

## ***Penitentes*: Território Existencial e Autorreflexão na Composição de uma Obra Transcontextual**

**RICARDO VIEIRA DA COSTA<sup>1</sup>**

PPGM/UNIRIO

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Composição*

contato@ricardovieira.net

**Resumo:** *Penitentes* é uma obra mista composta a partir de uma experiência pessoal com um fenômeno cultural sergipano que se manifesta numa procissão de homens conhecidos como *penitentes* ou *apanhadores de almas*. É o primeiro produto artístico do meu projeto de doutorado em que a partir de uma metodologia cartográfica e autoetnográfica traduzo a experiência pessoal com fenômenos folclóricos em obras multimeios. O presente trabalho objetivou revisitar o percurso composicional direcionado pela identificação de um território existencial durante experiência com o fenômeno e impetrar uma autorreflexão em busca dos ecos emocionais e cognitivos que foram traduzidos nos elementos sonoros transcontextuais da versão acusmática binaural da obra.

**Palavras-chave:** Penitentes; Território Existencial, Autoetnografia Composicional; Transcontextualidade

### ***Penitents*: Existential Territory and Self-reflection in the Composition of a Transcontextual Work**

**Abstract:** *Penitentes* is a mixed work composed from a personal experience with a Sergipe cultural phenomenon that is manifested in a procession of men known as penitents or soul hunters. It is the first artistic product of my doctoral project in which, based on a cartographic and autoethnographic methodology, translate my personal experience with folk phenomena in multimedia works. The present work aimed to revisit the compositional path directed by the identification of an existential territory to the experience with the phenomenon and to initiate a self-reflection in search of the emotional and cognitive echoes that were translated into the transcontextual sound elements of the binaural acousmatic version.

**Keywords:** Penitents; Existential Territory, Compositional Autoethnography; Transcontextuality

O reconhecimento da autoridade de um produto artístico como resultado de um processo de investigação acadêmica foi uma das principais motivações para eu seguir na pós-graduação. Porém, os dois primeiros semestres do meu doutoramento em processos criativos no PPGM-UNIRIO foram decisivos para eu reconhecer, enquanto

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta.

pesquisador, a grande dificuldade em definir um problema central de pesquisa em processos criativos<sup>2</sup> - em que o objeto fosse o processo/ato criativo - e que não precisasse ser submetido às prescrições tradicionais do método (*metá-hódos*), cuja etimologia da própria palavra define a pesquisa como um caminho (*hódos*) a ser seguido por metas pré-determinadas. Além disso, me questionei exaustivamente como produzir arte em pesquisa artística sem ter que paralelamente me especializar e me justificar através de terminologias de outras áreas, tais como biologia, matemática, a antropologia, a astrofísica! Como justificar a música pela música? Como ter o processo/ato/dinâmica composicional como centro da pesquisa artística do meu projeto de doutoramento?

Ao buscar respostas em reuniões de orientação e pesquisa, publicações de pares, bem como participar de diversos seminários com compositores e pesquisadores ficou clara que esta é uma dificuldade compartilhada e, de fato, não é objetivo deste trabalho propor respostas definitivas. Porém, essa busca trouxe a luz iniciativas de autores que lograram êxito em suas pesquisas ao eleger metodologias que fogem ao escopo do método tradicional, e principalmente manter intacto o processo ou dinâmica composicional como centro da pesquisa, como Bertissolo (2013) que realizou uma pesquisa experiencial no âmbito da capoeira regional da Bahia, resultando em duas séries de obras<sup>3</sup>.

A partir de então busquei aporte teórico e metodológico para acompanhar o processo composicional de *Penitentes* e que seria utilizado para as outras obras do projeto. Elenquei três campos conceituais: *território existencial* (Alvarez e Passos, 2015), *autorreflexão* (López-Cáno, 2014) e *transcontextualidade* (Smalley, 2008). Para o recorte deste artigo, a versão acusmática binaural<sup>4</sup> da obra *Penitentes* foi tomada como objeto de escuta direcionada.

## 1. Laranjeiras e a procissão dos penitentes

A cidade de Laranjeiras<sup>5</sup> está localizada no Vale do Cotinguiba, antiga zona de cultivo de cana-de-açúcar no Brasil colônia e atual polo industrial de exploração de

---

<sup>2</sup>Refiro-me exclusivamente à prática composicional. O ato ou processo composicional.

<sup>3</sup>*M'bolumbũmba e Fumebianas*. Além disso, em quatro conceitos não mutuamente excludentes: *ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade*.

<sup>4</sup>Essa experiência composicional resultou em três versões da obra *Penitentes*: acusmática binaural, mista (violão sete cordas e sons eletrônicos em difusão octofônica) e audiovisual binaural.

<sup>5</sup>Dados do IBGE, a partir do Censo 2019, a cidade de Laranjeiras possui área territorial 162,273 Km<sup>2</sup> e uma população residente total de 29.826 mil pessoas.

minérios da região, a 20 km da capital sergipana Aracaju. O município constitui um verdadeiro museu a céu aberto, concentra grande parte das manifestações folclóricas do Estado. Desde os primórdios da formação do município, o espaço religioso cristão constituiu o alicerce do território de Laranjeiras, onde a elite açucareira dos séculos XVII, XVIII e XIX, construiu diversas capelas nos engenhos, majoritariamente através do uso da mão de obra de escrava<sup>6</sup>. É nesse cenário que a ideia de profano se estabeleceu naquele território pela manifestação dos rituais afro-brasileiros, entre conflitos e alianças compartilhadas entre o catolicismo e as religiosidades de matrizes africanas que foram incorporadas às narrativas de diversos folguedos. Sendo assim, as atividades sacro-profanas no município remontam o passado e se afirmam no presente, sobretudo nas narrativas dos folguedos (Santos, 2017 p. 213).

As irmandades de penitentes têm origem secular, segundo mestres locais. As características das procissões expressam resquícios do catolicismo repressivo, das punitivas fogueiras da Inquisição e da religiosidade quaresmal e popular dos tempos coloniais. Nesse sentido, resquícios também das diferentes impugnações que esse catolicismo popular passou a sofrer desde os tempos iniciais da modernidade. Tanto da parte da Igreja quanto da parte do Estado.

De fato, observa-se uma religiosidade de resistência na fé simples que os anima. Quanto mais reprimida, mais fortalecida como meio de exorcização do mal e do maligno. Os penitentes situam-se no limiar da vida e no pórtico da morte.

## **2. Do território existencial**

O método da cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar *méta-hódos* em *hódos-meta* e adota o acompanhamento de processos como sentido. Dessa forma, as metas são traçadas ao longo do percurso, da experiência, e o sentido tradicional do método é revertido, porém, sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (Passos e Barros, 2015, pg. 17). É desse campo que sinalizo o conceito de território existencial proposto por Alvarez e Passos (2015). Resumidamente, consiste na ideia que o pesquisador - o aprendiz cartógrafo - se coloca na posição ao lado do objeto observado.

---

<sup>6</sup>O território geográfico de Laranjeiras é preenchido marcadamente por edificações ligadas ao catolicismo, como: Igreja Senhor São Pedro da Ilha, Igreja Senhor da Cruz, Igreja São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, Igreja do Bom Jesus dos Navegantes, Igreja de N. S. da Conceição de Comandaroba, Igreja de N. Sra. da Conceição dos Homens Pardos, Conjunto do Retiro, Igreja Senhor do Bonfim, Igreja Senhor do Bonfim, Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus, Igreja Presbiteriana, Capela Santaninha (Oliveira, 2007).

Ou seja, a experiência com o objeto constitui um todo onde a troca é mútua e construtiva de um único plano, sem hierarquia entre observador e objeto (Alvarez e Passos, 2015, pg. 141).

Durante o processo de experiência pessoal com a procissão dos penitentes, o primeiro passo foi reconhecer e se tornar parte daquele território existencial singular<sup>7</sup>. Para isso, me dirigi à cidade de Laranjeiras em 19 de abril de 2019. Ao chegar à cidade, por volta das 16h, circulei pelas cidades e o clima de devoção é surpreendente, várias atividades constituíam a programação sacra da Sexta-Feira Santa. A cidade de Laranjeiras aguardava o cair da noite para que surgissem os penitentes. Ao anoitecer, passei a conversar com moradores locais e havia uma espécie de suspense, alguns ansiosos inclusive pelo evento que se daria à meia-noite. Passei a sentir uma série de sensações à medida que ouvia sobre as crenças daquele com quem proseei. Cada um expressava o que habitava em sua imaginação. Por exemplo, ao perguntar à Sra M.A. quem eram os penitentes, ela disse que não gosta de falar sobre eles porque tinha medo das almas que andavam com eles. Além disso, havia um mistério no imaginário popular sobre quem eram os personagens<sup>8</sup>.

Por volta das 23:50h já dava para ouvir sons de matracas. Minutos depois avistei aproximadamente 19 homens próximos à praça da matriz, todos de túnicas brancas e encapuçados que iniciam a sua peregrinação pelas ruelas da cidade, parando em sete estações, entoando cânticos e rezas intercalados pelo sinal marcante da matraca. Havia alguns que se flagelavam para redimir os pecados de suas almas e daqueles por quem rezavam. Tudo isso envolvido por um universo sonoro riquíssimo que envolvia a paisagem local com os sinos das igrejas, passos ao chão, cânticos e o dramático som da matraca em paralelo aos sons da cidade viva. De fato, estava construído um território existencial comum entre mim e o fenômeno. Com a devida autorização oral, coletei imagens e sons além das impressões que ganharam abstração em meu imaginário e sensações em meu corpo<sup>9</sup>. Portanto, ali mesmo se deu o início do processo composicional da obra *Penitentes*.

---

<sup>7</sup>É do conhecimento coletivo local que cada folguedo consiste em uma manifestação que carrega forte ancestralidade expressa em narrativas gestuais e performáticas diversas e que se concretizam através de cortejos, danças, cânticos, guerras, religiosidade e festas ligadas às tradições do território sergipano, sobretudo, suas histórias e crenças impostas pelo colonizador e pelas matrizes indígena e africana. Portanto, é notório que cada manifestação estabelece um território existencial próprio.

<sup>8</sup>Uma condição para ser um penitente é o anonimato.

<sup>9</sup>A singular experiência em busca de abstrações a partir da percepção pessoal corrobora com a ideia de escuta empática proposta por Delalande, em que há uma espécie de devaneio contemplativo sem esforço de memorização e na qual a referência ao som se dá pela sensação criada no sujeito que escuta. Ainda devo

### 3. Autorreflexão na dinâmica do compor

López-Cáno (2014) analisa os problemas, ferramentas e soluções para pesquisa artística e faz uma extensa revisão da pesquisa autoetnográfica, cujo aporte permite ao investigador descrever e analisar sistematicamente a sua experiência pessoal para compreender aspectos da cultura, fenômeno ou evento do qual pertence ou participa (López-Cáno, 2014, p. 138). Não é objetivo deste trabalho uma descrição da grandeza que o tema alberga e vamos nos deter à ferramenta conhecida como autorreflexão. Trata-se de uma forma de pensar sobre si que implica introspecção, análise e avaliação do que fazemos (Idem, p. 159). Para isso realizei uma autoentrevista durante o processo composicional da obra com a intenção de reconstruir subjetivamente a experiência com o fenômeno, mas agora diante da obra em construção. As seguintes perguntas foram respondidas por mim:

**1. Que sensações emocionais/sinestésicas foram experienciadas?**

*Medo, frio, tensão, ansiedade, dor, perigo, salvação.*

**2. Qual a leitura sobre o ambiente em que o fenômeno ocorreu?**

*Durante o dia: Ambiente social urbano agitado pelas comemorações alusivas à Sexta-Feira Santa. Praças e igrejas lotadas, empresas de transporte turístico. Moradores nas calçadas ao final da tarde.*

*Durante a noite: Silêncio, ausências, olhos nas gretas das janelas e portas, pouco movimento.*

**3. Quais as características da paisagem sonora observada?**

*Durante o dia: Urbana com diversos elementos festivos, como fogos e sinos anunciando as diferentes missas.*

*Durante a noite: Macabra, sons de animais típicos (grilos, cachorros), cânticos dos penitentes, reflexões sonoras.*

**4. Que elementos locais sonoros e visuais faziam referência a ancestralidade e a contemporaneidade?**

*Ancestralidade: sinos das igrejas, som das matracas, vozes uníssonas, passos ao chão de areia e pedra, gritos, açoites.*

*Contemporaneidade: motores de carros.*

---

ressaltar, que, como sujeito e compositor, inevitavelmente lancei mão da escuta figurativa, sobretudo como metáfora do material (DELALANDE, 1989, p.79).

A reconstrução das imagens mentais e estímulo a reviver as sensações internas foram essenciais para tomada de decisões acerca da sonoridade da obra. A autorreflexão me levou a escolher uma afinação alternativa para o violão de sete cordas<sup>10</sup>. Podemos observar no compasso 1 a indicação da scordatura com um heptacorde formado pela sobreposição de quartas justas e aumentadas, que acusmáticamente caracteriza o aspecto tenso, noturno e misterioso que se manifesta através da escuta da obra (Figura 1). Vale ressaltar que o violão constitui o elemento sonoro que conduz as minhas impressões a partir de uma narrativa sonora em diálogo com a orquestração eletrônica.



Fig. 1 Scordatura do violão de sete cordas em *Penitentes* indicada no compasso 1.

Em seguida, compus a parte do violão de sete cordas inteiramente como forma de representação da minha autorreflexão sobre o tema, explorando o uso de técnicas expandidas e texturas harmônicas carregadas de indiciamento extramusical. Finalmente, manipulei os sons coletados e uma série de sons sintetizados a partir da minha biblioteca pessoal, gerando ataques, granulações e contínuos. Todos esses sons constituíram o elenco de tipomorfologias usados na montagem da obra. A obra foi gravada em um andamento de 90 bpm, estrategicamente para possibilitar a performance ao vivo da obra em sincronia com a parte eletroacústica.

Outra decisão composicional mediada pela autorreflexão sobre a experiência foi a escolha de uma difusão binaural, com espacialização do som em realidade virtual 3D criada como estratégia de reconstruir o espaço sonoro do fenômeno. Além disso, tal decisão foi também baseada em estratégia de lançamento e distribuição da versão desta obra em plataformas streaming, tais como Spotify, Deezer, Itunes, dentre outras.

#### 4. Transcontextualidade na obra *Penitentes*

Os materiais sonoros dentro de uma composição não podem ser somente, ou primeiramente, auto-referenciais. A apreensão de conteúdo

<sup>10</sup>Instrumento característico e emblemático da música popular brasileira, sobretudo no Choro e no Samba, com uma linguagem caracterizada pelo uso das baixarias (fraseado caracterizado pelo uso dos bordões, cuja linguagem estética foi desenvolvida por Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva) entre 1930 e 1950. Tradicionalmente, possui a scordatura do violão de seis cordas, com a sétima corda afinada em dó2 ou si1.

musical e estrutura se liga ao mundo da experiência externa à composição, não apenas ao contexto mais amplo da experiência auditiva, mas também à experiência não-sonora (SMALLEY, 1996, p. 6).

Dez anos antes da afirmação acima, Denis Smalley cunhou o termo espectromorfologia e fundou uma teoria analítica para música eletroacústica a fim de, a princípio, representar a forma dinâmica do espectro de frequências de um som ou estrutura sonora. Em seu texto de 1996 (*Imaginação da escuta: a escuta na era eletroacústica*), expande a teoria espectromorfológica para além dos aspectos estruturantes de uma obra e propõe três relações<sup>11</sup> de escuta: indicativa, reflexiva e interativa. A relação indicativa representa o som como mensagem. É centrada no objeto e pode ser apreendida ativa ou passivamente, dependendo se a imagem sonora invade nossa consciência ou se nós a estamos ativamente buscando. A relação reflexiva é centrada no sujeito e se ocupa das respostas, emocionalmente básicas, ao objeto de percepção. A relação interativa envolve uma relação ativa por parte do sujeito em explorar continuamente as qualidades e a estrutura do objeto.

Durante todo o processo de escuta durante o ato composicional de *Penitentes* utilizei a escuta indicativa como principal. De fato, Smalley estabeleceu uma relação entre a experiência humana e a apreensão pelo ouvinte de materiais sonoros em contextos musicais. Para ele, o termo “indicativo” significa que a manifestação musical de um campo se refere ao mundo não-sonoro, ou indica experiências relacionadas a ele (SMALLEY, 1996, p. 7). Nesse mesmo texto, Smalley traz o conceito de transcontextualidade de uma obra, que se relaciona diretamente com a natureza cultural dos sons. A transcontextualidade se dá quando os sons tirados da atividade cultural ou da natureza são usados da maneira como foram gravados, ou onde a transformação não destrói a identidade do contexto original. Desse modo:

O compositor quer que o ouvinte tenha consciência do duplo significado de uma fonte. O primeiro significado deriva do contexto original, natural ou cultural, do evento; o segundo significado deriva do novo contexto musical criado pelo compositor. (Smalley, 1996, p. 23)

Este conceito esteve presente desde a fase de escolha dos objetos sonoros que interagem com o violão na obra. Apesar de não haver o interesse em produzir obras de

---

<sup>11</sup> Smalley prefere o termo “relações de escuta” a “modos de escuta” anteriormente proposto por Schaeffer.

documentário sonoro, mas sim poético, também é meu interesse como pesquisador difundir e fazer conhecer a riqueza do folclore que existe em Sergipe. Portanto, lançarei mão de transcontextos sonoros nas peças que farão parte do projeto.

Em *Penitentes* selecionei quatro transcontextos fundamentais que fazem referência ao fenômeno cultural, ora manipulados, ora não. São eles: as vozes dos próprios penitentes, o som da matraca, os sinos e os sons dos passos durante a procissão.

Numa breve descrição do resultado sonoro da obra, alguns pontos de ligação entre os elementos teóricos metodológicos me parecem essenciais para descrever os processos composicionais envolvidos<sup>12</sup>:

1. *Da transcontextualidade*: A interação entre a ancestralidade cultural (presença da matraca, dos sinos, dos passos da procissão e das vozes entoando cânticos e rezas) e a tecnologia dos sons manipulados apontam para o espaço metafórico da obra: a paisagem sonora da procissão dos penitentes, sob o ponto de vista poético do cartógrafo-compositor.
2. O fluxo de energia e movimento constitui a trama sonora da narrativa poética, que pode ser deduzido a partir da percepção do comportamento espectral do som que gera uma textura, ora compacta, ora dispersa.
3. Indissociável do item anterior, temos a presença do gesto musical indiciando a presença humana na obra (passos, vozes, movimento da matraca, piano e o próprio violão).
4. *Da autorreflexão*: Causa e efeito são bastante perceptíveis em diversos trechos da obra. Utilizei esta estratégia para expressar poeticamente as minhas impressões pessoais, sobretudo emocionais a partir da experiência.
5. *Do território existencial*: a relação associação entre a natureza sonora e a estrutura formal da obra.












Vale ressaltar que causalidade neste contexto não se refere estritamente ao gesto físico, e se estabelece quando um som age sobre outro, seja causando a ocorrência de um segundo evento, ou proporcionando a mudança de um som anterior. Como por exemplo, a sequência de eventos sonoros concatenados a partir de um ataque que desencadeia um segundo evento ascendente (ou descendente), que por sua vez instiga um terceiro evento, que pode ser contrário ao primeiro, e assim sucessivamente.

---

<sup>12</sup>Optei por não indicar os trechos musicais em “*Penitentes*” para não induzir a percepção do leitor-ouvinte.



Os objetos sonoros gravados e processados foram transcritos em uma representação gráfica de fácil interpretação. Organizei em camadas texturais que se apresentam no decorrer do tempo. Além disso, a disposição dos objetos gráficos no plano vertical obedece aos extremos graves (mais abaixo) e agudos (mais acima). O quadro abaixo apresenta uma descrição de alguns sons presente na peça.

Símbolo	Descrição
	Ataque seguido de decay
	Ataque induzido por ruído crescente e seguido de decay
	Vozes dos penitentes: Transcontexto 1
	Matraca: Transcontexto 2
	Piano induzido por ruído
	Sintetizado 1
	Sintetizado 2
	Passos: Transcontexto 3
	Sintetizado 4
	Sintetizado 5
	Ataque seguido de dissolução

**Quadro 1.** Alguns símbolos criados para representação da parte eletroacústica de *Penitentes*.

## 5. Considerações finais

Este artigo visou a apresentação da obra *Penitentes* a partir de uma descrição do meu processo composicional baseado na experiência pessoal com a procissão homônima e propor um aporte conceitual e metodológico constituído de três elementos: estabelecimento de território existencial, autorreflexão autoetnográfica e transcontextualidade. A estratégia se mostrou bastante eficiente no sentido de manter o foco da pesquisa centrado nos processos criativos e demonstrou que dos ecos emocionais e cognitivos que foram traduzidos nos elementos sonoros transcontextuais da versão acusmática binaural da obra. A partir deste trabalho, pretendo otimizar a estratégia conceitual e metodológica para as outras fases do projeto que envolvem a composição baseada em diferentes folguedos sergipanos.

## REFERÊNCIAS

BARROS, R. D. B.; PASSOS, E. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). *Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

DELALANDE, François. La terrasse des audiences du clair singulier de la musique électroacoustique. *Analyse Musicale*, 1989.

LÓPEZ-CANO, R. CRISTÓBAL, U. S. Investigación artística em música: problemas, métodos y modelos. *ESMUC*. 2014.

SANTOS, Mesalas Ferreira. Tempo, Folguedos e Narrativas nos circuitos da cultura popular em Sergipe. *Aceno*, Vol. 4, N. 7, p. 210-224. Jan. a Jul. de 2017. ISSN: 2358-5587. *Cultura Popular, Patrimônio e Performance (Dossiê)*.

SMALLEY, D. (tradução: Mauricio Dottori). A imaginação na escuta: A escuta na era eletroacústica. *Revista da ABCM*. Vol. 3, N. 1, 2008.

TIFFON, Vicent. La représentation sonographique est-elle une pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique? *Lien: revue d'esthétique musicale*, número especial temático: L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques. *Musiques & Recherches*, 2006.