

Sobre ‘*Meditação 1*’ (2025), para duas flautas e vídeo

Arthur Xavier¹

¹Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

12 de dezembro de 2025

Resumo: Este texto apresenta e discute os processos de pesquisa e criação artística, as referências, influências, as estratégias e metodologias composicionais e experiências pessoais envolvidas na elaboração da peça *Meditação 1* (2025), para duas flautas e vídeo, composta para a disciplina *Composição II* do curso de Bacharelado em Música/Composição da UFMG, sob orientação do professor José Padovani. Para além de considerações poéticas e estéticas sobre a peça, escrevo neste texto uma espécie de relato de experiência do processo de composição, bem como considerações, detalhes e decisões importantes tomadas ao longo do processo, dado que o presente trabalho foi desenvolvido no contexto de uma disciplina de curso de graduação. Pretendo, portanto, condensar em um mesmo texto diversas abordagens e olhares sobre o processo de pesquisa-criação de *Meditação 1* (2025).

Introdução

“Arte para se sentir presente, arte para sair de dentro da própria cabeça, arte para parar o tempo.” Escrevi essa proposição como uma motivação poética há algum tempo, e tomei-a como ponto de partida para o processo de composição de *Meditação 1* (2025), para duas flautas e vídeo, composta para a disciplina de *Composição II* do curso de Bacharelado em Música/Composição da UFMG, sob orientação do professor José Padovani.

Com uma duração aproximada de 6 minutos, a apresentação da peça tem como objetivo trazer uma experiência de atenção e escuta plena ao ouvinte, ou ao menos as sensações de presença, esvaziamento e suspensão temporal. Para isso busquei o uso das metáforas do transe meditativo, da unificação, da acumulação, do borramento, entre outras, como forma de parar ou desacelerar o tempo, de se fazer presente no cotidiano e unificar-se com um todo. A escuta pode, assim, ser entendida e sentida como um ritual, uma oração ou uma meditação.

Na primeira seção deste texto discuto uma fase “pré-composição” de pesquisa e a influência de Sciarrino no processo criativo. Na segunda seção escrevo considerações

sobre como a *imagem* e suas metáforas fizeram parte da criação da peça, e exponho detalhes técnicos sobre a elaboração do vídeo. Na terceira seção trago uma discussão sobre estratégias de *inscrição* na composição e como fiz uso de processos dialógicos com suas materialidades para ajudar no processo criativo. E por último, mas não menos importante, na quarta seção apresento detalhes sobre a pesquisa feita com a flauta transversal e referências sobre o instrumento consultadas durante a composição de *Meditação 1*.

1 A inspiração em Sciarrino

Sob a orientação do professor José Padovani, iniciei os trabalhos de pesquisa-criação no segundo semestre de 2025, com a sugestão de escrever uma peça para instrumentos de sopro, dado que em outras composições anteriores fiz uso majoritário de instrumentos de cordas e eletrônicos. A escolha pelos instrumentos de sopro me levou diretamente a uma grande referência pessoal: o compositor italiano Salvatore Sciarrino, que, não somente possui em sua produção diversas obras para flauta (Sciarrino, 1990, 1993) com uma sonoridade rica e anti-tradicional — o que particularmente me interessa —, mas também que, “visando atingir estados arcaicos e arquetípicos de nossa percepção e cognição, propõe uma escuta que se reinventa a partir de seus elementos mais basilares” (Giacco, 2001 apud Franco; Kafejian, 2019, p. 2).

A questão da presença e de estados de atenção e escuta plena é amplamente discutida na produção de Sciarrino:

Há nessa busca de Sciarrino tanto o desejo do reencontro com o encantamento da experiência sensorial primordial — como que experimentada pelo “olhar de uma criança ou de um selvagem” —, quanto do estabelecimento de um estado puro de atenção que possa conduzir “sem pré-julgamentos, a todos os fenômenos da percepção, incluso os anormais, os mais ínfimos e curtos ou os mais imóveis. Os mais simples (harmônicos, ao mesmo tempo pobres e ricos) ou os mais complexos (ruídos)” (Sciarrino, 2013, p. 147 apud Franco; Kafejian, 2019, p. 2).

O estudo sobre Sciarrino me levou há cerca de um ano atrás a pensar na questão da organização formal do som. Com a leitura de seu texto *Le figure della musica* (Sciarrino, 1998), pude me aprofundar em seu pensamento composicional e em suas teorias e metodologias de pesquisa artística. Partindo do som como elemento estruturador de suas obras, e de analogias e comparações com exemplos e estudos de organização formal e composição nas artes visuais, Sciarrino define suas *figuras musicais*, que seriam tanto processos figurativos de organização formal do som (Greboge, 2017, p. 34), quanto também “modos de escutar que procedem por formalização da própria experiência do ouvir que joga a escuta na dimensão da criação de ideias” (Ribeiro, 2014, p. 117).

O que me interessa em Sciarrino não são suas figuras musicais propriamente ditas, mas seu modo de pensar, seu uso da *metáfora* enquanto instrumento metodológico de pesquisa (Giacco, 2001, p. 10 apud Monducci, 2021, p. 4). Enquanto Sciarrino parte da perspectiva sensorial e experiência sensível da visão — e, conseqüentemente, do espaço — para derivar seus princípios de organização como categorias abstratas e conceituais (Sciarrino, 1998), busco aqui partir de outras experiências sensíveis, corpóreas e cognitivas para atingir conceitos mais abstratos na estruturação de minhas próprias metáforas, sem o intermédio exclusivo da experiência visual ou espacial. Ou seja, partindo, por exemplo, da própria experiência auditiva (ao pensar em termos como *bati-mentos, eco, distorção, nitidez*), da experiência discursiva (em termos como *ironia, hipérbole, aliteração*), da experiência visual (como em *grande, acima, escuro*), ou da própria linguagem enquanto campo de significação para outros conceitos ou experiências sensíveis (pensando termos como *paisagem, atmosfera, sensação*).

A intenção não seria buscar *representações*, isto é, buscar representar conceitos, sensações, ou termos, mas sim buscar *analogias* e *metáforas* para *reinterpretar* experiências sensíveis no contexto da organização, estruturação e poética do som. Por exemplo: o que seria a *hipérbole* no campo da organização sonora? Ou: como estruturar um *retrato* na dimensão do som? Ou ainda: como reinterpretar o *transe* no contexto da música?

Tal como Sciarrino, faço uso dessas estratégias para buscar uma identificação com o ouvinte através da escuta, ou melhor, o *agenciamento e mobilização de experiências subjetivas através da escuta*:

Referências ao mundo dos sons, naturais ou artificiais, ao nosso redor ou mesmo dentro de nós, reforçam essa intenção. Respiração, batidas de coração, pássaros no jardim, grilos, cães, sinos, relógios, chuva: Sciarrino apela deliberadamente para a subjetividade interna dos ouvintes, tornando-os participantes ativos da performance, o que, por sua vez, acontece graças à sua memória e às associações que esses sons evocam em si¹ (Somigli, 2025, p. 15, tradução própria).

Recordo aqui também os ensinamentos do professor Ajítēnà Marco Scarassatti, que pensa o compositor como uma figura que, “mais do que fazer música, é quem proporciona experiências singulares, de escuta através da sua criação e experimentação” (Scarassatti, 2025), e associo sua citação a uma frase escrita em meu diário de estudos durante o processo de pesquisa-criação desta peça:

Tomo a música aqui como pintura de uma paisagem, como reação alquímica que transforma o ar em atmosfera, a visão em cena e o redor em ambiente, suspendendo o tempo em uma imagem metafórica.

¹“References to the world of sounds, natural and artificial, surrounding us or even within us, reinforce this intention. Breathing, heartbeat, birds in the garden, crickets, dogs, bells, ticking clocks, rain: Sciarrino deliberately appeals to the inward subjectivity of the audience, making them active participants in the performance, which in turn takes place thanks to their memory and the associations these sounds evoke in them.” (Somigli, 2025, p. 15)

Assim, para a peça *Meditação 1*, mantive como intenção a composição de uma peça que, mais do que de uma narrativa – o que acredito ser inevitável, dado que a música ocorre no tempo e, portanto, não se pode evitar a concepção de uma relação de cause e efeito pelo ouvinte –, partisse de uma atmosfera, sensação, imagem, metáfora, e que pudesse usar desses pontos de partida para agenciar experiências sensoriais de presença, transe e tempo suspenso. E decidi tentar fazê-lo através de um mergulho na sensorialidade evocada pela imagem.

2 A imagem no processo de composição

Já com algumas estratégias composicionais e uma direção em mente, e, talvez por haver elencado o uso de uma metodologia metafórica e sensorial para minha pesquisa, quase como em sonho ou por inspiração, vislumbrei uma imagem para a peça em questão. A imagem consistia em um vídeo de várias pessoas andando em uma calçada movimentada, em direções paralelas à perspectiva da câmera, em um dia comum de sol, no centro comercial de uma cidade. Aos poucos as pessoas deixam rastros de sua presença, como fantasmas de um tempo passado imediato. Pouco a pouco os rastros vão aumentando, até que as pessoas se tornam uma massa indistinguível e transparente. Então, tão lentamente quanto surgiram e aumentaram, os rastros diminuem, até que a visão volta ao normal.

A ideia do vídeo sugere um processo de acumulação e sua subsequente esvaziamento. Como as pessoas estão caminhando, a imagem após o processo de redução é diferente da imagem inicial, o que pode sugerir uma transformação que se dá através da acumulação e redução, como em uma catarse. Ademais, a acumulação de rastros das pessoas (como em um efeito de *motion blur* que cresce) sugere uma suspensão do fluxo contínuo e usual do tempo, uma temporalidade modulada onde a memória imediata e os momentos temporais são somados uns aos outros formando um todo indivisível, um tempo vivido, um tempo das experiências subjetivas, tal como no conceito de “duração” proposto por Bergson (1896).

Esperou-se, então, que as sensações de transe meditativo, de tempo suspenso, de atenção, presença e unificação com o todo pudessem ser transmitidas pelo vídeo idealizado. E a partir da imagem em movimento parti para a concepção e interpretação desse processo de acumulação e redução no contexto da organização do som.

2.1 Processos de acumulação e metáforas visuais na composição

Para a estruturação formal da peça busquei seguir uma lógica análoga à da idealização e construção do vídeo, levando em conta as restrições impostas pela instrumentação reduzida. A questão principal passou a ser: como trazer para o campo do som a ex-

periência subjetiva de acumulação temporal e duração seguida de uma transformação catártica e esvaziamento, como um processo dialético, e com duas flautas?

Busquei incorporar essas experiências subjetivas não só na forma da resultante sonora, mas também no próprio processo criativo, pensando a criação como processo de sedimentação de ideias, de deposição de camadas, fazendo surgir uma figura cada vez mais complexa a cada etapa do processo, incorporando sempre aquilo que surgiu e foi refletido em etapas anteriores, refinando rascunhos e acumulando objetos e estratégias. Tal como no vídeo idealizado, onde as pessoas se multiplicam e se misturam até atingirem um ponto crítico sem volta, e se separam, e seguem seus caminhos. Ou como em um caldeirão borbulhante, onde elementos líquidos cada vez mais aquecidos se misturam até um ponto de reação sem volta, e se transformam em outros elementos distintos e se resfriam.

Quanto à composição propriamente dita, foram estabelecidas algumas estratégias para a mobilização das experiências subjetivas citadas acima. O pensamento metafórico de Sciarrino foi útil para estruturar e organizar essas camadas sonoras: partiu-se inicialmente de rascunhos e elaborações visuais para uma melhor compreensão da imaginação sonora a ser desenvolvida para a peça. Os rascunhos, estudos gráficos e outras formas de notação e inscrição e seu uso no processo composicional serão discutidos na terceira seção deste texto. Por agora, atendo-me à discussão e investigação dessas metáforas em uma camada mais conceitual, visual e pré-textual, e no que se refere a seu uso para organização formal do som.

Nessa fase pré-textual da composição, as ideias de acumulação temporal, transe, suspensão temporal, e catarse mobilizaram formas de organização do discurso sonoro no tempo que foram exploradas ao longo do processo criativo e figuraram na composição final: a acumulação de texturas, técnicas e timbres; a repetição intermitente de figuras sonoras – tal como uma memória recente que reaparece, como na *forma em janelas* de Sciarrino (1998) –; o alongamento de materiais sonoros; e a quebra da acumulação de texturas e instauração de um novo plano sonoro mais vazio, e seu conseqüente esvaziamento de volta ao nada.

2.2 Elaboração do vídeo para a peça

A peça foi concebida para ser apresentada junto com o vídeo aqui detalhado. Para sua elaboração, gravei pessoas andando em uma calçada da Rua Curitiba, no centro da cidade de Belo Horizonte/MG no dia 12 de setembro de 2025. Para conseguir o efeito de rastros temporais desejado, seria necessário usar efeitos de mistura de quadros e, portanto, seria necessário que apenas as pessoas se movimentassem no vídeo. Para isso a câmera deveria se manter o mais imóvel possível. Utilizei, portanto, um tripé para câmeras para filmar a partir da posição desejada e garantir a estabilidade. Ainda

assim, foi necessário realizar a estabilização do vídeo via software na fase de edição. Para isso utilizei a versão gratuita do editor de vídeos DaVinci Resolve 20.

Após a estabilização do vídeo, para conseguir o efeito de rastros temporais, utilizei um procedimento algorítmico de edição de vídeo com a biblioteca *MoviePy*² para a linguagem de programação *Python*. O desenvolvimento do programa para a geração do vídeo³ envolveu a criação de um filtro de *motion blur* parametrizado no tempo; isto é, um filtro de vídeo que, dada uma função $f(t) : \mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R}$ para cada quadro do vídeo em um tempo t substituísse a imagem do quadro pela média de todos os quadros no intervalo $[t - f(t), t]$.

Para que o vídeo pudesse ser gerado, restava a escolha de uma função $f(t) : \mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R}$ contínua que apresentasse uma curva suave de subida e descida⁴. Foi escolhida uma variação da função de *distribuição normal*, também chamada *distribuição gaussiana* ou *distribuição de Gauss*. A *distribuição normal* apresenta algumas das propriedades desejadas, mas para que pudesse ser utilizada, deveria ser modificada a fim de que seu pico (seu ponto máximo) ocorresse na metade da duração total da peça, e que seu pico pudesse representar o intervalo máximo (em segundos) de dilatação temporal do vídeo.

A derivação da função utilizada no trabalho encontra-se no apêndice deste texto.

3 A dialética da inscrição no processo de composição

Anteriormente ao início da escrita da peça em partitura foram realizados alguns estudos notacionais na forma de rascunhos. Utilizo nesse texto as noções de *rascunho* e *notação* apresentadas em (Thiebaut, 2010, p. 18), que incluem não somente o sistema notacional ocidental padrão, como também outros sistemas notacionais autônomos, abstratos e idiossincráticos.

Nesse sentido, o estudo dos rascunhos de compositores estabelecidos expostos em (Thiebaut, 2010) e dos materiais de notação gráfica e experimental discutidos em (Gallope, 2025) foi fundamental para o desenvolvimento de uma imaginação notacional própria e de estratégias de rascunho e notação que atendessem às demandas do projeto. Além disso, o entendimento e uso da escrita enquanto ferramenta de diálogo com a própria composição foi importante em todo o percurso e teve inspiração nas discussões com o professor José Padovani e em Sciarrino:

²MoviePy é uma biblioteca Python de código aberto para edição e manipulação de vídeo. Documentação disponível em: <https://zulko.github.io/moviepy/>

³O código fonte do programa desenvolvido pode ser acessado em: <https://github.io/arthurxavierx/moviepy-motion-trail/>

⁴Nota-se que o vídeo final para a peça somente pôde ser gerado ao final do processo de composição da partitura, quando o tempo de duração da execução da peça pôde ser estimado em cerca de 6 minutos e 5 segundos. Até a escolha de um único vídeo, foram gerados vários com diferentes escolhas de parâmetros para a função de dilatação temporal. O vídeo pode ser acessado em: <https://youtu.be/BeLn19rga6c>

É nesse percurso de ida e volta – que do som (imagino) vai ao signo (em seus vários estados de fixação na partitura) para retornar a uma dimensão sonora realizada graças à execução e coroada na escuta – que se dá, em Sciarrino, a primazia de um “signo-som” que une indissolivelmente escuta e visão⁵ (De Benedictis; Dotto, 2017 apud Somigli, 2024, p. 151).

Segundo Somigli (2024), o uso de rascunhos e notação gráfica por Sciarrino em seus estudos não tem como objetivo somente a preparação para a escrita em partitura como texto, mas também a preparação para a garantia de um resultado perceptivo no ouvinte, uma espécie de esquema representativo da percepção buscada⁶. Mas para além de informar o processo composicional na busca por um resultado perceptivo no ouvinte, o uso de representações e rascunhos pessoais é “integral para o processo de composição”, podendo servir como “meio para o desenvolvimento de ideias musicais” (Thiebaut, 2010, p. 47). Portanto, a escrita funciona como dispositivo dialético para estudo, criação e validação de ideias, e também como ferramenta fundamental do processo de composição ao permitir a externalização, visualização e materialização de ideias que, até existirem no papel ou qualquer outro suporte externo, viviam apenas na imaginação do compositor.

A escrita da partitura final, contudo, não se deu somente em um processo direto de tradução da imaginação composicional para a partitura. Diversos estudos com manipulação de gravações digitais foram realizados antes da escrita com o intuito de fomentar uma imaginação sonora com a flauta através de efeitos digitais e manipulação de áudio. O intermédio das técnicas de gravação e manipulação de áudio criou novas possibilidades de organização do material sonoro e facilitou a descoberta de sons interessantes e até então inimagináveis para mim.

Em diferentes contextos técnicos e históricos, a criação musical e as invenções sonoras guardam estreita relação com a investigação em torno de novas possibilidades de *inscrição* e os desdobramentos técnicos que delas resultam. De fato, grande parte das pesquisas e inovações no campo da criação e das práticas musicais situa-se nas bordas dos processos de inscrição já estabelecidos, na investigação de novas estratégias e técnicas de inscrição (materiais, técnicas, simbólicas, etc.) bem como das consequências práticas, teóricas e especulativas decorrentes (Padovani, 2024, p. 17).

⁵«è in questo percorso di andata-ritorno — che dal suono (immaginato) va al segno (nei vari stadi del suo fissarsi in partitura) per ritornare a una dimensione sonora realizzata grazie all'esecuzione e coronata nell'ascolto — che si celebra, in Sciarrino, il primato di un “segno-suono” che unisce indissolubilmente udito e vista.» (De Benedictis; Dotto, 2017 apud Somigli, 2024, p. 151)

⁶“I grafici, pertanto, sono uno strumento mirato non solo alla partitura come testo su carta ma anche alla garanzia del suo risultato percettivo.” (Somigli, 2024, p. 156)

4 A flauta transversal, suas técnicas e sua escrita

A escolha das flautas transversais como instrumentos para *Meditação 1* foi influenciada por diversos fatores. Primeiramente, como já dito anteriormente, por influência do professor orientador José Padovani, que sugeriu a escrita de uma peça para instrumentos de sopro, dado que em minhas composições anteriores, figuravam apenas instrumentos de corda, e por influência também de Sciarrino e sua *L'opera per flauto* (Sciarrino, 1990, 1993). Além disso, a flauta, enquanto um instrumento ancestral e presente em diversas culturas ao redor do mundo e ao longo da história, ajudaria na evocação das associações subjetivas desejadas. Outro motivo importante para a escolha desse instrumento foi a riqueza de suas possibilidades timbrísticas e técnicas, o que contribuiria imensamente para a sonoridade da peça e para meus estudos em composição.

L'opera per flauto de Sciarrino foi o ponto de partida para o estudo da escrita para flauta, devido a seu extenso uso de técnicas expandidas para esse instrumento, e devido à proximidade de suas peças com a sonoridade que eu desejava. A pesquisa por compositores contemporâneos com obras para flauta, contudo, me levou a estudar peças como *NoaNoa* de Kaija Saariaho (1992), *Unanswered Questions* de Tristan Murail (1995), *Trillium* de Elizabeth Brown (1999), *Tsuru-no-Sugomori* de Wil Offermans (1999), e *Vidimus Stellam* de Sungji Hong (2021), onde pude não somente investigar diversas formas de notação para técnicas estendidas na flauta, como também desenvolver uma noção de escrita idiomática para o instrumento.

O uso extensivo de técnicas estendidas em *Meditação 1* se dá muito por inspiração na música de Sciarrino e pela busca de uma sonoridade anti-tradicional, mas também por suas características de dinâmicas mais fracas, que contribuem para a percepção do silêncio e para a busca de uma atenção plena, e de timbres que, a meu ver, permitem ao ouvinte um maior contato com a pessoa instrumentista por trás do som produzido no instrumento.

A consulta a manuais de escrita e composição contemporâneos para flauta também foi essencial para o desenvolvimento de uma escrita pessoal que pudesse, ao mesmo tempo, ser coerente com formas pré-estabelecidas e convencionais de notação – principalmente com relação às técnicas expandidas –, e também ser coerente com meus objetivos de pesquisa-criação. Dentre as referências consultadas, destacam-se principalmente *The Other Flute* (Dick, 1975), *Flûtes au présent* (Artaud; Geay, 1980) e *Tone development through extended techniques* (Dick, 1986).

Além disso, o uso do livro *La Flûte Multiphonique* (Artaud, 1995) e a consulta a materiais online diversos sobre multifônicos na flauta transversal foi imprescindível para um processo de estudo, pesquisa e catalogamento de multifônicos no instrumento e seu uso musical em *Meditação 1*.

Considerações finais

Este texto não tenta justificar escolhas e decisões tomadas durante a composição de *Meditação 1*, mas sim apresentar em detalhes um processo criativo, as ideias poéticas, os aspectos conceituais envolvidos, as referências estudadas, e as estratégias e metodologias envolvidas e desenvolvidas na pesquisa e criação.

O uso de uma metodologia de estruturação do processo criativo e da forma musical baseada no pensamento metafórico de Sciarrino (1998) foi proveitoso e interessante, e concedeu grande fluidez à escrita da peça. A extensão deste pensamento metafórico à construção do vídeo foi fundamental para a concretização dos objetivos e ideias iniciais do projeto, e espera-se que sua exibição junto da apresentação musical contribua para o mergulho sensorial idealizado. O estudo sobre rascunhos no processo composicional e o uso de ferramentas não-tradicionais de inscrição para estudo, como partituras gráficas e a manipulação de gravações em computador, foi essencial para a organização do material sonoro e para a idealização da escrita da partitura final. Por fim, a consulta a partituras contemporâneas para flauta e a materiais e manuais de composição para este instrumento foi indispensável para a escrita de uma peça coerente e legível.

Quando da escrita deste texto, a estreia da peça ainda não ocorreu, e considero que uma primeira audição ainda resta como objetivo principal para a real conclusão do trabalho. Contudo, algumas características da peça podem ser inferidas através do estudo de sua partitura e trazem pontos de atenção para potenciais revisões. Acredito que a peça possa apresentar um caráter quicá apressado em alguns momentos. Considero que poderia, enquanto compositor, ter tido mais paciência nas repetições, usado notas mais longas, ou mesmo experimentado com um andamento mais lento. Penso neste momento em Sciarrino que se dá o tempo devido de ver seu material se desenvolver sem pressa, e usa da repetição sem medo, mas ainda com critério.

Acredito também que seria interessante poder experimentar com processos eletroacústicos auxiliares sutis na execução, que poderiam amplificar o pretendido mergulho na sensorialidade. O uso de efeitos eletroacústicos de espacialidade, eco e reverberação poderiam ser úteis neste caso, e são ideias interessantes para trabalhos futuros.

Outro ponto de investigação continuada para este trabalho é o uso do pensamento metafórico proposto por Sciarrino (1998) e o desenvolvimento de um vocabulário pessoal de figuras composicionais. Me interessa o estudo das figuras do discurso (também chamadas *figuras de linguagem*) para a elaboração de análogas figuras do discurso musical e sua experimentação no campo das artes sonoras.

Referências

ARTAUD, Pierre-Yves. **La Flûte Multiphonique: Etude Pour la Flûte Traversière**. [S. l.]: G. Billaudot, 1995.

ARTAUD, Pierre-Yves; GEAY, Gérard. **Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flutistes**. [S. l.]: Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, 1980.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris: F. Alcan, 1896. Primeira edição.

BROWN, Elizabeth. **Trillium**: For solo flute. [S. l.: s. n.], 1999. 1 partitura.

DE BENEDICTIS, Angela Ida; DOTTO, Gabriele. **L'incantesimo del suono/The enchantment of Sound**. Corraini, Padova, 2017.

DICK, Robert. **The Other Flute**. [S. l.]: Oxford University Press, 1975.

DICK, Robert. **Tone development through extended techniques**. [S. l.]: Multiple breath music Company, 1986.

FRANCO, Cardoso; KAFEJIAN, Sergio. Estética e poética na música de Salvatore Sciarrino. **Revista Música Hodie**, v. 19, 2019.

GALLOPE, Michael et al. **The Scores Project: Experimental Notation in Music, Art, Poetry, and Dance, 1950–1975**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2025. Disponível em: <https://www.getty.edu/publications/scores/>. Acesso em: 19 nov. 2025.

GIACCO, Grazia. **La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino**. Paris: Editions L'Harmattan, 2001.

GREBOGE, André Luiz. **Composição musical a partir dos modelos formais de Salvatore Sciarrino e James Tenney**. 2017. Diss. (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

HONG, Sungji. **Vidimus Stellam**: For solo flute. Reino Unido: Tetractys, 2021. 1 partitura (4 p.). Disponível em: https://youtu.be/9XY3_oDoHXM. Acesso em: 19 nov. 2025.

MONDUCCI, Giulia. **The Listening Space: conception, perception and temporality in the music of Salvatore Sciarrino**. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade de Oxford, Reino Unido.

MURAIL, Tristan. **Unanswered Questions**: Pour flûte. Paris: Editions Una Corda, 1995. 1 partitura (4 p.).

OFFERMANS, Wil. **Tsuru-no-Sugomori**: For solo flute. Frankfurt: Zimmermann, 1999. 1 partitura (9 p.).

PADOVANI, José Henrique. Escutar com máquinas, compor com pássaros: sobre nós, passarinho para flauta e eletrônica em tempo real. **Revista Música Hodie**, v. 24, 2024.

RIBEIRO, André. O Livro de Escutas de Salvatore Sciarrino. **Revista Vórtex**, v. 2, n. 2, p. 115–121, 2014.

SAARIAHO, Kaija. **NoaNoa**: Para flauta e eletrônica. [S. l.]: Chester Music, 1992. 1 partitura.

SCARASSATTI, Ajítênà Marco. O rio, como se fora a própria Òrìṣà Ọṣun: [Entrevista concedida a] Rui Eduardo Paes. **Passos na Floresta**, 7 mar. 2025. Disponível em: <https://passosnafloresta.pt/2025/03/07/ajitena-marco-scarassatti-como-se-fora-a-propria-ori%E1%B9%A3a-o%E1%B9%A3un/>. Acesso em: 03 dez. 2025.

SCIARRINO, Salvatore. Connaître et reconnaître. In: FENEYROU, Laurent (ed.). **Silences de l'oracle: Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino**. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine, 2013. p. 145–150.

SCIARRINO, Salvatore. **L'opera per flauto**: Flauta. Milão: Ricordi, 1990. 1 partitura (37 p.).

SCIARRINO, Salvatore. **L'opera per flauto (vol. II)**: Flauta. Milão: Ricordi, 1993. 1 partitura (26 p.).

SCIARRINO, Salvatore. **Le figure della musica: da Beethoven a oggi**. Milão: Ricordi, 1998.

SOMIGLI, Paolo. Il processo compositivo di Salvatore Sciarrino: un esempio di logica creativa e di composizione 'pedagogica'. In: CREATIVITÀ e creazione artistica nella musica e nelle arti: Atti del convegno di studi (Udine, 9-10 giugno 2023). [S. l.: s. n.], 2024. p. 147–157.

SOMIGLI, Paolo. The "Sound's of Nature" in Salvatore Sciarrino's Music between Enviromental Evocation and Inner Dramaturgy: An Overview. In: NATURE in Musical Modernism Since Mahler. [S. l.: s. n.], 2025. p. 215–233.

THIEBAUT, Jean-Baptiste. **Sketching music: representation and composition**. 2010. Tese (Doutorado) – Queen Mary University of London.

Agradecimentos

Agradeço profundamente ao professor José Padovani pela inestimável orientação, pela confiança, pelas diversas trocas durante o processo de elaboração deste trabalho e pela escrita de alguns artigos consultados. Agradeço a minha companheira Marília pelo incentivo, pela escuta atenta, pela paciência e pela grande ajuda na escrita deste texto. Agradeço a Clarisse Costa pela flauta transversal emprestada, sem a qual eu não poderia ter realizado este trabalho. Agradeço ao incrível Salvatore Sciarrino por sua belíssima produção, infinita inspiração, e ensinamentos transmitidos através de livros, ensaios, entrevistas e partituras; e também à compositora e pesquisadora Michelle Agnes que me introduziu à música de Sciarrino.

A Derivação da curva de *motion blur*

Consideremos a curva de distribuição normal dada por:

$$f(x) = \frac{\exp(-\frac{1}{2}(\frac{x-\mu}{\sigma})^2)}{\sigma\sqrt{2\pi}} \quad (1)$$

Pode-se adicionar um fator de escalonamento α a essa curva — o que faz com que ela perca sua propriedade de distribuição de probabilidade, mas isso não é importante neste caso:

$$f(x) = \alpha \frac{\exp(-\frac{1}{2}(\frac{x-\mu}{\sigma})^2)}{\sigma\sqrt{2\pi}}$$

A mediana da curva (dada por μ) indica o ponto x onde a função atinge seu valor máximo:

$$f(\mu) = \frac{\alpha}{\sigma\sqrt{2\pi}}$$

Assim sendo, caso queiramos que a curva atinja um valor máximo h em seu ponto médio, devemos calcular:

$$\begin{aligned} f(\mu) &= h \\ \frac{\alpha}{\sigma\sqrt{2\pi}} &= h \\ \alpha &= h\sigma\sqrt{2\pi} \end{aligned}$$

Ou seja, para que a curva atinja um valor máximo h em seu ponto médio μ , pode-se reescrever $f(x)$ como:

$$\begin{aligned} f(x) &= \alpha \frac{\exp(-\frac{1}{2}(\frac{x-\mu}{\sigma})^2)}{\sigma\sqrt{2\pi}} \\ f(x) &= h\sigma\sqrt{2\pi} \frac{\exp(-\frac{1}{2}(\frac{x-\mu}{\sigma})^2)}{\sigma\sqrt{2\pi}} \\ f(x) &= h \exp(-\frac{1}{2}(\frac{x-\mu}{\sigma})^2) \end{aligned} \quad (2)$$

Onde h define a altura máxima da curva, μ define o ponto x onde $f(x) = h$ (a mediana), e σ define a suavidade ou largura da curva. Pode-se então variar os parâmetros para que se obtenha a forma desejada.