

Da imaginação ao gesto: aproximações entre a ecologia sonora e a performance musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Ecologia sonora e criação musical

William Teixeira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
william.teixeira@ufms.br

Resumo. O artigo propõe uma reflexão sobre o reposicionamento da prática performativa musical a partir da valorização da imaginação e da escuta, articulando referências da ecologia sonora e da filosofia da imagem. Propõe-se uma crítica a abordagens interpretativas centradas na dicotomia entre sujeito (intérprete) e objeto (música), compreendendo essa relação a partir de um paradigma ecológico, definido o meio sonoro como imagem relacional entre os entes expressivos. Com base em autores como Susanne Langer, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte e Eugenio Barba, o texto defende que o performer não apenas executa, mas cria mundos sensíveis. A noção de *milieu* (meio) sonoro, desenvolvida por Makis Solomos a partir de Gilbert Simondon, em contato com as três ecologias de Félix Guattari, é central para compreender a performance como co-produção entre corpo, som e ambiente. A teoria da imagem de Gilbert Simondon, com suas quatro fases — motora, perceptiva, simbólica e inventiva —, oferece fundamentos para pensar a imaginação como motor de invenção no processo performativo. Por fim, o conceito de *acoustinaire*, de Roberto Barbanti, e a ideia de *sonic thinking*, de Salomé Voegelin, consolidam uma concepção da escuta como prática estética, epistêmica e ética, fundamental para a emergência de uma performance musical sensível, política e inventiva.

Palavras-chave. Ecologia sonora, performance musical, improvisação musical, ecossistemas de performance, arte sonora.

From Imagination to Gesture: Approaches Between Sound Ecology and Musical Performance

Abstract. The article proposes a repositioning of musical performance practice by emphasizing the value of imagination and listening, drawing on references from sound ecology and the philosophy of the image. It presents a critique of interpretive approaches centered on the dichotomy between subject (performer) and object (music), instead understanding this relationship through an ecological paradigm, defining the sound milieu as a relational image between expressive entities. Drawing on authors such as Susanne Langer, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, and Eugenio Barba, the text argues that the performer does not merely execute, but creates sensitive worlds. The notion of the *sound milieu*, developed by Makis Solomos based on Gilbert Simondon and in dialogue with Félix Guattari's *three ecologies*, is central to understanding performance as a co-



production between body, sound, and environment. Simondon's theory of the image — with its four phases: motor, perceptual, symbolic, and inventive — provides a foundation for thinking of imagination as a driving force of invention within the performative process. Finally, the concept of *acoustinaire* by Roberto Barbanti and the idea of *sonic thinking* by Salomé Voegelin establish listening as an aesthetic, epistemic, and ethical practice, essential to the emergence of a sensitive, political, and inventive musical performance.

Keywords. Sound Ecology, Musical Performance, Musical Improvisation, Performance Ecosystems, Sound Art.

Introdução

A preparação e a prática da performance são objetos de estudo de diversas subáreas dos estudos em Música, tanto sob perspectivas psicológicas quanto filosóficas. O estudo seminal de Hallam (2001), em que 22 músicos profissionais e 55 estudantes foram avaliados quanto ao seu processo de preparo tornou-se emblemático ao aplicar uma metodologia quantitativa de análise a um processo cuja formação é tão individual. As etapas de um processo de preparação, conforme identificou a autora, passam pela preparação, seleção de estratégias para solução de problemas técnicos e a preocupação com a manutenção da concentração no palco. Segundo Hallam (2001), “nas fases iniciais, o requisito mais importante pode ser o desenvolvimento de representações auditivas internas precisas das obras que estão aprendendo”. No entanto, em nenhum momento os músicos analisados mencionaram reservar um momento para elaborar mentalmente a sonoridade que querer atingir em cada seção da música ou uma reflexão sobre o que e como querem expressar algo de si na peça praticada. Todo esse discurso faz parecer que a maior parte dos performers objetiva exclusivamente acertar as notas em referência a um registro normativo (seja uma gravação de modelo ou uma partitura), tendo dificuldades de incluir nesse processo alguma etapa de construção artística.

Toda uma pedagogia da performance precisaria ser avaliada, mas é um senso comum de que a maior parte de nossas aulas de performance dedicam-se a solucionar problemas técnicos e a oferecer novos subsídios mecânicos para os estudantes. Porém, raramente testemunhamos momentos em que os performers adquirem a autonomia de imaginar um mundo sonoro que querem construir com sua performance, que direcione as provenientes escolhas técnicas. Essa ausência de uma elaboração imaginativa mais profunda na preparação



musical contrasta com reflexões desenvolvidas no campo da performance teatral, onde a construção de mundos imaginados e a criação de presenças vivas no espaço-tempo da cena são tratadas como dimensões fundamentais do trabalho do intérprete. Para Susanne Langer (1953), a arte, incluindo a música e o teatro, não comunica significados de maneira literal, mas sim formas simbólicas. Langer defende que a performance é a encarnação de formas virtuais de experiência, exigindo do artista não apenas domínio técnico, mas uma participação imaginativa intensa. O performer, nesse sentido, não apenas executa uma sequência de ações ou sons: ele corporifica mundos sensíveis.

Na mesma linha, Richard Schechner (2006) propõe que o performer trabalha com “*restored behavior*” — comportamentos rerepresentados, manipulados, deslocados de seu contexto original. A performance não é apenas expressão, mas montagem, jogo e transfiguração de signos, operando como uma construção entre o real e o imaginado. Isso exige um gesto artístico que não se limita à reprodutibilidade, mas que ativa constantemente a imaginação do performer, em diálogo com o espaço, o tempo, os corpos e o público.

Para Erika Fischer-Lichte (2008), a força transformadora da performance reside em sua capacidade de instaurar presença, entendida como um evento que emerge no encontro entre artistas e espectadores. Ela defende que a performance é autopoética, isto é, auto-geradora: o performer atua como um mediador de forças — visíveis e invisíveis — em constante transformação. Essa abordagem destaca que a experiência estética não está toda contida na obra ou na técnica, mas naquilo que emerge entre performer e contexto. Nesse processo, a imaginação ganha uma dimensão coletiva e performativa, muito além da representação interior.

Finalmente, Eugenio Barba (2005), fundador da Antropologia Teatral, oferece uma perspectiva centrada na presença física e energética do ator, mas sem abandonar o papel da imaginação. Para Barba, o treinamento do performer envolve a ativação de energias pré-expressivas, que antecedem qualquer forma codificada de linguagem. Essas energias, muitas vezes ligadas a imagens corporais internas, são cultivadas com atenção e intenção. O performer, ao trabalhar com tais imagens, transforma sua qualidade de presença: ele não apenas *faz*, mas *faz aparecer* algo — torna visível o invisível, sonoro o inaudito. Aqui, novamente, a imaginação é um motor de criação, um vetor que conecta gesto, intenção e acontecimento.



Ao considerar essas perspectivas oriundas da prática teatral, torna-se ainda mais evidente a carência de uma pedagogia musical que valorize a imaginação como uma dimensão constitutiva da performance. Se, no teatro, a preparação do performer é reconhecida como um campo fértil de imagens internas, gestos experimentais e jogos de presença, por que a música continua tão presa à ideia de que preparar-se é, sobretudo, repetir corretamente?

Nesse contexto, imaginar torna-se também um ato de escuta, uma maneira de estar no mundo com abertura sensível ao que nos cerca. A prática musical pode então se beneficiar de abordagens que, como no teatro, ampliem o campo perceptivo e valorizem a criação de mundos internos. É nesse sentido que a ecologia sonora — especialmente nos termos inaugurados por R. Murray Schafer — oferece uma via de resgate da imaginação na escuta e na performance, conectando o ambiental ao mental.

Do ambiental ao mental: a ecologia sonora como campo de imaginação

Ao buscarmos caminhos que resgatem o papel da imaginação na performance musical, abre-se um território conceitual fértil a partir da ecologia sonora — entendida aqui em continuidade com os fundamentos propostos por R. Murray Schafer. Para Schafer, todo som integra uma orquestra universal, e qualquer fonte sonora pode ser considerada parte do domínio musical (Schafer, 1977, p. 5). Assim, o performer não apenas produz sons, mas participa ativamente da configuração do meio sonoro. Esse entendimento encontra desenvolvimento nas reformulações críticas propostas por Makis Solomos, para quem o som não é meramente uma entidade física ou um objeto musical isolado, mas parte de um *milieu* sonoro (meio sonoro): um campo dinâmico de relações entre som, espaço, tempo e corpo, no qual a tecnologia atua como mediação.

Inspirado pelas reflexões de Félix Guattari, especialmente em *As Três Ecologias* (1989), Solomos propõe uma ecologia sonora não naturalista, que recusa a oposição entre natureza e cultura e insiste na multiplicidade de registros onde o som opera: o ambiental, o mental e o social. Em outras palavras, a escuta ecológica não se limita à análise de paisagens sonoras, mas se abre a uma cartografia afetiva e relacional do som, em que os mundos sonoros são também mundos mentais, imaginários e sociais. Essa abordagem desloca a escuta de um gesto passivo de recepção para um processo ativo de construção de sentido.



Segundo Solomos (2023), a ideia de *milieu* (meio) deve ser pensada à maneira de Guattari: como um meio transversal, sempre instável, em que subjetividades e ambientes se co-produzem. Isso significa que não há som “neutro”, nem paisagem “objetiva”; toda escuta é também uma invenção de mundo, ativada pela sensibilidade e pela imaginação daquele que ouve. O performer, nesse contexto, não é um intérprete isolado, mas um operador de mundos sonoros possíveis, alguém que se engaja em relações materiais, afetivas e políticas com o meio.

Essa concepção abre espaço para compreender a performance musical como um gesto ecológico e imaginativo, onde o corpo do performer entra em ressonância com o espaço acústico, com a história da obra, com os dados do ambiente e com os próprios fluxos internos da escuta. A imaginação deixa de ser apenas uma imagem mental antecipatória da obra — como no modelo cognitivista — para se tornar uma força de invenção e de escuta do mundo, capaz de capturar intensidades e reorganizar relações.

Ao invés de tratar o som como algo a ser controlado ou reproduzido, a ecologia sonora segundo Solomos propõe tratá-lo como um acontecimento, um fluxo de forças entre elementos heterogêneos. Nesse sentido, imaginar um mundo sonoro não é simplesmente concebê-lo previamente em um plano interno, mas dispor-se a escutá-lo em sua emergência, cultivando um estado de atenção e abertura que é tanto corporal quanto mental.

Nessa direção, o pensamento de Roberto Barbanti oferece uma inflexão poética e filosófica à escuta e à performance, por meio do conceito de *acoustinaire*. O termo, desenvolvido em diálogo com a noção guattariana de ecosofia, busca nomear uma disposição existencial e estética daquele que vive a escuta como um modo de estar no mundo. Para Barbanti (2023), o *acoustinaire* não é apenas a escuta dos sons, mas das forças do mundo, atento às vibrações que atravessam o corpo e a paisagem sonora. Habita-se a escuta como quem habita um campo sensível de forças e intensidades, deixando-se transformar por aquilo que ouve. A escuta, nesse contexto, é menos um ato de captação e mais um ato de transdução imaginativa, onde o corpo-performer é envolvido em um campo afetivo e relacional.

Essa condição do imaginário acústico – *acoustinaire* – se aproxima profundamente da figura do performer musical, quando este não se limita à execução técnica, mas se dispõe a um estado de vulnerabilidade escutante. A escuta torna-se uma forma de incorporação do mundo, onde o performer age como um sensor poético, capaz de traduzir atmosferas e



ressonâncias invisíveis em gestos sonoros. Tal postura não se dá sem imaginação: é justamente através dela que o performer pode acolher o que ainda não é forma, o que ainda pulsa como virtualidade no meio sonoro. Nesse sentido, a escuta não se restringe ao que está dado, mas se abre ao que pode emergir, ao que pode ainda ser inventado no ato performativo.

A figura do *acoustinaire*, proposta por Barbanti, já nos conduz a uma escuta que não é apenas técnica ou informativa, mas sim sensível, corpórea e transformadora — uma forma de estar no mundo. Ao lado disso, o conceito de *sonic thinking*, desenvolvido por Salomé Voegelin, aprofunda a ideia de que escutar é, antes de tudo, uma prática de pensamento.

Para Voegelin (2010), escutar não é apenas receber sons, mas pensar por meio deles, em sua materialidade e temporalidade, aceitando sua natureza instável, efêmera e afetiva. Nesse regime sensível do pensamento, o performer não age como um reproduzidor de formas já dadas, mas como um operador de mundos possíveis, cuja escuta é capaz de engendrar realidades outras. Trata-se de uma forma de conhecimento que não se fixa na representação visual nem na racionalidade discursiva, mas se ancora na experiência sensível, no corpo atravessado por vibrações e no gesto que se afina com o indizível.

A escuta, nesse campo conceitual, deixa de ser passiva para se tornar epistêmica e ética: uma forma de habitar o mundo e, simultaneamente, de construí-lo. O performer, ao escutar com todo o corpo, como sugere Barbanti, atua como sujeito sonoro e também como pensador-sonoro, alguém que escuta o mundo para reinventá-lo. Voegelin chama atenção para essa capacidade do som de produzir mundos possíveis — mundos que não são estáveis nem representacionais, mas acontecimentos abertos, que se revelam no instante da escuta.

Assim, ao reunir as perspectivas mencionadas, o campo da ecologia sonora emerge como mais do que uma descrição de ambientes acústicos: revela-se como uma prática performativa da imaginação. Escutar torna-se, portanto, um gesto político, criativo e existencial, que nos chama a repensar o lugar da performance musical como um espaço de invenção sensível do real — onde corpo, som e mundo se reconfiguram mutuamente no ato mesmo de escutar através do meio sonoro.

Da imaginação à invenção

A ecologia sonora apresenta-se como uma nova etapa nos estudos do som ao propor um arcabouço que supera a imanência do objeto sonoro e o abre para os diálogos com as



dimensões mental, social e ambiental da produção sonora, onde ele se reinscreve como meio (*milieu*) sonoro. Essa compreensão é oriunda do desenvolvimento de Gilbert Simondon, compreendendo o som como uma imagem, isto é, como um modo de relação que possibilita o contato entre o sujeito e o mundo ao seu redor.

Simondon, filósofo francês da segunda metade do século XX, propõe uma revisão profunda da noção de indivíduo ao deslocar o foco da entidade acabada para o processo de individuação. Para ele, o indivíduo não é um dado estático, mas um efeito momentâneo de um processo contínuo pelo qual um ser emerge e se diferencia a partir de um estado pré-individual que contém potencialidades latentes. Esse processo não se reduz a uma simples formação interna, mas envolve uma relação dinâmica e recíproca com o meio em que o ser está inserido, o *milieu*. O *milieu* não é apenas o ambiente externo, mas uma condição ativa, co-constitutiva da existência, um campo de forças que possibilita a individuação e sustenta a continuidade do ser.

Nesse contexto, a individuação se realiza por meio da transdução, mecanismo pelo qual estruturas organizadas se propagam e atualizam as potencialidades do pré-individual. A transdução caracteriza-se pela capacidade de gerar organização crescente, levando o ser a desenvolver-se em constante relação com seu *milieu*. Essa relação torna evidente que não há sujeito isolado, mas um sujeito-em-relação, cuja existência está entrelaçada com o meio e outros seres.

No âmbito da imagem, Simondon propõe um entendimento que transcende a simples representação visual ou mental. A imagem, para ele, é um modo de relação viva e dinâmica, uma interface sensível que conecta o sujeito ao mundo. Quando essa ideia é aplicada ao campo sonoro, o som passa a ser visto como uma imagem sonora — não um objeto fixo ou meramente físico, mas um vetor relacional que mobiliza corpo, mente e ambiente em uma interação contínua. O som como *milieu* revela-se, assim, um espaço relacional e afetivo onde sujeito e mundo se encontram e se transformam.

Esse conceito tem profundas implicações para a ecologia sonora, pois implica a compreensão do som em suas múltiplas dimensões e contextos — espacial, temporal, corporal e imaginativo. A escuta deixa de ser um ato passivo para tornar-se um processo ativo de co-criação e invenção do mundo sonoro, refletindo a co-individuação do sujeito-performer e do ambiente sonoro.



Simondon também atribui grande importância à técnica, entendida não como instrumento neutro, mas como parte do processo de individuação. A técnica, ao mediar a relação entre sujeito e mundo, atua como campo de invenção e transdução, propiciando novos modos de existência e interação. Essa visão revaloriza o papel do criador e do performer como agentes ativos que participam da configuração do *milieu*, atuando em processos de mediação e invenção sonora.

Assim, a teoria de Simondon fundamenta uma ecologia sonora ampliada, na qual o som como imagem e *milieu* se inscreve em uma rede complexa de relações afetivas, técnicas, políticas e imaginativas. Ela abre caminho para uma escuta que não se limita à percepção auditiva, mas envolve corpo, mente e mundo em um processo de co-constituição e transformação mútua, posicionando o som e a performance musical como práticas existenciais e políticas capazes de inventar novos modos de habitar e relacionar-se com o mundo.

Simondon propõe uma filosofia da imagem que a entende como um processo dinâmico e fundamental no desenvolvimento do sujeito em relação ao mundo, e não como uma mera representação estática da realidade. Para ele, a imagem atravessa quatro fases distintas, que correspondem a diferentes modos de funcionamento e organização na relação entre corpo, consciência e ambiente: a fase motora, a fase perceptiva, a fase simbólica (afetivo-emotiva) e a fase inventiva.

Na fase motora, a imagem começa como um conjunto de tendências motoras — impulsos de ação ainda incompletos e pré-reflexivos que orientam o corpo para o contato com o mundo. Essas tendências são formas embrionárias de imagem, que indicam uma inclinação do organismo para agir, mas que ainda não possuem forma definida nem conteúdo perceptivo claro.

Quando essas tendências motoras entram em contato com estímulos externos, inicia-se a fase perceptiva. Nesta etapa, o sujeito organiza suas sensações e impulsos em uma imagem mais estável e funcional, fruto da interação sensório-motora com o meio ambiente. A imagem se estrutura como uma experiência concreta e integrada, na qual percepção e ação se inter-relacionam, formando um sistema que responde de modo dinâmico às condições do ambiente.

A imagem então pode prosseguir para a fase simbólica, quando se enriquece com memória, afeto e significado. Nesse estágio, a imagem transcende a percepção imediata para



se tornar um símbolo, carregado de sentido cultural, emocional e existencial. Essa dimensão simbólica permite ao sujeito dar significado às suas experiências e integrar-se psicologicamente ao mundo, por meio de mitos, ritos, linguagens e outras formas simbólicas.

Em geral, é nessa terceira fase que a imaginação se encerra, refazendo um ciclo perceptivo. No entanto, o fechamento do ciclo é uma força de estagnação, pois ainda haveria uma quarta fase, quando a imagem alcança a fase inventiva, que consiste na capacidade de transcender os símbolos herdados e as formas já constituídas para criar novas imagens e possibilidades. Nesta fase, a imagem torna-se motor da invenção, abrindo caminhos para o novo, para a transformação do sujeito e do mundo. A imaginação inventiva não reproduz, mas cria; não replica o dado, mas produz o possível. E é aqui que surge seu potencial crítico, que supera a alienação da reprodução de imagens dadas, contrárias à inventividade, portanto.

Repensando a performance após a virada ecológica

A performance musical contemporânea pode se beneficiar ao absorver contribuições da improvisação e das artes sonoras, rompendo com o paradigma moderno que encara o registro normativo — seja a partitura ou a gravação — como um texto sagrado e imutável, o qual precisa ser obedecido ou desafiado. Em vez disso, propõe-se uma construção dramática, na qual o intérprete atua como agente ativo na atualização de conexões possíveis entre som, gesto e meio sonoro, *a partir* do roteiro.

Neste novo paradigma, a imaginação sonora não é apenas a reprodução mental antecipada de uma obra, mas a expansão do repertório sonoro e gestual do performer, que se abre a um diálogo crítico com o gesto interpretativo. Tal abertura implica que o ato performativo é simultaneamente um acontecimento musical e um posicionamento ético, que desafia a estagnação e alienação decorrentes da mera repetição normativa.

Esse movimento criativo se alinha à filosofia de Gilbert Simondon, para quem a invenção é um modo de conhecimento que transcende a cognição tradicional, permitindo a emergência de novos modos de percepção e relação com o mundo. Assim, a performance passa a ser compreendida como um processo ecológico e inventivo, que articula corpo, som e ambiente em constante individuação coletiva.



Além disso, a interação social intrínseca à música amplia essa concepção, incorporando os aspectos corporificados e intersubjetivos da experiência performativa. A ecologia sonora, com seu arcabouço que integra o ambiental, o mental e o social, oferece a base teórica necessária para um novo campo de estudos em performance musical, onde a escuta, o gesto e o meio são partes inseparáveis de uma experiência sensível e política de mundo.

A partir dessa concepção, abre-se a oportunidade para se conceber projetos artísticos colaborativos que ultrapassem a agência individual ou uma segmentação *a priori* de papeis, apontando para a expansão do diálogo com as comunidades dentro das quais a música é produzida. Como prática de pesquisa, isso implica na necessidade de equipes interdisciplinares que confluem no exame das dimensões individuais, sociais e ambientais. Mas, além disso, significa assumir a performance como perspectiva epistemológica corporificada, que examina as tecnologias enquanto mediação do som, pavimentando o caminho para uma nova abordagem interpretativa para a música.

Referências

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
- HALLAM, Susan. The Development of Expertise in Young Musicians: Strategy Use, Knowledge Acquisition and Individual Diversity. *Music Education Research*, 3(1), pp. 7–23, 2001.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Scribner, 1953.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2. ed. New York: Routledge, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris: Galilée, 1989.
- SOLOMOS, Makis. *Exploring the Ecologies of Music and Sound: Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge, 2023.



SCHAFFER, R. Murray. *Soundscape*. Rochester: Destiny Books, 1977.

BARBANTI, Roberto. *Les sonorités du monde: De l'écologie sonore à l'écologie sonore*. Paris: Presses du Réel, 2023.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum, 2010.

VOEGELIN, Salomé. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

