonián, é mais um exemplo do uso expressivo de gestos instrumentais associados à flauta e a instrumentos de cordas dedilhadas – com timbres que remetem, por exemplo, ao bandolim ou ao charango – tratados com pouco ou nenhum processamento digital ou analógico. Os materiais sonoros são apresentados *sem processamento (dry signal)*, revelando suas prováveis fontes acústicas, que, a depender do contexto de escuta, podem funcionar como marcadores sociais da diferença. Tais representações sonoras já estavam presentes em diversas obras, como as anteriormente mencionadas *Variations sur une flûte*

10 Do original: [...] Homenaje a la flecha... parte exclusivamente de sonidos producidos por mí en un reducido grupo de flautas indígenas y mestizas de las culturas aimara y quechua del Altiplano andino en América del Sur: quenás, pincuyos, anatas o tarkas, y sikus. Trato de rendir un doble homenaje. Un primero a los verdaderos dueños de la tierra en América, despojados de ella por la conquista europea y sus consecuencias coloniales y neocoloniales. He querido evitar el homenaje declamatorio, el romántico, el plañidero, el filantrópico etnocentrista. He querido evitar el disfraz, la tarjeta postal, la fotografía exótica entrecortada por obra del "artista". [...] Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido "natural" y aún su soplido o su grito, tan importantes desde el punto de vista expresivo. [...] El segundo homenaje es para un indígena en particular y para su opción histórica. Juan Díaz de Solís fue el elegido de la corona española para imponer su dominio (“descubrir” se decía en ese entonces) sobre las tierras del sur del nuevo continente (Aharonián, 1995, s/p).

mexicaine, de Pierre Schaeffer, *Fragments pour Artaud*, de Pierre Henry, e *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, também de Aharonián.

De acordo com o próprio compositor, *Esos Silencios* aborda a realidade vivida pela América Latina durante a década de 1970, período marcado pela repressão política generalizada em grande parte do continente (Aharonián, 1995). Trata-se, portanto, de uma obra de caráter político, que denuncia os “silêncios” impostos pelas ditaduras militares que dominaram a América do Sul entre as décadas de 1960 e 1980. No encarte do disco *Gran Tiempo*, Aharonián afirma que *Esos Silencios* “estão mas não estão, são mas não são. Nós não os queremos, mas eles sempre nos cercam, até que – finalmente – conseguimos quebrá-los” (Aharonián, 1995). Por conseguinte, Soares pontua o seguinte, sobre o engajamento político na obra de Aharonián:

No campo musical, as obras de Aharonián comprovam grande preocupação com a situação vivida na América Latina, durante esses anos do regime militar, bem como com o que veio depois da abertura. Suas peças musicais e textos (inúmeros artigos) seguem tendo uma visão crítica do mundo globalizado e de uma possível continuidade da ingerência de um lado do mundo sobre o outro e de uma parte do país sobre outra: apropriações e denúncias de pseudo-políticas culturais não deixam de ser apontadas por ele em seus recentes trabalhos (Soares, 2006, p. 86).

Esos Silencios é estruturada a partir de oito seções, engendradas a partir de sonoridades de flauta(s) e algum instrumento de cordas dedilhadas. Essas seções e materiais são seccionados por períodos temporais de silêncio, sendo observáveis períodos curtos, médios e longos. Na figura a seguir, extraída do artigo *Austeridad, sintaxis nodiscursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián* (2005), de Eduardo Herrera, podemos observar os momentos de silêncio que decorrem na peça em questão.

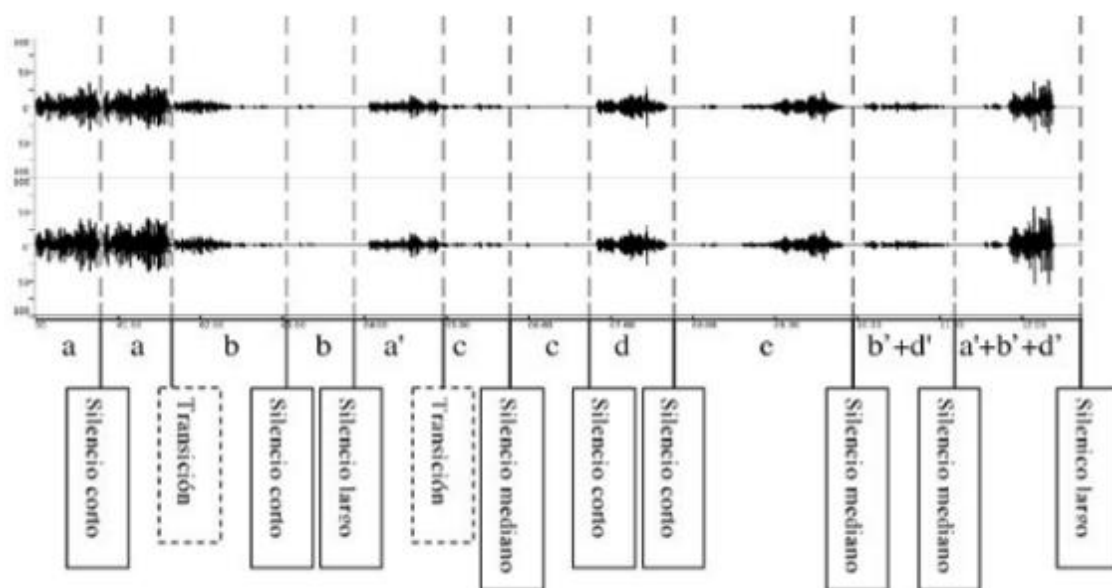


Fig. 4: Sonograma de *Esos Silencios* de Coriún Aharonián, com a identificação dos momentos de silêncio.

Fonte: Herrera (2005, p. 42).

Com base na análise de Herrera (2005), observa-se que os períodos de silêncio em *Esos Silencios* funcionam como divisores entre seções ou como antecipadores de repetições de materiais semelhantes. Esses momentos são construídos por meio da progressiva dissolução da sonoridade, resultante da redução de densidade e/ou intensidade aplicada sobre o material musical. Nesse contexto, os silêncios não se configuram como espaços de contemplação ou pausa, mas sim como elementos de descontinuidade estrutural. Longe de representarem momentos meditativos, esses silêncios atuam como forças de tensão, obstáculos que interrompem ou impedem o desenvolvimento fluido das sonoridades.

Essa estratégia composicional pode ser interpretada como metáfora dos silenciamentos impostos pelas ditaduras militares na América Latina, os quais atuaram por meio de mecanismos de censura, repressão e controle da expressão artística e da circulação da informação. Considerando que os gestos instrumentais presentes na obra remetem a referências culturais latino-americanas, é possível levantar a hipótese de que a mensagem de Aharonián se articula em torno da ideia de que tais regimes autoritários comprometeram o desenvolvimento das culturas nacionais, sobretudo por meio da perseguição ao conhecimento e à criação artística.

As amarras herdadas desse passado autoritário, portanto, devem ser superadas e rompidas. Tal desejo de superação pode ser percebido na forma como a obra se encaminha para o final, sugerindo uma resolução: há um aumento progressivo de intensidade e uma sobreposição de

materiais que indicam uma possível ruptura com o silêncio. No entanto, essa expectativa é frustrada pela ocorrência de um longo silêncio que encerra a peça, um gesto expressivo que parece funcionar como um lembrete de que as marcas deixadas por esse período sombrio permanecem, mesmo diante dos impulsos de resistência e transformação.

A seguir, apresenta-se uma figura com o espectrograma de *Esos Silencios*, na qual se encontram as seções identificadas e descritas com base na análise de Herrera (2005), no Quadro 3 adiante.

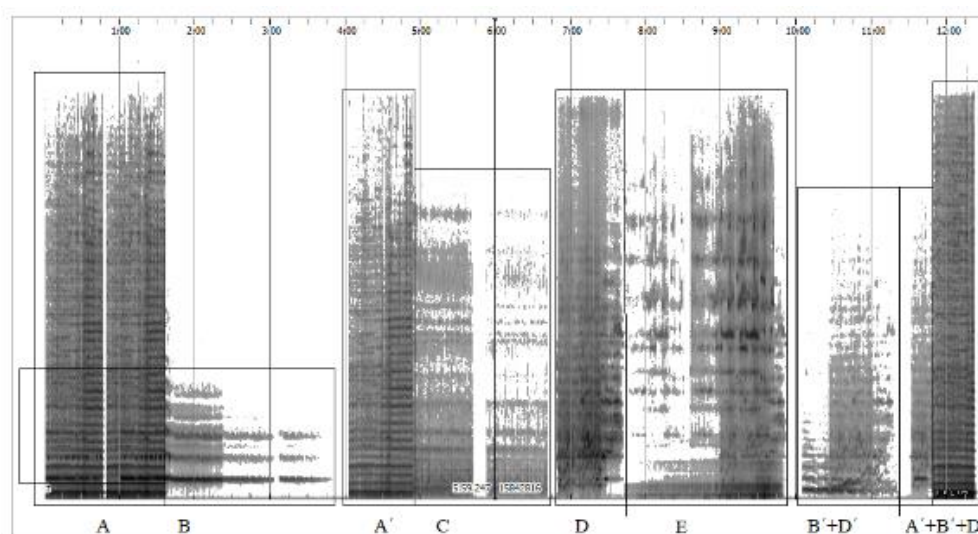


Fig. 5: Espectrograma e análise estrutural de *Esos Silencios* de Coriún Aharonián
Fonte: Herrera (2005).

Seção	Descrição
A	Instrumento de cordas dedilhadas e flauta. Decréscimo de densidade.
B	Apenas flautas. Decréscimo de densidade.
A'	Instrumento de cordas dedilhadas. Decréscimo de densidade.
C	Sons percussivos (provavelmente realizados no instrumento de cordas dedilhadas). Decréscimo de intensidade.
D	Flautas na faixa de alta frequência.

	Decréscimo de densidade.
E	Flautas nas faixas de baixa e alta frequências. Clímax que aumenta e diminui em densidade.
B'+D'	Flautas (com gestos parecidos com os realizados na seção B). Flautas na faixa de alta frequência. Decréscimo de densidade.
A'+B'+D'	Instrumento de cordas dedilhadas. Flautas. Flautas na faixa de alta frequência. Aumento de intensidade.

Quadro 3: Forma de *Esos Silencios de Coriún Aharonián*.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Outra preocupação recorrente na obra de Coriún Aharonián, observável nas duas composições anteriormente analisadas, refere-se aos equipamentos utilizados na produção da música eletroacústica. Para o compositor, esse aspecto representa um dos fatores determinantes na configuração estética e técnica das obras produzidas por autores sul-americanos, especialmente quando concebidas em seus países de origem.

Aharonián (2000) destaca que as tecnologias mais avançadas, sobretudo no campo da mídia sonora, tendem a estar disponíveis primeiramente nos países com maior poder econômico. Por outro lado, nos contextos periféricos, frequentemente classificados como subdesenvolvidos ou emergentes, o acesso a tais tecnologias ocorre de forma tardia, o que impacta diretamente na qualidade da produção sonora, assim como nas possibilidades técnicas e criativas desses compositores.

Essa desigualdade tecnológica permanece evidente ainda hoje. Apesar da ampla disseminação de *softwares* gratuitos para produção e manipulação de áudio, persistem significativas variações qualitativas entre diferentes produções musicais, muitas vezes condicionadas pelos equipamentos disponíveis. Itens como interfaces de áudio, monitores de referência, fones de ouvido, microfones, gravadores, mesas de som e computadores têm influência direta sobre o resultado final da obra.

Os equipamentos de melhor qualidade, em geral, também são os mais onerosos e, nos países considerados periféricos, seu custo é ainda mais elevado quando convertido para a moeda local. Essa disparidade cambial intensifica a desigualdade no acesso às tecnologias de produção sonora. Como exemplo, pode-se citar o microfone C1 da marca Behringer, um equipamento de qualidade

intermediária, cujo preço, em 2022, girava em torno de sessenta dólares (US\$ 60) no mercado norte-americano. No Brasil, no entanto, esse mesmo microfone era comercializado por aproximadamente quatrocentos reais (R\$ 400), enquanto na Europa seu valor médio era de cerca de trinta euros (€ 30).

Diante desse cenário, é plausível supor que, nos Estados Unidos e em países europeus, o número de indivíduos com acesso a equipamentos de melhor qualidade para produção musical seja significativamente superior ao observado em países como o Brasil. Se tal desigualdade tecnológica já se evidencia nos dias atuais, mesmo com a popularização de *softwares* gratuitos e acessíveis, é possível imaginar o quanto ela era ainda mais acentuada nas décadas de 1970 e 1980, ou mesmo nos primórdios da música eletroacústica, quando os recursos eram ainda mais escassos e concentrados nos grandes centros econômicos.

É igualmente importante considerar o papel multifacetado do compositor nas produções eletroacústicas realizadas em contextos periféricos. Nessas localidades, o autor não apenas compõe, mas também assume funções técnicas especializadas, como a mixagem e a masterização de suas obras, atividades que, idealmente, exigem formação e expertise específicas. Em contrapartida, nos grandes centros de produção tecnológica e artística, como o IRCAM, na França, compositores renomados contam com o suporte de engenheiros de áudio e técnicos altamente qualificados, responsáveis pelo tratamento sonoro.

Figuras centrais da música eletroacústica europeia, como Karlheinz Stockhausen e Iánnis Xenákis, por exemplo, tiveram ao seu lado desenvolvedores de tecnologia e apoio de instituições e empresas que financiavam seus projetos de pesquisa e criações. Esse cenário contrasta fortemente com as condições enfrentadas por compositores latino-americanos, que, frequentemente, precisam atuar em todas as etapas do processo de criação sonora, muitas vezes com infraestrutura limitada e recursos financeiros escassos.

Em países periféricos, a produção musical depende, em geral, de financiamentos vinculados a instituições públicas, como universidades, ou de iniciativas autônomas. Um exemplo notável é o do compositor brasileiro Jorge Antunes, pioneiro da música eletroacústica no país, que, diante da carência de recursos, construiu artesanalmente seus próprios instrumentos eletrônicos – como o theremin e o sintetizador – para dar início à sua produção experimental.

Essa disparidade tecnológica impacta diretamente a qualidade sonora das obras e, conseqüentemente, o timbre, configurando-se como mais um marcador da diferença. Atento a essa realidade, Aharonián adotou, em suas composições acusmáticas, uma postura de adequação

criativa aos recursos disponíveis. Nas duas obras analisadas – *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* e *Esos Silencios* –, o compositor recorreu ao uso de um único microfone, empregando processos mínimos de manipulação eletroacústica. Os materiais sonoros são apresentados, na maioria das vezes com pouca ou nenhuma intervenção técnica elaborada de processamento de áudio (*dry signal*).

Para Aharonián (2000), essa escassez tecnológica não representa uma limitação meramente técnica, mas uma característica compartilhada por grande parte das produções de vanguarda na América Latina. Trata-se de uma estética fundada na precariedade material, mas potencializada por uma abordagem criativa e crítica, que ressignifica os limites impostos pelas desigualdades estruturais entre centro e periferia no campo da criação musical. Aharonián vai chamar esta característica de “estética do pobre”, como veremos a seguir:

Podemos falar de austeridade (ou de uma espécie de “desinvestimento”) como uma marca constante em muitas das composições latino-americanas relevantes das últimas décadas – uma austeridade buscada no que diz respeito à linguagem, aos recursos expressivos e à mídia técnica. E também no que diz respeito a uma estética do “pobre” e/ou uma tecnologia do “pobre”, procurada por vários compositores (Aharonián, 2000, p. 4 – tradução nossa)¹¹.

A estética do “desinvestimento”, ou do “pobre”, constitui também uma característica recorrente em diversas manifestações artísticas contemporâneas. No campo cinematográfico, por exemplo, é possível identificar essa abordagem em obras como *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica, que se vale de cenários reais, atores não profissionais e uma narrativa centrada na vida cotidiana da classe trabalhadora. De modo semelhante, o Cinema Novo brasileiro incorpora essa estética por meio de produções como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, nas quais se observa uma linguagem marcada pela escassez de recursos, pela economia formal e pela centralidade de temáticas sociais.

Na música popular, esse paradigma também se manifesta. Um exemplo notável é o álbum *Afro-Sambas*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, em que os coros foram propositadamente interpretados por não profissionais, a fim de remeter ao canto tradicional dos cultos, especialmente

11 Do original: We can talk of austerity (or of a kind of “divestment”) as a constant mark in many of the relevant Latin American compositions of the last decades—a sought-for austerity as far as the language, the expressive resources and the technical media are concerned. And also as far as an aesthetics of the “poor” and/or a technology of the “poor” are concerned, sought for by several composers (Aharonián, 2000, p. 4).

aos realizados nos terreiros de Candomblé. Tal escolha reforça a busca por uma autenticidade comunitária, em contraposição à normatividade técnica da produção musical hegemônica.

No âmbito das estéticas sonoras contemporâneas, a lógica do imperfeito ganha relevância na chamada estética *lo-fi* – particularmente presente nos gêneros *hip hop*, *indie* e *ambient* –, na qual imperfeições técnicas como chiados, gravações caseiras, cortes abruptos e pequenas desafinações são incorporados como elementos expressivos. Essas marcas de precariedade técnica produzem atmosferas íntimas, nostálgicas ou introspectivas, convertendo o ruído em signo de subjetividade.

Tal lógica é levada ao limite na *noise music*, um campo estético em que a recusa da clareza, da melodia e da ideia tradicional de “belo” torna-se central. Nessa vertente, o som é intencionalmente não domesticado: *feedbacks*, distorções, saturações e colapsos sonoros compõem a matéria-prima de uma música que tensiona os limites da escuta. Muitos artistas desse gênero recorrem ao uso de equipamentos defeituosos, técnicas de gravação ao estilo *lo-fi* ou circuitos eletrônicos modificados artesanalmente (*circuit bending*), em uma atitude deliberada de enfrentamento às convenções musicais e aos padrões técnicos da indústria cultural.

Em todos esses casos, a precariedade técnica ou material não é apenas tolerada, mas convertida em valor estético e político. Trata-se de uma linguagem de recusa, reapropriação e invenção que redefine os critérios de legitimidade artística, abrindo espaço para outras formas de expressão e escuta. Na música eletroacústica, essa estética da precariedade tem impacto direto na qualidade dos timbres, configurando-se, assim, como um possível marcador da diferença, seja em relação ao local ou ao tempo.

Conclusão

A hipótese inicial deste artigo parte da premissa de que o timbre, na música eletroacústica, pode ser suficiente para evocar territórios culturais e simbólicos, além de desencadear possíveis intertextualidades. Nesse sentido, o timbre se apresenta como um material relevante para a construção e a análise semântica de obras eletroacústicas.

Partimos da perspectiva das *cadeias acústicas*, conforme elaborada por Adkins em *Acoustic chains in acousmatic music* (1999), segundo a qual determinadas sonoridades têm o potencial de acionar cadeias de significantes. Essas cadeias não se restringem apenas à dimensão estritamente morfológica das sonoridades, mas se desdobram em associações culturais, afetivas e simbólicas, contribuindo para uma escuta expandida e contextualizada. Nesse sentido, em vez de operar

apenas como um dado formal ou estrutural, o timbre assume um papel semântico, permitindo que o ouvinte acesse camadas de sentido que remetem a identidades culturais, experiências coletivas ou narrativas implícitas. Esse processo de significação, mediado pela escuta, estabelece vínculos entre o som e o imaginário, abrindo caminho para a leitura intertextual de obras eletroacústicas, leitura essa que se apoia tanto na materialidade acústica quanto na memória cultural do ouvinte.

O relato do concerto na Fundação CASA e a análise da obra Pentas (1974), de Denis Smalley, exemplificam como determinados timbres podem ser associados a territórios culturais e como essas leituras dependem da bagagem simbólica dos ouvintes. O timbre do berimbau na obra de Iazzetta, assim como o timbre da gaita de fole (Northumbrian pipes) na peça de Smalley foram fundamentais para possíveis representações de territórios culturais. Por outro lado, no exemplo da Fundação CASA, alguns timbres ou gestos sonoros presentes em outras obras, como um trecho da Quinta Sinfonia de Beethoven ou sons “alienígenas”, não tiveram o mesmo impacto que o timbre do berimbau para o público presente, demonstrando que a interpretação e o possível envolvimento emocional dependem do capital cultural dos ouvintes.

Essas *cadeias acústicas* também atuam no sentido de possibilitar que timbres e demais gestos sonoros sejam compartilhados entre diferentes obras eletroacústicas, permitindo a identificação de padrões que podem sugerir leituras intertextuais. Isso foi observado no uso recorrente da sonoridade da flauta e de instrumentos de cordas dedilhadas nas obras *Variations sur une flûte mexicaine*, de Pierre Schaeffer; *Fragments pour Artaud*, de Pierre Henry; *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís e Esos silencios*, de Coriún Aharonián.

Nas obras de Schaeffer e Henry, esses timbres foram utilizados, ainda que não intencionalmente, como forma de representar povos colonizados, especialmente os latino-americanos, a partir de uma estereotipação de uma América mística, do “outro” exótico. Em contraste, Coriún Aharonián empregou gestos sonoros semelhantes não como exotismo, mas como homenagem aos povos originários das Américas, simbolizando sua resistência, inicialmente contra o colonialismo e, em tempos mais recentes, contra formas de neocolonialismos característicos das sociedades neoliberais globalizadas.

Aharonián vai ainda mais longe ao destacar a qualidade da tecnologia utilizada como ferramenta composicional, apontando-a como mais um marcador social da diferença. O acesso econômico e, conseqüentemente, tecnológico dos(as) compositores(as) acaba por influenciar diretamente a qualidade dos timbres presentes em determinadas obras eletroacústicas. Em um primeiro momento, essa desigualdade pode resultar em limitações técnicas. No entanto, em um

segundo momento, Aharonián vislumbra aí uma possibilidade de diferenciação artística: a precariedade tecnológica ou os timbres por ela produzidos podem ser empregados e percebidos enquanto estética de resistência.

Diante das elucidações apresentadas neste artigo, é possível inferir que o timbre possui a potencialidade de acionar territórios culturais. No entanto, esse efeito está condicionado ao contexto de recepção, ao grau de manipulação aplicado às sonoridades, ao repertório simbólico dos ouvintes e à intenção composicional. Na música eletroacústica, em que a sonoridade “bruta”, bem como a manipulação e a construção de timbres constituem elementos centrais, encontra-se um campo fértil tanto para a evocação simbólica quanto para a abstração perceptiva.

Referências

ADKINS, M. Acoustic chains in acousmatic music. *In: Imaginary space: proceedings of the australasian computer music conference*. University of Wellington, Wellington, Nova Zelândia, 1999.

AHARONIÁN, C. **Conversaciones sobre música, cultura e identidad**. Montevideo: Tacuabé, 1992.

AHARONIÁN, C. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. **Latin American Music Review**, v. 15, n. 2, p. 189-225, 1994.

AHARONIÁN, C. **Gran Tiempo**: Composiciones Electroacústicas [CD]. Montevideo: Tacuabé, 1995.

AHARONIÁN, C. An Approach to Compositional Trends in Latin America. **Leonardo Music Journal**, n. 10, p. 3-5, 2000.

ASA. S1.1-2013 – American National Standard Acoustical Terminology. Nova Iorque: ANSI, 2013.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

CUEVAS, P. Sounds of Native Cultures in Electroacoustic Music: Latin American Study Cases. **Proceedings of the 10th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus17)**. Londres, set. 2017.

GARCIA, D. **Modelos perceptivos na música eletroacústico**. São Paulo: PUC, 1998.

GUATARRI, F. **Espaço e poder: a criação de territórios na cidade**. Espaço & Debates. Nº 16, 1985.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HERRERA, E. Austeridad, sintaxis nodiscursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. **Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas**. Bogotá, v. 1, n. 1, p. 23-65, out./mar. 2005.

MIGNOLO, W. (2007). El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un Manifiesto. In: GÓMEZ, S. C. & GROSGOUEL, R. (Orgs.). El Giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 25-46.

O'CALLAGHAN, J. Soundscape Elements in the Music of Denis Smalley: negotiating the abstract and the mimetic. **Organised Sound**, v. 16, n. 1, p. 54-62, 2011.

QUIJANO, A. (1991). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, n. 29: 11-20.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. **Geographia: Revista da Pós-Graduação em Geografia**, Niterói, v. 1, n. 1, jun. 1999, p. 7-13. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13360/8560>.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SOARES, T. R. P. **A utopia no horizonte da Música Nova**. São Paulo: USP, 2006.

ZAMBONI, M. Marcadores Sociais da Diferença. In: *Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades)*. São Paulo, pp.14-18, 2014.