

A equivalência das imagens sonoras e visuais em *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite

Alexandre Sperandéo Fenerich 

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, IVL, PPGM | Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo analisa as versões homônimas de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite: música sobre suporte fixo, e audiovisual, realizadas a partir de desenhos de Paulo Garcez. Contextualiza a primeira versão, de 1982, em duas vertentes da música contemporânea: a acusmática e a experimental. Problematiza, a partir de um texto inédito da compositora, aproximações e distanciamentos a cada campo, seja por ter na leitura musical dos desenhos de Garcez seu principal mote, seja por ser realizada em suporte fixo. A partir de uma análise da obra audiovisual, discute as interpretações dos desenhos de Garcez, afirmando a hipótese, embasada por Bayle (1993), Garcia (1998) e Caesar (2020), de que há uma confluência entre as imagens sonoras e visuais na versão acusmática. Evidencia ainda que, por se tratar de uma animação a partir dos desenhos sobre a música anteriormente composta, a versão audiovisual explicita essa equivalência, sendo um exercício estético sobre a obra acusmática.

Palavras-chave: Vânia Dantas Leite, *Di-stances*, imagens sonoro-visuais, Música Eletroacústica, Música Brasileira

Abstract: The article analyzes the homonymous versions of *Di-stances*, by Vânia Dantas Leite: music on fixed support, and audiovisual, based on drawings by Paulo Garcez. It contextualizes the first version, from 1982, in two aspects of contemporary music: acousmatic and experimental. Based on an unpublished text by the composer, it problematizes approaches and distances in each field, either because it has the musical reading of Garcez's drawings as its main theme, or because it is performed on a fixed support. Based on an analysis of the audiovisual work, it discusses the interpretations of Garcez's drawings, affirming the hypothesis, supported by Bayle (1993), Garcia (1998) and Caesar (2020), that there is a confluence between sound and visual images on the acousmatic version. It also highlights that, as it is an animation based on drawings upon the previously composed music, the audiovisual version makes this equivalence explicit, being an aesthetic exercise on the acousmatic work.

Keywords: Vânia Dantas Leite, *Di-stances*, sound-visual images, Electroacoustic Music, Brazilian Music

Em entrevista ao programa radiofônico Eletroacústicas¹ (Leite, 2016), a compositora Vânia Dantas Leite nos informa que, a partir do contato com dezessete desenhos-partitura do artista visual Paulo Garcez, inventa, em 1982, suas primeiras obras de música-vídeo, termo que cunharia mais tarde para designar composições musicais ligadas à sala de concertos que lançam mão de elementos visuais, sejam fixos, sejam em movimento². Desse contato com os desenhos do artista nasceriam dois grupos de trabalhos, cada qual com duas versões. O primeiro grupo é *Di-stances* – uma obra musical acusmática e outra audiovisual. Segundo a compositora, seu título significa “dois movimentos” em grego, “descrevendo a interação entre o movimento do desenho e o movimento da música” (Leite, 2004, 52). Título que contém também a ideia oposta: *distances*, em inglês; distâncias entre os dois substratos sensoriais conclamados por cada uma das mídias. Em 2002 cria uma animação em vídeo com os desenhos do artista e a música acusmática composta em 1982, no que vem a ser a obra audiovisual *Di-stances* - sendo essas as duas versões conhecidas. Além desses trabalhos, compôs também outro grupo de obras: *Karysma* e *Piano Memory* (1984) a partir de “resíduos” do material sonoro eletrônico criado em estúdio para *Di-stances*. Estas obras consistem em uma situação mista em que, sobre o substrato pré-montado a partir dos sons eletronicamente gerados, o músico Ricardo Rodriguez improvisou ao oboé (caso de *Karysma*) e, por sua vez, a própria compositora improvisou ao piano (caso de *Piano Memory*). Rigorosamente, apesar de possuírem títulos diferentes, as duas obras são versões de um mesmo procedimento e sobre uma idêntica *partitura* - já que a compositora assim denominou a camada sonora pré-fixada, os quais possuem, em conjunto com os desenhos de Garcez, uma função prescritiva das ações dos intérpretes. Assim descreve essa relação em *Piano Memory*, extensível a *Karysma*:

(...) para executá-la bastava um pianista criativo, treinado em qualquer estilo musical, disposto a “estudar” a partitura - no caso, a fita magnética com os sons pré-gravados - e formar um duo homem-máquina. Além da partitura/suporte sonoro, o intérprete pode também inspirar-se nos desenhos-partituras, criando uma espécie de “roteiro” para a execução. Tratando-se da música mista, o pianista terá também que encontrar um bom equipamento de som para difusão do suporte sonoro e mixagem do piano cujo som deve

¹ O programa, que se focava na produção da música eletroacústica brasileira, teve uma edição especial sobre a compositora e contou com série de entrevistas feitas por Rodrigo Chicchelli Velloso, além da transmissão da maioria de suas obras. Foi ao ar inicialmente na Rádio MEC em 2016, em sete episódios. Os áudios não se encontram mais disponíveis publicamente, mas o compositor Rodrigo Chicchelli Velloso gentilmente nos concedeu seu acesso.

² O termo foi criado em sua tese de doutorado. Cf. Leite, 2004.

(com)fundir-se o mais que possível com os sons eletrônicos. Para tal, aconselha-se o uso de microfones adequados e um bom técnico de som como um segundo intérprete! (Leite, 2012)³.

O presente trabalho pretende focar nas duas versões de *Di-stances*: acusmática e música-vídeo. No entanto, é relevante a informação de que outras duas obras foram realizadas a partir do material eletrônico gerado pelo contato com os mencionados desenhos e que estas se prestam a uma partitura para improvisos instrumentais (tal como entende a compositora). Pois a noção de improviso esteve ligada inclusive à criação do material eletrônico. Nos informa a autora que seu primeiro gesto composicional a partir dos desenhos foi de “lê-los” em suporte magnético:

Piano Memory surgiu como uma improvisação gravada em fita magnética, como um primeiro passo na “leitura” de 17 “desenhos-partitura” do artista plástico Paulo Garcez (...). Inspirada nestes desenhos, iniciei um trabalho de pesquisa na criação de materiais sonoros que buscavam expressar musicalmente as imagens desenhadas por Garcez, tais como, contornos, texturas, superposição de figuras, cores etc., com auxílio de teclados eletrônicos e computador. Finalmente gravados, elaborados e mixados estes materiais resultariam numa série de 4 obras eletroacústicas em suporte “tape music”, cujo espaço interno da fita foi definido pela temáticas das “imagens-espaços sonoros” propostas pelos desenhos.

Entretanto, este primeiro material improvisado, assim como surgiu, sem cortes ou tratamentos mais elaborados, seria descartado e seu destino era o lixo. Mas, apesar de ser um material “bruto”, apenas um ponto de partida, havia nele algo que me agradava: fluía espontaneamente com a liberdade das músicas improvisadas, quase “pop”, apesar dos sofisticados meios de produção que o geraram.

Decidi então guardá-lo e chegando ao Brasil comecei a experimentar em meu próprio estúdio, a fita magnética como base para uma obra mista, improvisando ao piano trechos de diferentes estilos do meu repertório em contraponto com as durações, timbres, frequências e intensidades “escritas” no suporte sonoro. (Leite, 2012, p. 1).

Na entrevista a Velloso mencionada anteriormente, ela nos narra que foi no *Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives*, em Bruxelas - um estúdio voltado para a composição de música eletroacústica europeia, a convite do compositor Leo Kupper, seu diretor - que realizou, enquanto residente em 1982, tanto a mencionada pesquisa pelos materiais sonoros que deram origem ao substrato fixo de *Piano Memory* e *Karysma* quanto *Di-stances* (versão acusmática), que ali seria finalizada. Os instrumentos que se utilizou para a criação do material sonoro eletrônico

³ O documento em questão encontra-se no acervo da compositora, ao qual tenho acesso por conta de projeto de pesquisa que coordeno (Coleção de Música Eletroacústica e Experimental Carioca) e que consiste, em parte, na catalogação e disponibilização de seu acervo. Trata-se de um documento não publicado. Uma descrição do projeto pode ser lida em Fenerich & Junior (2022).

foram sintetizadores DX7 (“ele tinha naquela época muitos DX7” - como ela se referia ao estúdio). A sonoridade da peça se coaduna com os materiais característicos da síntese por modulação de frequência, principal técnica de geração sonora do sintetizador produzido pela *Yamaha*⁴. Um outro documento menciona, ainda, a utilização do sintetizador *Oberheim-OBSX*⁵. Além dos sintetizadores a compositora menciona também, no instrumental do estúdio belga, o *Publison - Infernal Machine*, um processor digital de áudio que foi projetado “para oferecer um número amplo de processamentos de áudio sofisticados, incluindo pitch-shifting, time-stretching e filtros digitais” (Vintage Digital, 2023⁶) e que proporcionava, ainda, um grande agenciamento de cadeias de efeitos que podiam ser acionados em tempo real. Esse instrumento é, supomos, o responsável pelos materiais eletrônicos iterativos escutados na obra.

1. Entre duas vertentes: música acusmática e música experimental

Tal será o norteamento de nossa hipótese nesse artigo, sua questão principal: a versão acusmática de *Di-stances* realiza, enquanto princípio estético, o diálogo por via de imagens sonoras com as imagens visuais formuladas nos desenhos-partituras de Paulo Garcez. Tal hipótese é embasada inclusive pela própria compositora, ao descrever a peça em sua tese de doutorado:

O som busca descrever a imagem, como na visão de uma partitura. As imagens delimitam portanto pequenas organizações estruturais, como se fossem incisos, períodos ou até mesmo frases. No entanto, a forma geral da obra não segue a sequência proposta pelos desenhos. É uma forma “rondó” clássica, abstrata, emprestada da música acústica. (Leite, 2004, p. 54).

Assim, este dado a coloca numa posição singular frente a duas vertentes, por assim dizer, da música de concertos ligadas à chamada “música contemporânea”, gênero com qual a obra se vincula: a música acusmática e a música experimental; a esta última, sobretudo no aspecto que lança mão de partituras cuja notação é aberta. Como veremos, *Di-stances* tanto reforça quanto contradiz os

⁴ YAMAHA DX7, 2024.

⁵ A informação encontra-se em Leite, 1996.

⁶ PUBLISON MACHINE, 2024.

princípios de cada uma das práticas. E o aspecto que se vincula a uma delas é o mesmo que contradiz a outra.

Em que sentido? Ora, a peça original se apresenta enquanto música acusmática, ou seja, realizada em suporte fixo, o qual opera uma separação espaço-temporal entre as fontes sonoras e o som fixado e que só pode ser acessada pela escuta dos sons a partir desse suporte. Vânia Dantas Leite informa que suas primeiras apresentações diferiam do modelo de concerto acusmático, em que apenas o som é projetado: “(...) a execução em concerto desta obra era originalmente acompanhada de um telão onde se projetava em série 17 *slides* dos desenhos, como a visão do seguimento de uma partitura, numa sala totalmente escura” (Leite, 2004, p. 52).

Outra fonte (Leite, 2016) menciona ainda que reproduções dos desenhos eram distribuídos à plateia. Entretanto, a obra foi gravada no CD mencionado na nota 5 e muitas de suas apresentações ocorreram em situações típicas de um concerto acusmático, em que apenas o áudio é projetado. Eu mesmo assisti a apresentações em que essa situação de escuta se deu, e é neste lugar que a obra primordialmente se insere, sobretudo pelo seu modo de realização.

De acordo com o compositor François Bayle, a música acusmática “se desenvolve em estúdio e se projeta em uma sala, como o cinema” (Bayle, 1993, p. 52)⁷. Diante desse modo de realização e apreciação, a peça poderia aderir a alguns dos princípios estéticos formulados na mesma época de sua composição por autores como Michel Chion (1983) e o próprio Bayle (1993)⁸. Uma das características dessa prática musical é a “dissociação da visão e da audição, favorecendo a escuta de formas sonoras por elas mesmas (logo, de objetos sonoros)”⁹ (Bayle, 1993, p. 53). Ao ler texto do autor, uma série de valores indicam o foco em uma “escuta pura”:

Sobre a tela da escuta atenta, as formas sonoras decupam-se e desenvolvem-se em um espaço com bordas incertas (...). As figuras resultantes exploram o *a-visível, a-corporal* (...). Esses corpos ausentes, virtualizados (...) constituem uma representação que se estende para além das aparências perceptivas e dos enquadramentos conceituais tradicionais, a ponto de

⁷ “(...) musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma” (Bayle, 1993, p. 52). Todas as traduções de textos em língua estrangeira foram feitas pelo autor.

⁸ A referência supracitada de François Bayle se trata de uma coletânea de artigos publicada em 1993. Os artigos em separado, todavia, foram majoritariamente criados e publicados originalmente nos anos 80, com exceção do primeiro e segundo artigos de 1972 e 1975; notadamente, o artigo com o qual trabalhamos aqui é de 1984, revisado em 1993.

⁹ “Dissociation de la vue et de l’ouïe, favorisant l’écoute des formes sonores pour elle-mêmes (donc de l’object sonore)” (Bayle, 1993, p. 53).

não se poder distinguir as diferenças de natureza entre os *objets* e as *figures*. (Bayle, 1993, p. 56 - grifo do autor)¹⁰.

Seus textos são formulados a partir do pensamento do compositor e teórico Pierre Schaeffer, e neste contexto podemos imaginar que as “formas puras” aqui designadas talvez sejam as obtidas pela prática da escuta reduzida, proposta décadas antes no Tratado dos Objetos Musicais (1966). O conceito tem ampla repercussão na literatura, mas gostaria de me reportar a um texto que o comenta e que é da época da composição de *Di-stances*:

A escuta reduzida é uma atitude de escuta que consiste em tomar o som *por si mesmo*, como *objeto sonoro* ao se fazer a abstração de sua proveniência real ou suposta e dos sentidos que ele possa portar. Mais precisamente, ela consiste em inverter a dupla curiosidade pelas causas e pelos sentidos (que trata o som como um intermediário a outros objetos visados através dele) para retornar ao som por si mesmo. São os eventos próprios do objeto sonoro em si mesmo (e não aqueles aos quais ele reenvia), são os valores que ele carrega em si mesmo (e não, portanto, aqueles que ele porta) que nossa intenção de escuta visa pela escuta reduzida. (Chion: 1995 [1983], p. 33 - grifos do autor)¹¹.

“Som por si mesmo”; imagens *a-visíveis* e *a-corporais*; “escuta pura”. Em resumo, uma música que se utiliza do meio acusmático portaria as relações estabelecidas pela prática da escuta reduzida. Ao explorar esse meio, todavia, a obra de Vânia Dantas Leite realiza uma estranha e particular operação. Não que evoque sentidos, sejam semânticos (da música, das linguagens vernáculas...), sejam causais - imagens ligadas ao fazer e aos objetos materiais que supostamente geraram os sons. Pelo contrário, ao escutarmos *Di-stances*, tal qual se espera idealmente numa peça de música acusmática, percebemos que ali as imagens causais não se colocam, e nem tampouco se articula uma referencialidade aos valores linguísticos ou musicais - pelo menos no âmbito dos materiais e da

¹⁰ “(...) sur ‘l’écran de contrôle’ de l’écoute attentive les formes sonores se découpent et se développent dans un espace aux ‘bords flous’ (...). Les figures qui en résultent exploitent l’*a-visible*, l’*a-corporel*. (...) Ces corps absents, virtualisés (...) constituent ‘une représentation qui s’étend maintenant au-delà des apparences perceptives et des cadres conceptuels traditionnels, au point de ne plus pouvoir valablement distinguer les différences de nature entre les *objets* et les *figures*.” (Bayle, 1993, p. 56).

¹¹ “L’écoute réduite est l’attitude d’écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens donc il peut être porteur. Plus précisément, elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et les sens (qui traite le son comme un intermédiaire vers d’autres objets visés à travers lui) pour la retourner sur le son lui-même. C’est l’événement que l’objet sonore est en lui-même (et non auquel il renvoie), ce sont les valeurs qu’il porte en lui-même (et non donc il est le support) que vise, dans l’écoute réduite, notre intention d’écoute.” (Chion, 1995, p. 33).

microforma. Pois se há sonoridades ligadas à música tradicional, são fugidias, incertas - ou, conforme a compositora, ligadas à macroforma, instância que, nesse artigo, não nos interessa abordar. Entretanto, há uma referencialidade “extra sonora”, por assim dizer, que a distancia dos preceitos de uma escuta do som por si mesmo. Esse campo, que poderíamos chamar de uma semântica *plástica*, se refere ao conjunto de desenhos de Paulo Garcez. Ambos, a música e os desenhos, constituem-se em signos mútuos. Cronologicamente os trabalhos visuais geraram as formas sonoras, mas cada campo sensorial (visual x sonoro) reforça e se refere ao outro. Como veremos mais tarde, aliás, a versão audiovisual da peça deixa esta relação mais explícita e constitui, pela compositora, em um exercício analítico da interpretação sonora que deu aos trabalhos de Garcez.

No que se refere à aderência de *Di-stances* às práticas de música experimental a partir de notações abertas, não determinadas ou/e que lançam mão de outros grafismos com relação aos formulados pela tradição musical europeia, a obra parece de fato se aproximar deste campo ao ter nos desenhos-partitura a sua origem. Da mesma forma que em trabalhos da chamada música experimental estadunidense, os desenhos constituem para a compositora “um catalizador para o jogo musical”¹² (Bosseur, 1993, p. 10). Pois a relação que estabelece com os trabalhos visuais não é a da criação de uma resposta unívoca entre os signos visuais e sonoros. Os desenhos não são entendidos enquanto instruções para uma execução sonora com “eficácia máxima” entre o grafismo e sua possível realização – caso de obras maximamente notadas nos moldes da notação convencional, como *Momente*, de Stockhausen ou *Aventures et Nouvelles Aventures*, de Ligeti (Bosseur: idem, ibidem.). Tampouco possuem uma “concisão ou clareza ótimas” - caso de obras que, embora criem novos grafismos, lançam mão de uma notação com forte caráter prescritivo, como as compostas por Penderecki nos anos 60 (Bosseur, idem, p. 11). Em si próprios, os desenhos não possuem uma relação determinada entre o signo visual e um suposto resultado sonoro. Baseados livremente em notações musicais tradicionais, não oferecem, todavia, um contrato semântico prévio, mas apenas sugerem uma sonoridade. Podem vislumbrar gestos musicais imediatos, conjuntos de tipos sonoros ou, ainda, procedimentos ou formas mais ampliadas temporalmente, mas nenhuma relação semântica é

¹² “La notation devrait constituer un catalyseur pour le jeu musical” (Bosseur, 1993, p. 10).

determinada seja por um código comum, seja criada em uma obra específica e mediada por uma “bula”.

Como as notações da música experimental estadunidense, os desenhos lidos pela compositora,

(...) constituem em verdadeiros estímulos que levam [os músicos] a se exprimirem através de seu próprio mundo sonoro, o qual implica em tocarem seu instrumento, sejam sozinhos ou com outros, sem se subordinarem a um estilo imposto ou sem recair em clichês engendrados pelo hábito. (Bosseur, idem, p. 14)¹³.

Em seu gesto criativo, a compositora entende os desenhos de Garcez da mesma forma que uma intérprete de uma peça musical com “sugestões gráficas”, para usar uma terminologia de Earl Brown, precursor da ação (Brown, 2008, p. 7): tem diante de si formas visuais a serem interpretadas livremente pelos meios que desejar. Entretanto, ao propor uma obra acusmática, “realiza” sua interpretação em um suporte fixo, ou seja, em uma execução sonora relativamente unívoca e inequívoca dos desenhos, dada pela rigidez do suporte, que não oferece uma nova versão a cada execução. Desta forma, seu gesto transforma a leitura dos desenhos, cujas interpretações poderiam ter um caráter aberto e temporário, em um trabalho acabado e fechado. Esta é, aliás, a principal contradição com a música experimental estadunidense, pelo menos em seu aspecto mais epidérmico. De qualquer forma, volta a se aproximar do *ethos* dessa música ao propor outras obras musicais a partir dos mesmos procedimentos de leitura (*Karysma* e *Piano Memory*) e ao explicitar uma realização improvisada na parte instrumental. Apesar de Cage desconfiar do termo *improvisação*, é Brown quem, adequadamente, o reivindica como singular a estas práticas de notação aberta:

O que especificamente me interessava era isto: criar uma partitura, colocar algo que pudesse provocar os intérpretes a trabalharem juntos e a reagirem às suas próprias poéticas, suas comunicações instantâneas consigo mesmos e com as pessoas à sua volta. Quando uma partitura como *December 1952* é feita por mais de uma pessoa ela se torna uma improvisação coletiva. (...) As interpretações que conheço dessas peças [*December 1952* e *November 1952: Synergy*] (...) possuem uma qualidade muito especial. E essa qualidade não é absolutamente a das peças de acaso de Cage ou as do tipo da improvisação livre, as quais podem incluir a possibilidade da citação. Ao 'partiturar' essas sugestões gráficas, considero que estou ativando e

¹³ “(...) constituant de véritables stimuli pour les amener à s'exprimer à travers leur propre monde sonore, ce qui implique pour eux de jouer seul ou avec autrui - de leur instrument, sans être subordonnés à un style imposé, ou sans retomber dans les clichés engendrés par l'habitude.” (Bosseur, 1993, p. 14).

mantendo ocupada uma área da mente dos intérpretes, enquanto provoço outra área de suas mentes, uma atividade na qual foi possível criar 'novos' tipos de formação e 'novos' tipos de realização nota-a-nota. (...) Sujeito a qualquer um que tenha outras informações, penso que *Folio* são as primeiras partituras que podem ser chamadas partituras gráficas em nosso período particular da música contemporânea, e as primeiras partituras de improvisação (Brown, 2008, p. 7)¹⁴.

“Partituras de improvisação”: Brown não poderia ser mais preciso ao se referir a obras musicais gráficas cuja chave de leitura não é dada. Mas observa que não se trata de uma improvisação livre. As formas visuais sugerem soluções sonoras; estes campos, portanto, estão vinculados. Todavia, não há uma solução unívoca de um campo a outro: ela depende da leitura de cada intérprete, a cada momento.

Em *Di-stances*, e mesmo em *Karysma* e *Piano Memory*, Vânia Dantas Leite se apropria deste procedimento de leitura mas vai na direção contrária ao fixar as interpretações e transformá-las em obras fechadas ou semi-fechadas. Talvez não tivesse outra alternativa. Sem um código pré-estabelecido, o material de Garcez conduz a uma sonoridade bem mais ampla e, ao mesmo tempo, específica do que conseguiria plasmar seja pela escrita e instrumentos tradicionais, seja pela improvisação pura e simples, mesmo com instrumentos eletrônicos. Talvez por rigor ao modelo, escolheu, assim, a composição em tempo diferido, própria das criações em música acusmática.

2. Formas-livres: os desenhos de Garcez e a interpretação de Vânia Dantas Leite

Em um livro que trata dos conceitos de forma e material para o design, o filósofo Vilém Flusser aponta como estes se relacionam. Para Flusser, Matéria seria a tradução dos romanos ao termo grego *hilé*, que originalmente designava a madeira estocada na oficina dos carpinteiros, e portanto, “algo

¹⁴ “What specifically interested me was this: to create a score, put something together that would provoke performers to work together and to react to their own poetics, their instantaneous communication with themselves and with the people around them. When a score like *December 1952* is done by more than one person it becomes a collective improvisation. (...) The performances that I know of these pieces (...) have a very special quality. And their quality is not at all the quality of Cage's kind of chance music or of a kind of totally free music, which would include the possibility of quotation. By scoring these graphic suggestions, I considered that I was activating and keeping busy one area of the performer's mind while provoking another area of his mind, an activity in which it was possible to create “new” kinds of forming and “new” kinds of note-to-note realization. (...) Subject to anyone else knowing differently, I believe that within *Folio* are the first scores which could be called graphic scores in our particular period of contemporary music and the first improvisational scores.” (Brown, 2008, p. 7).

amorfo”, ou, em outra perspectiva, “o mundo dos fenômenos” (Flusser, 2017, p. 21). A forma é algo externo, ideal, que molda a matéria. Assim, “se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa” (Flusser: idem, ibidem). Posso imaginar essa forma, e portanto ela independe de uma aparição material. Mas, uma vez realizada em um objeto, o que há é um compromisso entre a forma-mesa ideal e sua singularidade material. A madeira impõe ao construtor suas particularidades, as quais farão parte da mesa atual: pode ou não pegar fogo, tem uma certa dureza, uma certa textura, etc. Em outras palavras, a forma “(...) é o *como* da matéria, e a matéria é o *o quê* da forma” (idem, p. 24 - grifo do autor).

A discussão é relevante aqui se pensarmos na observação de Earl Brown, em artigo supracitado, de que nas suas partituras de improvisação, mesmo que não se pactue um contrato de sentido unívoco entre os sinais gráficos e uma significação gestual, instrumental ou sonora, há uma delimitação dada pela forma dos desenhos que direciona as leituras dos músicos. Tal observação ressoa a afirmação de Flusser de que:

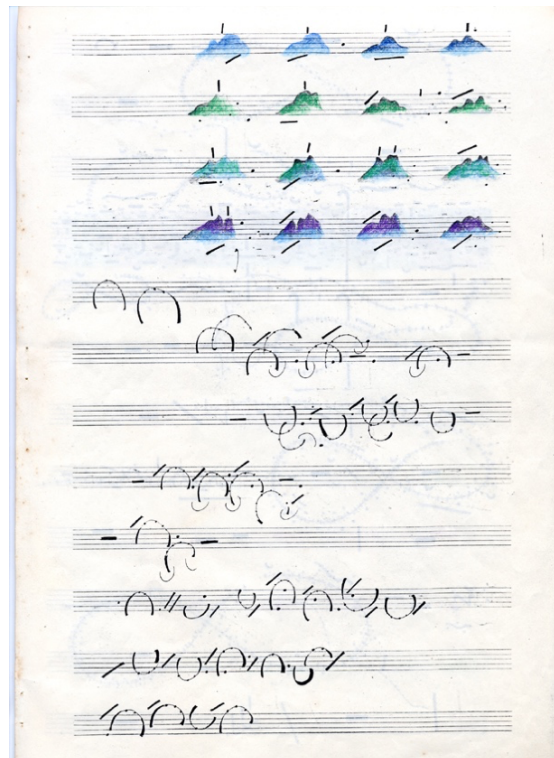
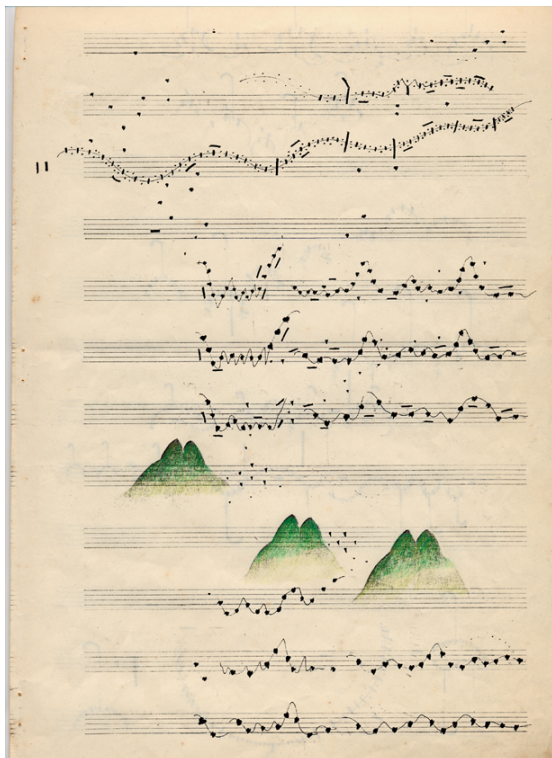
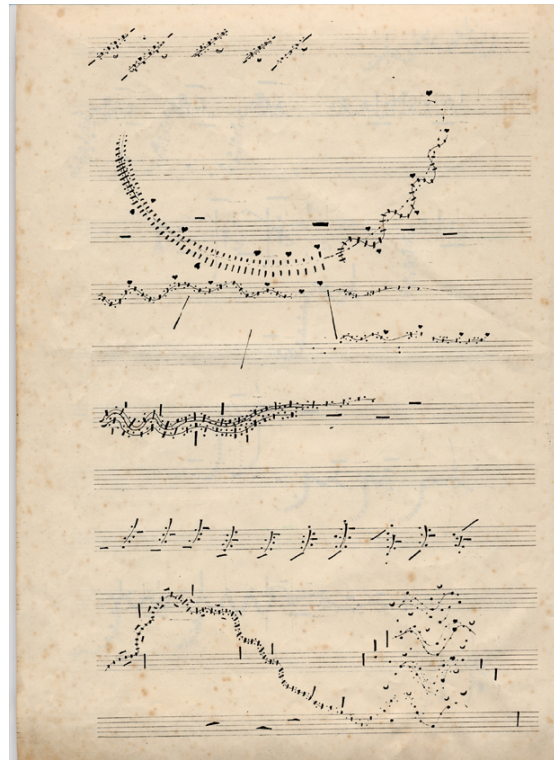
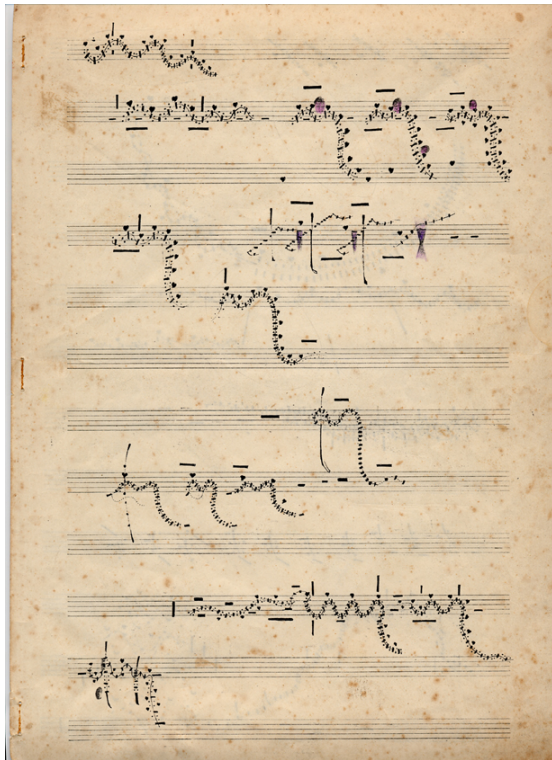
O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design (...) é o modo como as formas aparecem. (Flusser, 2017, p. 26).

Nessa perspectiva, como entender o processo de leitura de Vânia Dantas Leite dos desenhos de Paulo Garcez? Seriam estes a forma - o design, por assim dizer - da realização musical, ou há um campo de autonomia na composição que a descola de seu modelo gráfico?

Tivemos acesso aos desenhos utilizados pela compositora por conta da pesquisa que coordeno de catalogação e disponibilização de seu acervo (Fenerich; Saraiva; Murtinho, 2024). Pude, assim, observar não só os próprios desenhos, fisicamente alocados em seu espólio, como também os arquivos digitais que ela mesma efetuou, a fim de obter os materiais para a versão audiovisual de *Di-stances* – alguns dos quais reproduzimos abaixo (Fig. 1a, 1b, 1c, 1d). De modo geral, podemos dizer que os desenhos de Garcez aludem à escrita musical tradicional: realizados sobre papel pentagramado, sugerem que podem se tratar de partituras. Possuem a dimensão geral de uma folha A4 (como uma folha de partitura), com aspecto de miniaturas. Além disso, são predominantemente compostos de algo que chamaremos de *formas-livres*, ou seja, arabescos, pontos, linhas, elementos que moldam

figuras geométricas. São estas que sugerem a notação de gestos musicais, como se fossem neumas. Mas, além delas, há algumas referências a objetos externos, com outra representação além destas formas-livres. Em algumas das dezessete peças apropriadas por Leite pode-se observar montanhas, coraçõezinhos, bandeirolas, signos musicais explícitos ou mesmo um balão... mas são exceções, pois, no mais das vezes, as composições dirigem-se às formas abstratas. Mas não que sejam desimportantes: pelo contrário, as formas alusivas carregam de humor as peças visuais ou sugerem representações de paisagens. Já a música de Vânia Dantas Leite parece traduzir as formas visuais livres ou alusivas exclusivamente para formas-livres sonoras. É claro que esta diferenciação entre formas-livres ou alusivas não pode ser tomada como absoluta: uma espectadora ou espectador dos desenhos ou da música poderá interpretá-las da maneira que desejar; essa suposta abstração dos materiais visuais ou sonoros é problemática e deve ser posta em questão. Porém, ao fazer aqui a distinção entre “formas-livres” e “formas alusivas” gostaria apenas de marcar uma diferença que me parece significativa, já que a compositora prefere a leitura “abstrata” dos desenhos: os materiais sonoros que emprega não remetem a qualquer conteúdo alusivo, mesmo quando trabalha com desenhos com elementos gráficos alusivos.

FIGURA 1a, 1b, 1c, 1d – Desenhos-partitura de Paulo Garcez.



Fonte: Garcez (2002). Desenhos digitalizados pela compositora.

3. Análise a partir da versão em música-vídeo de Di-stances

A música-vídeo realizada pela compositora anos depois da composição da peça acusmática, com uma animação a partir dos trabalhos visuais nos quais se baseou, nos dá uma boa pista do seu modo de leitura, agora visando uma discretização temporal¹⁵. Logo nos primeiros instantes do trabalho, realiza uma montagem em que a imagem sonoro-visual é de como quem lê a partitura visualizada. No primeiro plano vemos duas pautas e signos coloridos nelas desenhados em movimento da direita para a esquerda, sugerindo que os sons que escutamos, que entram em *fade in*, provém da leitura dos signos inscritos (Figura 2). Esse material sonoro permanece o mesmo durante o plano. Já no segundo plano (0'43"), temos tanto novos materiais sonoros, quanto visuais. Essa mudança sugere que uma executante imaginária reagiu à mudança dos signos visuais, trazendo novos sons. Entretanto, a leitura não se dá mais na mesma direção, mas segue uma diagonal de cima para baixo e da esquerda para a direita. Em seguida, materiais sonoros agudos entram em sincronia com um *zoom out* que nos mostra todo o desenho. Saímos então de uma sugestão de leitura de um texto para uma realização mais livre, mas nesses primeiros três planos a compositora já deixa claro que há uma relação entre os signos visuais e os sonoros, tanto pela associação sincrônica das mudanças de material quanto pelas associações morfológicas entre os materiais sonoro e visual – como veremos mais tarde. Essas diversas formas de leitura apresentadas na música-vídeo parecem indicadas pela organização geral dos desenhos. Se os compararmos com a obra *Treatise* do compositor inglês Cornelius Cardew, por exemplo, os desenhos-partituras de Paulo Garcez apresentam igualmente as cinco linhas que compõem o pentagrama musical, fato que sugere se tratar de notações de sons, assim como na obra de Cardew. No trabalho do compositor inglês, todavia, que apresenta uma diagramação horizontal “em paisagem”, o pentagrama, sempre sem nenhuma outra inscrição, coloca-se abaixo das outras formas gráficas, estas sim, variáveis. A disposição sugere uma leitura linear da esquerda para a direita que representa a direcionalidade do presente ao futuro. A representação dada nos desenhos de Garcez é de outra natureza. A página é apresentada de modo vertical, em “retrato”. Os desenhos foram feitos sobre papel pentagramado previamente impresso. Em geral, a leitura dos

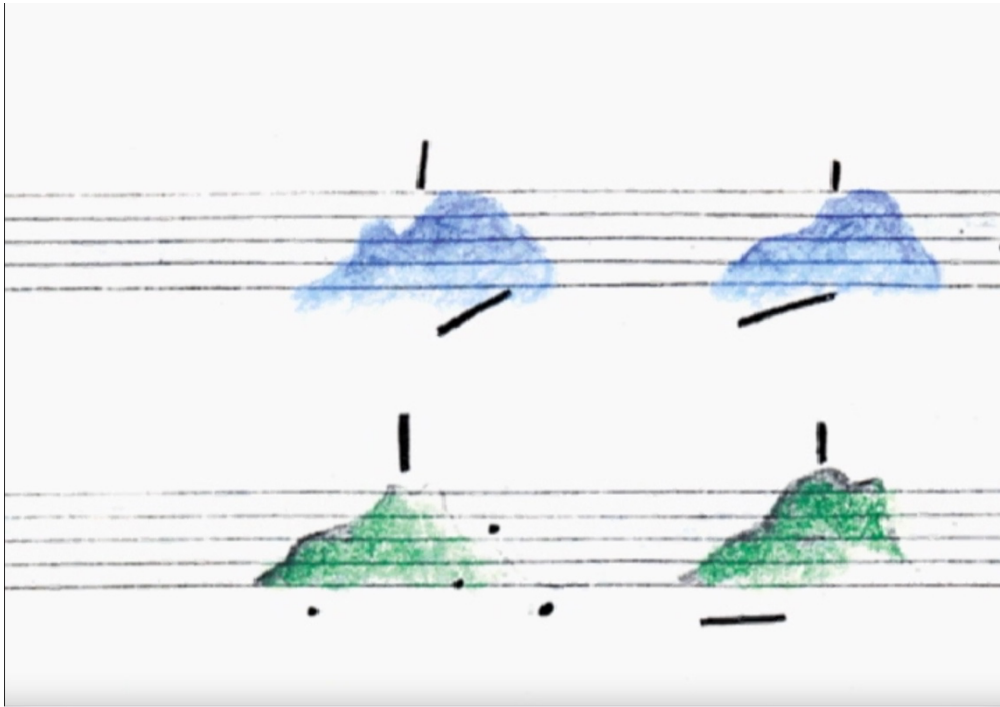
¹⁵ A análise a seguir se baseia em Leite, 2023.

objetos visuais segue uma lógica que não se dá nem em paralelo às linhas do pentagrama, nem cortando-as, como se indicassem a notação de alturas. No mais das vezes estes objetos encontram-se livremente distribuídos sobre o espaço. A lógica é menos a de um texto, em que a linearidade em sequência é importante para representar uma linguagem cronológica, e mais a de um desenho livre no espaço, com uma organização que segue a própria lógica das formas apresentadas.

Muito embora Vânia Dantas Leite, em sua versão em música-vídeo, tenha explicitado que há um reflexo dos desenhos de Garcez em sua música, essa relação, como vimos, não segue par a par os acontecimentos, por assim dizer, dos desenhos, como se executasse cronologicamente uma partitura. Há um choque entre o sonoro, ambíguo, e o gesto do desenho sugerido visualmente. O som é a resposta da compositora que guarda ambiguidades e inexatidões. No caso da música-vídeo, não são objetos sincrônicos; os sons aludem a objetos visuais. Tampouco são objetos sonoros com cargas semânticas inequívocas espelhadas nos objetos visuais.

Entretanto, a partir dessa visualização inicial e tomando a música de uma perspectiva mais geral, notamos que esta apresenta basicamente dois materiais sonoros cuja predominância ocorre em momentos distintos e que possuem espelhamentos nítidos em materiais visuais, explicitados na versão em música-vídeo. Tomaremos, em parte, a terminologia do solfejo dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer (1966) para a descrição que segue. Desta forma, o primeiro material sonoro, contínuo, é um grupo tônico cuja composição interna se transforma lentamente. Esse parece associado às formas coloridas e sólidas que se assemelham a montanhas (momentos iniciais do vídeo – figura 2); é como se a linha superior do desenho servisse de envelope para a variação escorregadia dos componentes internos ao grupo tônico, e a cor sugerisse esse tipo de sonoridade, mais espessa e de timbre harmônico. Assim, mesmo que se atenha a materiais visuais com formas alusivas (“montanhas”), sua interpretação sonora tende a uma forma-livre.

FIGURA 2 – *Still* do momento 0'07" de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando as formas alusivas a montanhas.



Fonte: Leite, 2023.

Já o segundo material geral da música consiste em impulsos iterativos de massa tônica. Seu perfil melódico varia intensamente em arabescos, volteios ou padrões circulares. O perfil de massa é mais simples que o primeiro. O material parece associado às linhas cortadas por pontos ou riscos, que seguem em volutas, espirais ou “figuras oito” (ou o signo matemático do infinito) – formas que sugerem as variações melódicas destes impulsos iterativos. Tal material visual e sonoro predomina na peça.

FIGURA 3 – *Still* de diversos momentos de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando as formas-livres de volteios, espirais, volutas... e um balão.



Fonte: Leite, 2023

4. O campo comum das imagens visuais e sonoras

Ao refletir sobre a pintura, uma expressão artística em que o som não se apresenta materialmente, Wassily Kandinsky, em um texto tardio publicado em 1938, adverte: “Não vos enganéis. Não penseis que ‘recebeis’ a pintura apenas pelo olho. Não. Sem que o saibas, vós a recebeis pelos cinco sentidos!” (Kandinsky apud Chipp, 1993, p. 352). No mesmo texto comenta ainda que “leis enigmáticas, mas precisas, da composição destroem as diferenças, já que são as mesmas em todas as artes” (idem, ibidem). O autor retoma, ainda, as relações sinestésicas entre cores e sons trabalhadas em textos mais antigos, especialmente em “Do Espiritual na Arte”, publicado em 1912. De modo geral, aponta para um entendimento da pintura como incitadora da percepção de formas, texturas ou ritmos que, pela luz e através dos olhos, ressoam em todo o corpo do expectador.

Ainda no campo das artes visuais, as experiências cinematográficas de Oskar Fischinger, Len Lye e Mary Ellen Bute exploram, em diferentes técnicas e ainda nas décadas de 1920 e 1930, um campo que irá se chamar “música visual” (Jutz, 2009, p. 80) e que ressoa as preocupações dos artistas expressionistas nesse extravasar das imagens entre visão e audição.

De modo similar, e quase na mesma época de Kandinsky, em *Farben* [cores, em alemão], terceiro movimento das Cinco Peças para Orquestra, de Arnold Schoenberg (1909), a orquestração

é concebida como uma construção com cores, e não exclusivamente por grupos instrumentais: há uma mudança gradual de dois conjuntos de instrumentos sobre um acorde central, que se move lentamente por graus conjuntos (Caznok, 2003, p. 29) – movimento que se dá também, conforme a sugestão do título, enquanto uma mudança cromática no sentido visual¹⁶.

Já no campo da música acusmática, o compositor François Bayle, a fim de trabalhar com ideias úteis para a análise e a composição de uma música que prescindir materialmente da visualidade, discute a noção de imagem que levará à elaboração do conceito de imagem sonora (*i-son*). Refletindo sobre as ideias do compositor, Denise Garcia traça um comentário que esclarece sua concepção de imagem no que se refere ao campo sonoro:

Não se trata, na percepção, de ater-se apenas à qualidade do sonoro, mas o de entender que as formas, os contornos sonoros que são percebidos se espelham em um repertório de imagens arquetípicas internas, que permitem a inteligência do sonoro, ou a sua semiose. (...) Essas imagens arquetípicas estão ligadas, como [Bayle] descreve às experiências sensomotoras e são, portanto, anteriores à linguagem. Como um pré-código de morfologias. (Garcia, 1998, p. 41).

Tanto para Bayle quanto para Kandinsky (e, talvez, para Schoenberg), portanto, há um campo de imagens recebido do contato prévio com o mundo pelos sentidos que, retomadas por uma ou outra forma artística que se volta para um estímulo específico, ressoa no corpo como um todo. Rodolfo Caesar afirma, seguindo ainda essa linha, que “o conhecimento da escuta isolada (...) não pode levar em conta toda a complexidade envolvida no ato de escutar, ignorando o quanto ele, e cada um dos demais sentidos, pode ser interpenetrado e dependente dos outros” (Caesar, 2020, p. 297). Aponta, assim, para a ideia de que:

¹⁶ Sabe-se que o substantivo em alemão *Farbe* pode designar, além de, meramente, “cor”, também “timbre”, se associado a um contexto sonoro. O dicionário da língua alemã Wahrig (2018, p. 340), todavia, não anota o sentido musical ou sonoro no verbete correspondente. Entretanto, o mesmo dicionário designa *Klangfarbe* (literalmente, “cor do som”) como um substantivo ligado à música, e explica que se refere aos “Parciais de cada instrumento que determinam suas características sonoras respectivas” [Obertöne des jeweiligen Instrumentes bestimmte Charakteristik eines Klages] (p. 552). Em sua obra magistral *Harmonielehre*, Schoenberg designa o termo *Klangfarbe* para aquilo que, comumente, nos referimos ao timbre em geral. A palavra *Farbe*, ele utiliza para destacar um de três aspectos do som. Os outros são Altura (Höhe) e Intensidade (Stärke) (Schoenberg, 1922, p. 506). Assim, o título do terceiro movimento das Cinco Peças para Orquestra, *Farben*, pode ser traduzido seja por *Cores*, seja por *Timbres*. Tem significação, deste modo, em ambos os registros: sonoro, ao destacar a variação tímbrica numa construção por mínimas variações, e visual, por associar estas variações sonoras a mudanças de cor (sugestão dada, justamente, pelo ambiguidade semântica do título). De qualquer maneira, a denotação sinestésica é explicitamente demarcada.

Os sons, confundidos com o nome de seu veículo, são imagens transportadas para nossas mentes, assim como as imagens visuais, cada uma com seu meio e velocidade específicos. Assim como ‘cheiros’ são imagens olfativas que nos alcançam através do ar, e as qualidades táteis, também as imagens – não muito diferente das sonoras – afetam nosso toque ao alcançar nossa pele, sendo o tímpano o mais leve (atenção à palavra!) de todas as peles. O som, como objeto em si, não existe. (idem: *ibidem*, p. 303).

Ao nos depararmos com as versões de *Di-stances* com relação aos desenhos de Garcez, temos assim uma profusão de imagens sonoro-visuais, como na figura do deus romano Jano, em que a face sonora se espelha na face visual e vice-versa, sendo que ambas compõem, ao mesmo tempo que autônomas, uma única construção sónica. Mais apropriadamente, podemos pensar ainda que esta relação é como a das ocorrências visuais e sonoras dos componentes da linguagem verbal, como as vogais. Assim, em um enlace alucinatório, no contato com as obras de Dantas Leite e Garcez, objetos sonoros possuem pares em formas visuais, e estas, em formas sonoras. É como se partilhassem as mesmas imagens arquetípicas a que se refere Denise Garcia em seu comentário à teoria de Bayle.

A fim de ilustrar estas ideias gostaria de tomar apenas um exemplo. A sequência que se inicia em 7’40” do vídeo apresenta um desenho em dois grupos: na parte superior, algumas figuras em vaivém, e na inferior, uma série de três símbolos do infinito. Este símbolo é composto por duas ovas que se unem por seus pontos focais mais estreitos, e podemos imaginar um percurso contínuo que liga uma oval à outra (Fig. 4).

FIGURA 4 – *Still* em 7'40" de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando o desenho completo com os símbolos do infinito



Fonte: Leite, 2023

Escutamos a partir deste ponto uma clara divisão nos dois canais estéreo dada pelo comportamento divergente e complementar dos materiais sonoros. Em ambos os canais temos o material em impulsos iterativos de massa tônica, mas no canal esquerdo percebemos um *glissando* ascendente, enquanto que no direito há um movimento descendente, embora não tão marcado quanto no esquerdo. Há um adensamento dos grãos e um aumento da velocidade dos *glissandi* quando, em 7'52", se evidencia uma faixa horizontal azul preenchida por figuras retangulares, em meia-lua e pontos, em movimento de *zoom out* (Fig 5). Esta faixa sugere uma profundidade em perspectiva, ao fundo, traduzida em sons no adensamento e culminar agudo.

FIGURA 5 – *Still* em 7'52" de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando a faixa azul e o símbolo do infinito.



Fonte: Leite, 2023

Esta é seguida de outras figuras do infinito enquanto os *glissandi* progridem. Porém, em 8'09", em fusão com uma figura 8 em *zoom* (Fig. 6 e 7), a direção dos *glissandi* se inverte em cada canal – movimento que dura até 8'46" (quando vemos, já, um outro grupo de figuras) – sendo que o som retorna ao estágio inicial da sequência.

FIGURA 6 – *Still* em 8'09" de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando a fusão da faixa azul e o símbolo do infinito com *zoom* no símbolo do infinito (figura 7)



Fonte: Leite, 2023

FIGURA 7 – *Still* em 8'10" de *Di-stances*, de Vânia Dantas Leite, mostrando o plano seguinte ao anterior, com zoom no símbolo do infinito.



Fonte: Leite, 2023

Nesse momento do vídeo, me parece claro que a compositora desejou ilustrar qual figura desenhada corresponde ao seu similar acústico: os símbolos do infinito, persistentes e destacados nesse trecho da música-vídeo, teriam impulsionado a criação do lento vaivém em *glissandi* entre os canais, como se, no interior de nossas cabeças (se escutarmos em fone de ouvido, como é o meu caso), o som projetasse o símbolo do infinito, sendo que o ponto de contato entre as ovas se encontrasse em algum lugar próximo ao nariz... Os movimentos de sobe e desce dos *glissandi* em cada um dos ouvidos, complementares, redunda na forma que visualizamos no desenho de Garcez.

5. Conclusão

Do contato com os desenhos-partitura de Paulo Garcez e as versões acústica e audiovisual de *Di-stances* percebemos, a partir da análise da versão em música-vídeo, que, de fato, há uma confluência das formas visuais das partituras nas formas sonoras realizadas em suporte fixo. Assim, a análise reforça a informação dada por Vânia Dantas Leite de que teria adotado o material de Garcez enquanto uma partitura livre, da mesma maneira como se dá a realização musical das partituras

gráficas da música experimental, em propostas como as de Earl Brown ou Cornelius Cardew. Partituras de improvisação, como se referiu Brown, que acionam gestos musicais ou estratégias de jogo. Seguindo a ideia de Flusser, poderiam ser o design de uma música a ser desvelada pela improvisação.

Entretanto, a escolha da fixação em suporte dá-nos o indicativo de que, provavelmente, o que ocorreu foi um processo de depuração na direção de uma peça autônoma com relação aos desenhos de Garcez. Em primeiro lugar, há uma diferença fundamental entre os suportes visual e sonoro: um tem no espaço sua dimensão expressiva, enquanto que é no tempo que o outro se coloca. Essa diferença é óbvia; não seria marcante se Vânia Dantas Leite declarasse que seu trabalho fosse simplesmente uma improvisação a partir dos desenhos; ficaria, assim, nítida a noção de que as figuras desenhadas no espaço seriam traduzidas em formas sonoras temporais. Mas o que ocorre aqui é que as formas visuais engendraram formas sonoras no nível da organização dos materiais, dos objetos ou de algumas sequências mais extensas. No plano geral, entretanto, como aliás mencionou a compositora, a peça *Di-stances* possui uma autonomia dada pela montagem destes elementos no seu todo.

Assim, se pensarmos na autoria da obra, ela não é de Garcez, como seria se a compositora simplesmente apresentasse uma interpretação dos desenhos, mas de Vânia Dantas Leite. Os trabalhos de um e de outra são autônomos entre si. Sob outro aspecto, podemos afirmar que a peça de Leite não é programática, pois rejeita um projeto narrativo ao não se fixar a um percurso cronológico pré-determinado.

Sobre a versão em vídeo, para entender sua particularidade poética podemos seguir a discussão de Marcelo Carneiro de Lima (2021, p. 242) acerca de formas artísticas híbridas em que, a partir das mudanças sociais, tecnológicas e econômicas do final do século XX, surgem práticas artísticas que mesclam saberes e técnicas antes especializados. O *videoclip*, gênero audiovisual ligado à música pop, por exemplo, é uma forma clássica da fusão do cinema com a música. Lima discute, a partir de Canclini, que, se inicialmente o gênero era realizado por equipes especializadas em música e cinema que se juntavam para a realização do produto, pouco a pouco, com a popularização dos meios de produção digital, foram sendo realizados pela mesma equipe ou pelos mesmos artistas.

Assim, apesar de se basear em desenhos, a versão acusmática de Di-stances mantém-se estritamente ligada ao campo musical. Já a versão em vídeo – meio que, pela sua formação original, não tinha domínio técnico, mas que passou a ter pela facilidade de trabalho devido às mencionadas mudanças tecnológicas - aproxima-se de uma forma híbrida, a qual, inclusive, denominará música-vídeo. Porém, a versão guarda uma função ilustrativa de decisões de leitura dos desenhos que foram tomadas no processo de composição da peça estritamente sonora. De fato, trata-se de um projeto que, no momento da produção da obra acusmática, não fora concretizado, talvez pelas dificuldades de realização audiovisual em 1982. A própria autora atesta, como já vimos, que as primeiras versões da obra eram acompanhadas da projeção de *slides* dos desenhos, mas que a versão em vídeo, que só viria bem mais tarde, seria sua forma final: “Somente em 2002, a obra ganhou sua versão definitiva sobre o suporte DVD, na qualidade de Música-Vídeo, com animação dos desenhos” (Leite, 2004, p. 52).

Sugere, assim, que a versão audiovisual se trata de um desdobramento possível de seu trabalho e que estava intimamente ligada à ilustração das interpretações sonoras dos desenhos de Garcez.

Um outro aspecto decorrente da versão em música-vídeo é que se trata de um veículo pelo qual a autora pode explicitar uma aproximação entre imagens visuais e sonoras que fora feita no início dos anos de 1980, antes mesmo de uma discussão que ganharia força cerca de dez anos depois de sua composição no ambiente da música acusmática, onde efetivamente se inseriu a primeira versão da peça. Se nos lembrarmos que os textos sobre imagem sonora de François Bayle, embora compilados em 1993, foram majoritariamente escritos no início dos anos 80, a obra é contemporânea dessa discussão.

Vale ainda observar que a aproximação de imagens sonoras e visuais, ou, como aponta Rodolfo Caesar, sua equivalência e conseqüente alternância enquanto meios expressivos, esteve presente nas poéticas das vanguardas artísticas modernas da Europa desde o Expressionismo – como ilustram os exemplos de Kandinsky e Schoenberg, aqui levantados. Mas, por conta de uma tradição que vem do meio radiofônico e de uma tendência a uma autonomia da música de concertos no pós-guerra, a música acusmática guardou, até a década de 1980, uma reserva com relação tanto à aproximação com meios visuais, defendendo que seria uma forma de arte exclusivamente sonora, quanto a ideia de uma partituração em meios visuais. Esta reserva se expressa em diversos textos do precursor da música concreta, Pierre Schaeffer (gênero que dá origem à música acusmática). Um dos seus argumentos

centrais nesse sentido pode ser apreendido na formulação de que essa música parte do concreto para chegar ao abstrato, ao contrário da música que chama de “habitual” (ou “abstrata”). Para Schaeffer, “concreto” significa um processo que se inicia pela escuta dos sons gravados em suporte. Na sua metodologia ideal de composição, após esse processo de escuta se dá a experimentação nesses materiais gravados, e posteriormente a conformação em uma obra musical por via de uma montagem (Schaeffer, 1967, p. 16).

Di-stances vai, portanto, na contramão deste ideário da música concreta, o qual, supomos, ainda estava em voga na música eletroacústica do início dos anos 1980, quando foi composta. Realizada em um estúdio de ampla repercussão internacional, supomos ainda que teria sido um trabalho “de oposição” às vertentes dominantes desse cenário cultural. Por outro lado, foi ao encontro do anseio coetâneo ou posterior de teóricos e compositores que voltaram a pensar a escuta não mais como uma atividade autônoma, mas eivada de desenhos, gestos, cheiros e memórias de outros campos perceptivos, como atestam os textos de Bayle, Garcia e Caesar, aqui trabalhados. A peça de Vânia Dantas Leite ressoa, assim, os volteios, volutas e espirais ao infinito, bem como volumes e texturas dos desenhos de Paulo Garcez, e as formas dos desenhos ressoam suas versões sonoras, como o rosto e sua imagem refletida no espelho, ou a voz e seu eco.

AGRADECIMENTOS

O artigo é resultado do projeto Coleção de Música Eletroacústica e Experimental Carioca que obteve a Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado – Faperj – processo E-26/201.449/2021. Agradecimentos também a Isabella Dantas Leite e Rodrigo Chicchelli Velloso, que gentilmente concederam os materiais inéditos aqui apresentados.

REFERÊNCIAS

BAYLE, François. La musique acousmatique, ou l'art des sons projetés. In: BAYLE, F. *Musique Acousmatique: propositions... ..positions*. Paris: INA, 1993.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le Sonore et le Visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.

BROWN, Earl. On December 1952. In: *American Music*. v. 26, No. 1, pp. 1-12, 2008.

CAESAR, R. Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam. *Revista Música*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 295-308, 2020. DOI: 10.11606/rm.v20i1.170730. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/170730>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. 2a ed. Paris: Ed. Buchet/Chastel, 1995.

FENERICH, A. S. & JUNIOR, S. D. Coleção de música eletroacústica e experimental carioca: aspectos preliminares do projeto, proposta de um catálogo de Vânia Dantas Leite e resultados iniciais. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM. 2022, Natal. Anais do XXXII Congresso da ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1024/public/1024-5655-1-PB.pdf. Acesso em 05/06/2024.

FENERICH, A. S.; MELO, B. S. & MURTINHO, Arthur. Vânia Dantas Leite: notas sobre a catalogação de seu acervo e algumas perspectivas musicológicas. In: XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM. 2023, São João del Rey. Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1490/public/1490-7809-1-PB.pdf. Acesso em 05/06/2024.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: UBU Editora, 2017.

GARCEZ, P. *Desenhos-partitura*. In: *Acervo Vânia Dantas Leite (não-publicado)*. 2002.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. 1998. Tese. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC, São Paulo, 1998.

JUTZ, Gabriele. *Image-Sound Relations in Avant-garde Film*. In: RAINER, Cosina; ROLLIG, Stella; DANIELS, Dieter & AMMER, Manuela. *See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2009.

KANDINSKY, Wassily. *A Arte Concreta*. In: CHIPP, Herschel B. (Org). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEITE, Vânia Dantas. Di-stances: música-vídeo de Vânia Dantas Leite; desenhos de Paulo Garcez. In: Coleção de Música Experimental Carioca (canal no Youtube) 2023. Vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FKpkDB7wTfY>. Acesso em 21 fev. 2024.

LEITE, Vânia Dantas. Di-stances. In: Música Eletroacústica Brasileira Vol. 1. Brasília: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 1996. CD.

LEITE, Vânia Dantas. Di-stances. In: Wellensz Theatre (canal no Youtube). Áudio digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxwWOtW31dw>. Acesso em 21 fev. 2024.

LEITE, Vânia Dantas. Entrevista de Vânia Dantas Leite concedida a Rodrigo Cicchelli Velloso. In: Eletroacústicas. Radio MEC FM e Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

LEITE, Vânia Dantas. Piano Memory Partitura. Documento digital, texto, não publicado. 2012.

LEITE, Vânia Dantas. Relação Som/Imagem. 2004. Tese. Programa de Pós- Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004.

LIMA, Marcelo Carneiro. La hibridación como base de una propuesta de análisis para el videomúsica. In: QUARANTA, Daniel & LIMA, Marcelo Carneiro. Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2021.

PUBLISON MACHINE. In: Vintage Digital: classic recording studio equipment. Disponível em: <https://www.vintagedigital.com.au/publison-infernal-machine-90-stereo-audio-computer/>. 2024. Acesso em 21 fev. 2024.

SCHAEFFER, Pierre. La musique concrète. Presses Universitaires de France, 1967.

SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux: Essai Interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHÖNBERG, Arnold. Harmonielehre. 3a. Ed. Viena: Universal-Edition, 1922.

WAHRIG-BURFEIND, Renane. Wahrig: Wörterbuch der deutschen Sprache. München: DTV, 2018.

YAMAHA DX7. In: Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Yamaha_DX7. 2024. Acesso em 13 ago. 2024.

SOBRE O AUTOR

Professor, compositor, flautista e sound designer, é bacharel em música pela Unicamp (2001), mestre em Música pela UFRJ (2005) e doutor em Musicologia pela USP (2012). Publicou os discos: “Música Eletroacústica: 10 anos” (2014), “Coleção Peripatética de Sons” (2019) e “Fragmentos de Caminhos” (2024). Atuou na Escola de Cinema Darcy Ribeiro e no departamento de Música da UFJF. Atualmente é professor do IVL - Unirio. Foi bolsista pela Capes-Humboldt em 2019-2020 desenvolvendo trabalho na Universität der Kunst, Berlim. Seu projeto pela Faperj visa realizar um acervo de música eletroacústica experimental carioca de 1960 até 2010. Participa dos coletivos *Acorda!* e *Revoada*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2868-2499>. E-mail: alexandre.fenerich@unirio.br