



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

FELIPE MERKER CASTELLANI

CORPO_IMAGEM_SOM: A CRIAÇÃO MUSICAL E SUAS CONEXÕES

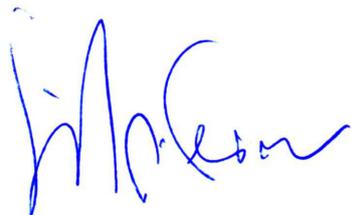
CAMPINAS
2016

FELIPE MERKER CASTELLANI

CORPO_IMAGEM_SOM: A CRIAÇÃO MUSICAL E SUAS CONEXÕES

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Processos Criativos.
Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FELIPE MERKER
CASTELLANI, E ORIENTADA PELO PROF. DR. SILVIO
FERRAZ MELLO FILHO

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'F. Merker', is positioned below the text. The signature is fluid and cursive.

CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2010/20191-7; FAPESP, 2013/16809-3

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C276c Castellani, Felipe Merker, 1984-
Corpo-imagem-som : a criação musical e suas conexões / Felipe Merker Castellani. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Sílvia Ferraz Mello Filho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música (composição). 2. Performance (Arte). 3. Aperghis, Georges, 1945-. 4. Keersmaeker, Anne Teresa de, 1960-. 5. Mey, Thierry de, 1956-. I. Mello Filho, Sílvia Ferraz, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body-sound-image : the musical creation and its connections

Palavras-chave em inglês:

Composition (Music)

Performance art

Aperghis, Georges, 1945-

Keersmaeker, Anne Teresa de, 1960-

Mey, Thierry de, 1956-

Área de concentração: Processos criativos

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Alexandre Zamith Almeida

Stéphan Oliver Schaub

Juliana Martins Rodrigues de Moraes

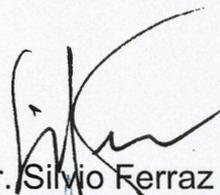
Patrícia Moran Fernandes

Data de defesa: 24-02-2016

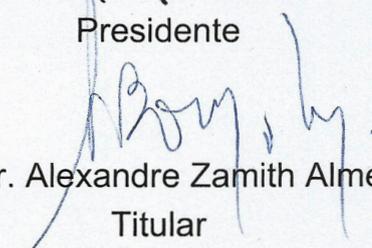
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

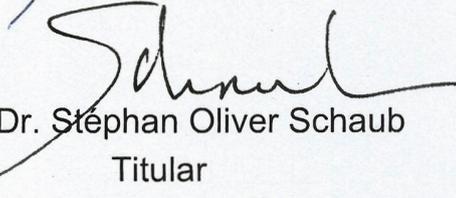
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Felipe Merker Castellani - RA 088670 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



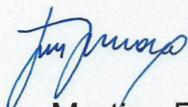
Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente



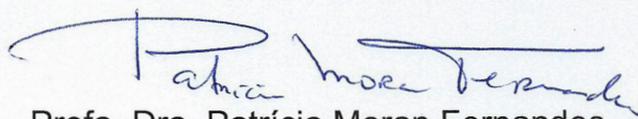
Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
Titular



Prof. Dr. Stéphan Oliver Schaub
Titular



Profa. Dra. Juliana Martins Rodrigues de Moraes
Titular



Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes
Titular

À Alessandra, ao Zé e à Margarida

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Silvio Ferraz, por todo apoio e dedicação na orientação deste trabalho;

À minha supervisora do estágio de pesquisa na Université Paris 8, Anne Sèdes, pelo acolhimento e pelas contribuições com este trabalho;

Aos meus pais, Rodolfo e Esmeralda, pelo apoio em tudo;

Ao Alexandre Zamith, à Juliana Moraes, à Patricia Moran e o Stéphan Shaub pela participação na banca de defesa da tese;

Ao Rogério Costa, à Christine Mello e ao José Augusto Mannis pela participação como suplentes na banca de defesa da tese;

Ao Fernando Iazzetta, pelas contribuições na banca de qualificação e pelo acolhimento junto ao Móbile e ao NuSom;

Ao Jônatas Manzolli, pelas contribuições na banca de qualificação e pelo acolhimento junto ao NICS;

Aos professores da Université Paris 8 Alain Bonardi e José Manuel Lopez-Lopez, pelo acolhimento e pelas contribuições com meu trabalho artístico;

Aos artistas com quem tive oportunidade de trabalhar ao longo deste período: Alessandra Bochio; Annita Costa Malufe, Julia Studart e Manuel Ricardo de Lima (Partitura Quixeramobim); Bernard Lesage e Claude Ferrier (Les Percussions de Strasbourg); Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Lopes (Coletivo Cartográfico); Fabien Cailleteau; Francisco Lauridsen; Franco Venturini; Gustavo Sol, Rafael Frazão e Bruno Elisabetsky (Objeto Descontínuo); Guto Requena; Henrique Stabile; Juliana Henno; Manuel Pessôa; Nathalia Catharina; Olga Ogorodova; Raquel Pereira; Thiane Nascimento; Zélia Monteiro, Hernandes Oliveira, Alain Michon, Donizeti Mazonas, Suiá Burger Ferlauto, Macors Yoshi, Joana Porto e Valéria Cano Bravi (Núcleo de Improvisação); e Viviane Vallades;

Aos amigos: André Damião, Adriano Monteiro, Ary Carpman, Alexandre Marino, Audrey Bonnefoy, Borys Duque, Danilo Rosseti, Davi Donato, Dzovinar Mikirditzian, Ernesto Azuero, Fanny Ingrassia, Federico Rodríguez, Fernando Falci, Gabriel Rimoldi, Gilles Doneaux, Giuliano Obici, Gustavo Penha, José Guilherme Allen Lima, Lílian Campesato, Roberto Votta, Rui Chaves, Said Bonduki, Sébastian Clara, Valéria Bonafé, Vitor Kisi e Tiago de Mello;

À Denise Faria, por sua dedicação na revisão final da tese;

À FAPESP, pelo suporte financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Como se constroem os espaços poéticos e operacionais da criação musical colocada em relação com outras práticas e meios de expressão artísticos, como a dança, o vídeo e as artes da cena?

A partir dessa questão busco investigar no presente trabalhos as inter-relações entre corpo, imagem e som em contextos nos quais a criação musical se encontra conectada a outros meios e práticas artísticas. Para tanto, faz-se necessário compreender tais contextos a partir das interações entre os diferentes elementos que os configuram, objetivando desta forma delimitar os espaços poéticos e operacionais nos quais os artistas agem.

Proponho duas abordagens principais que interagem de forma complementar; a primeira delas lança mão de olhar relacional, buscando compreender de que forma três artistas operam em tal campo problemático: Georges Aperghis, Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker. A segunda, possui um caráter autorreflexivo, tratando a questão apontada anteriormente em trabalhos criados por mim em colaboração com outros artistas. Por fim, são apresentadas entrevistas com alguns dos artistas abordados e um portfólio, contendo a produção artística desenvolvida durante a realização dessa pesquisa.

Palavras-chave: criação musical; corpo-imagem-som; relação entre meios; Georges Aperghis; Thierry De Mey; Anne Teresa

ABSTRACT

BODY-SOUND-IMAGE: THE MUSICAL CREATION AND ITS CONNECTIONS

How to construct the poetical and operational spaces of musical creation related to other practices and means of artistic expression such as dance, video and performing arts?

Starting from this question, in this work I investigate the interrelationships between body, image and sound in contexts in which musical creation is connected to other media and artistic practices. Therefore, it is necessary to understand these contexts by identifying the interaction of elements that compose it, and afterwards then the poetical and operational spaces in which the artists act.

I propose two main complementary approaches. Firstly, I present relations among the poetical and operational spaces of three artists: Georges Aperghis, Thierry De Mey and Anne Teresa De Keersmaeker. The second approach has a self-reflective character, addressing the artistic question pointed out by developing artistic works in collaboration with others artists. Finally, we also present interviews of the artists analyzed and an artistic portfolio with the artistic production developed during this research.

Keywords: musical creation; body-sound-image; relations between medias; Georges Aperghis; Thierry De Mey; Anne Teresa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (10)

PARTE 1 - ABORDAGEM RELACIONAL (19)

Capítulo 1 - O dispositivo em George Aperghis (20)

- 1.1 Considerações sobre a trajetória de Georges Aperghis (20)
- 1.2 Escrita textutal e escrita musical (23)
- 1.3 Aperghis e a noção de teatro pós-dramático (33)
- 1.4 Sobre a noção de dispositivo artístico (35)
- 1.5 *Quad* de Samuel Beckett (37)
- 1.6 *Le corps a corps* de George Aperghis (39)
- 1.7 *Machinations* de George Aperghis (40)
- 1.8 *Avis de tempête* de George Aperghis (50)
- 1.9 *Luna Park* de George Aperghis (55)

Capítulo 2 - Corpo, imagem e som nas poéticas de Thierry De Mey e Anne Teresa de Keersmaeker (60)

- 2.1 Considerações sobre a trajetória de Thierry De Mey e Anne Teresa de Keersmaeker (60)
- 2.2 *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (66)
- 2.3 *Rosas danst rosas* (74)
- 2.4 *Tippeke* (85)
- 2.5 *Water* (87)
- 2.6 *Light music* (88)

PARTE 2 - ABORDAGEM AUTORREFLEXIVA (98)

- 1. A noção de dispositivo artístico (99)
- 2. *Espaços entre o sonoro* (101)
- 3. *música_efêmera* (109)
- 4. *Miroirs* (118)
- 5. *Interações e convergências* (126)
- 6. Entremeios (133)
- 7. *Paisagens fluidas* (145)

PARTE 3 - PESQUISA DE CAMPO E EXPERIMENTAL (152)

- Entrevista: george aperghis (153)
- Entrevista: theirry de mey (162)
- Portfólio (168)

CONCLUSÕES (192)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS(196)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se baseia em algumas tarefas distintas, como analisar, observar, escutar, descrever, criar, dentre outras. O que me interessa sobretudo é a maneira pela qual estas atividades distintas se retroalimentam, criando assim pequenos ciclos. Ao observar, escutar e analisar uma obra, se modifica uma determinada maneira de criar. Conseqüentemente, ao criar modifica-se a maneira de observar, pesquisar e analisar. Eis um processo, uma cadeia de causas e efeitos na qual não é possível uma previsão de onde se chegará, tem-se apenas a sensação de que tudo se move e se conecta. Contudo, há um ponto de partida, um estímulo inicial que possibilita que tudo comece a se movimentar, e este ponto é justamente uma questão artística apoiada no gesto de criar: como se constroem os espaços poéticos e operacionais da criação musical colocada em relação com outras práticas e meios de expressão artísticos, como a dança, o vídeo e as artes da cena?

O primeiro passo neste trajeto é realizado a partir um olhar relacional, concretizado no estudo da poética de três artistas: Georges Aperghis, Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker. Objetivo compreender como eles, cada qual a sua maneira, propõem em suas trajetórias particulares possibilidades de reflexão acerca da questão artística mencionada anteriormente. Um procedimento central é o constante trânsito entre o específico e o geral, por isso, partir de questões pertinentes ao contexto em que tais artistas atuam e levantar algumas generalizações, elaborando, assim, ferramentas conceituais que podem tanto auxiliar a compreensão, quanto a criação em outros ambientes. Novamente, um caminho cíclico, pois uma vez servindo a outros contextos, estas ferramentas retornam ao território da especificidade das poéticas e das operações artísticas.

Posteriormente, na segunda parte deste trabalho, me dedico a uma abordagem autorreflexiva que tem como ponto central a minha experiência prática em tal campo problemático; busco, assim, tanto demonstrar de que maneira se fazem presentes as inter-relações entre diferentes práticas artísticas, quanto delinear como as ferramentas desenvolvidas na primeira etapa são solicitadas e auxiliam o trabalho de criação. Por fim, apresento entrevistas realizadas por mim com Georges Aperghis e Thierry De Mey, assim como o portfólio artístico desenvolvido no período abrangido pela tese.

Retomo a pergunta inicial: como se apresentam as relações entre as artes? Em um trabalho recente, Silvio Ferraz (2012), a partir da leitura do artista plástico e poeta Anselm Kiefer, aponta três diferentes formas de relação, que podem ocorrer entre diferentes domínios das artes, ou ainda entre as artes e outras disciplinas: a relação técnica, a relação poética e a relação de legitimação. A primeira delas, a relação técnica, consiste em uma situação na qual um campo se vale do conhecimento de outro como forma de auxiliar a compreensão de certos fenômenos, ou ainda auxiliar a produção, em nosso caso, artística. Um exemplo desta forma de relacionamento é o uso das técnicas de processamento de sinais digitais (DSP, *digital signal processing*) em grande parte dos ambientes de programação utilizados por artistas que em geral não possuem formação em engenharia ou ciências da computação. Neste caso, o que prevalece é o trânsito de um conhecimento técnico-científico, que em seu campo problemático originário possui uma

função específica, para outro, no qual as urgências são outras e sua utilização será guiada por critérios e escolhas dos próprios artistas, que podem até mesmo subverter ou aplicar tal conhecimento de formas não previstas.

Por vezes, a apropriação do conhecimento técnico pode reconfigurar os ambientes e as práticas de criação artística. Neste sentido, podemos afirmar que as mais diversas tecnologias atuam nos diferentes ambientes artísticos como ampliadores dos espaços operacionais e conceituais com os quais os artistas lidam. Cada um a sua maneira, a invenção da imagem cinematográfica, ou o desenvolvimento dos computadores pessoais, por exemplo, originaram novos campos problemáticos para a criação, repletos de uma série de relações particulares entre o fazer artístico e seus suportes.

Vejamos, por exemplo, como o compositor Rodolfo Caesar (1996) descreve a mobilidade conceitual e operacional presente em seu ambiente de composição eletroacústica. Caracterizada sobretudo pela constante solicitação da escuta como o principal instrumento que guia as decisões e os processos composicionais, segundo Caesar:

Nem sempre a ‘idéia’ é anterior à operação que a ‘concretiza’. Isto é, trabalha-se em um campo em que linguagem não necessariamente precede material, nem vice-versa. No trabalho da composição muita coisa só aparece durante uma certa ‘improvisação’ (no sentido musical do termo), mesmo em se tratando de um trabalho executado com/ao/pelo computador. Mexendo com sons ‘ao vivo’ posso tateá-los ao ponto de descobrir sugestões antes ocultas para a imaginação. Este tatear acontece mediado pela escuta, que não só detecta, percebe, como também julga sobre procedimentos a serem seguidos, ou a abandonar. Ou seja: a síntese se confunde com a análise (CAESAR, 2009, p. 128).

O compositor afirma (CAESAR, 1996, p. 3) que na composição musical pode-se geralmente identificar dois principais estágios operacionais. O primeiro refere-se à elaboração e seleção de elementos primários (as “unidades menores”) ou “objetos” (motivos, células rítmicas ou fragmentos sonoros). O segundo estágio é dispor tais unidades isoladas em um contexto, ou em uma estrutura dada. Contudo, na maior parte das vezes, estes estágios apresentam um vai e vem constante, pois em alguns casos é necessário que as unidades sejam readequadas ao novo contexto emergente, ou até mesmo substituídas.

Para Caesar, tal agrupamento do trabalho composicional em uma etapa material e outra formal (ou estrutural) é demasiadamente polarizador, afinal não existe uma linha divisória clara entre as etapas, e muitas vezes ambas podem ser concebidas de modo entrelaçado e simultâneo. Por exemplo, na feitura das unidades menores pode haver a descoberta de objetos. Também é possível partir de elementos materiais compostos de múltiplas camadas fusionadas, os quais pela própria natureza de sua composição interna são dificilmente divisíveis em unidades menores. Caesar afirma ainda (CAESAR, 1996, p. 3) que para compreendermos melhor o dinamismo presente na produção da música eletroacústica é preciso que noções como “material”, “matéria”, “forma”, “objeto”, dentre outras, não sejam entendidas como termos de uma “polaridade definida”, mas permitindo o trânsito e o contágio entre os termos e os níveis processuais a que estes se referem.

Outro fator que colabora com a dificuldade em definir objetivamente as etapas do processo composicional eletroacústico é o que o compositor chama de “resposta não-linear” dos equipamentos utilizados em estúdio. Ele se refere às possibilidades de alteração de apenas um parâmetro acústico, ou à realização de um tipo específico de operação, que afeta todas as dimensões sonoras, não apenas a das unidades menores, mas também as texturais ou estruturais. Um exemplo dado pelo compositor é a experiência de alongamento de duração, em

que, pela manipulação de apenas um parâmetro da acústica, a frequência (números de ciclos por segundo), perceptualmente percorremos um caminho de escuta que vai de “iterações a grão, de grão a altura, e de altura a timbre” (CAESAR, 1996, p. 4). Resumindo, esta não-linearidade seria a resultante da falta de correspondência direta entre os parâmetros da acústica e os da escuta.

Para Caesar, o compositor eletroacústico situa-se não mais entre os polos bem definidos de uma dualidade como matéria e forma, mas sim entre ouvido e máquina. A possibilidade de atuar diretamente manipulando e criando seus próprios sons constitui a particularidade do trabalho de composição eletroacústico e, por meio desse trabalho, geram-se inúmeras “descobertas” que não necessariamente dizem respeito às categorias previamente elaboradas. É com os ouvidos atentos que o compositor transita constantemente entre “invenção” e “descoberta”. Nas palavras do próprio compositor:

Quero dizer: a fortuna da música eletroacústica é encontrar seu campo de mineração na situação de trabalho em estúdio, na posse do som. O vazamento entre invenção e descoberta é consequência direta da comunicação de compositores com este som. Suas composições avançam enquanto os ouvidos se mantêm abertos aos sinais de escrita inerentes ao material disponível. A condição para a invenção em estúdio é uma prospecção de ingredientes que depende inteiramente da capacidade do compositor de operar com conceitos em flutuação e com máquinas imperfeitas, portanto de lidar positivamente com a ‘descoberta’. (CAESAR, 1996, pp. 6 - 7)

As possibilidades de manipulação do material sonoro em tempo real implicam uma intensa solicitação da escuta no ambiente eletroacústico de composição, ou melhor, geram uma espécie de circuito de retroalimentação por meio do qual o compositor inventa, descobre e redescobre seus sons. É a partir da apropriação de uma série de conhecimentos técnicos que tais possibilidades são viabilizadas. Contudo, não é apenas esta forma de relacionamento entre diferentes áreas do conhecimento que reconfigura os ambientes de criação. Vejamos, então, a segunda forma de relação: a poética.

No caso da relação poética, o artista se apropria de um determinado campo de conhecimento, ideia ou conceito como subsídio para a criação. Cito, como exemplo, as possibilidades musicais que Stéphane Mallarmé lança mão em seu poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897). Para tanto, o poeta se vale dos elementos visuais da tipografia e da diagramação, os quais sugerem possibilidades sonoras para a leitura do poema. O tamanho da fonte utilizada e a disposição dos elementos no todo da página propõem mudanças de entonação e, ao mesmo tempo, contrações e dilatações temporais; os espaços em branco sugerem silêncios e cortes de fluxo; a própria visão simultânea dos elementos dispostos em diferentes posições na página sugere a presença de momentos polifônicos etc. Mallarmé entrelaça o visual e o sonoro às imagens significantes do poema, abrindo assim outras possibilidades para a sua prática de criação. Vejamos as próprias colocações do poeta a respeito desta empreitada:

A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras, ou palavras entre si, afigura-se o acelerar e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: está agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. [...] Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação. (MALLARMÉ In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2002, p. 151).

Convém pontuar que o poeta também ressalta no trecho anterior um aspecto performativo: a leitura em voz alta, que, quando concretizada, revela aspectos formais, diferenças ente elementos principais e secundários, assim como diferenças de entonação. O poema torna-se desta forma uma partitura, atualizada a cada nova leitura.

Outro exemplo interessante deste tipo de relacionamento poético é a noção de tecnomorfismo”, presente em Ligeti e em grande parte dos compositores espectralistas, como Gérard Grisey, Tristan Murail e Jonathan Harvey. Esta diz respeito à utilização de processos tecnológicos como geradores de recursos composicionais em meios diversos daqueles para o qual foram concebidos¹. Por exemplo, Gérard Grisey em seu artigo “*Structuration de timbres dans la musique instrumentale*” (GRISEY In: BARRIÈRE, 1991), descreve algumas técnicas de tratamento sonoro da música eletrônica aplicadas à composição instrumental, especificamente em seu ciclo *Les espaces acoustiques* (1974-1985). O compositor propõem uma escrita que age diretamente no domínio do timbre, “que sintetiza espectros complexos, articula seus transientes, atua sobre as flutuações imperceptíveis de uma forma à outra, salienta os sons resultantes, toma os batimentos como fonte rítmica, as filtragens e as defasagens como fonte melódica²” (GRISEY, In: BARRIÈRE, 1991; tradução livre minha). Para tanto, Grisey lançará mão de recursos de análise espectral dos sons de instrumentos acústicos e do funcionamento de tratamentos sonoros da música eletrônica, os quais, segundo ele (GRISEY, In: BARRIÈRE, 1991, p. 375), quando aplicados à escritura instrumental obrigam a uma reconsideração da forma como estruturação tímbrica nunca trabalhada até então.

Um exemplo de aplicação destes processos pode ser observado em *Memoire/Erosion* (1975-1976), para trompa solista e *ensemble*. Na peça, o compositor Tristan Murail simula a técnica conhecida como *re injection loop*, que consiste na repetição de ciclos de reprodução/gravação, efetuados por dois gravadores em uma mesma fita magnética. O primeiro reproduz e em seguida o segundo grava o que foi reproduzido. Devido ao intervalo de tempo entre a primeira e a segunda ação, a gravação ocorre em outro ponto da fita; o processo é repetido continuamente. Ao longo do processo o material vai se adensando e a qualidade sonora, diminuindo. Na peça de Murail, as notas da trompa solista são reproduzidas pelo *ensemble*, e pouco a pouco as reproduções tornam-se cada vez mais defasadas e distorcidas. A forma global segue este caminho rumo à saturação, e, ao final, os instrumentos de sopro produzem um ruído branco de sons eólios, evocando a degradação total do material sonoro das fitas magnéticas.

Em ambos os casos, tanto o de Mallarmé, quanto o do tecnomorfismo, busca-se o conhecimento oriundo de outro campo para engendrar novas possibilidades para a criação artística. No primeiro, o espaço visual da poesia escrita é ampliado, dando origem a uma série de potenciais musicais, os quais, por sua vez, se concretizarão por meio da leitura do poema. No segundo caso, os processos oriundos da música eletrônica e do estúdio eletroacústico engendram novas possibilidades operacionais no campo da escritura instrumental.

A última das formas de relacionamento entre diferentes domínios apontada por Ferraz é a legitimação, em que um discurso de outra área serviria como forma de validação de práticas ou processos artísticos em determinados contextos, como nas próprias instituições tradicionais da arte (museus, institutos e centros de criação, dentre outros), ou em ambientes

1 Sobre o conceito de tecnomorfismo e a influência da experiência em estúdio eletroacústico em György Ligeti, ver: CATANZARO, 2005; MICHEL, 1995, p. 27 – 35; LIGETI, 2001, p. 199. Sobre estas questões na música espectral ver: GRISEY, 2008; MURAIL, 2004 e SÈDES, 2000.

2 “*Qui synthétise des spectres complexes, articule leurs transitoires, joue sur les glissements insensibles d’une forme à une autre, souligne les sons résultants, prend les battements comme source rythmique, les filtrages et les déphasages comme source mélodique.*”

relativos à pesquisa acadêmica. Em tal caso, afirma Ferraz, o que ocorre é “a ciência, a filosofia, a matemática surgindo como discursos autorizados que legitimam alguma estratégia artística, não mais por seu potencial de invenção, mas por uma verdade que faltaria à arte sozinha” (FERRAZ, 2012, p. 2). A relação legitimadora surge exatamente na lacuna gerada em ambientes nos quais os diferentes campos não se encontram em uma disposição horizontal, não podendo se contaminar e ou se influenciar mutuamente. A verticalidade entre as diferentes áreas modula métodos, materiais e sentidos de circulação da informação de acordo com uma posição considerada privilegiada em um dado contexto.

A relação legitimadora abre, então, uma perspectiva ética e política ao debate acerca das interações entre diferentes áreas do conhecimento. É possível assim compreender essa relação a partir de uma mudança de foco em comparação àquela apresentada por Ferraz. Compreendendo-a como um relacionamento ético e político, como a ligação entre a produção artística e o ambiente no qual ela ocorre, colocando em questão a forma como determinados fatores contextuais ressoam nas obras e nas poéticas dos artistas. Sob este novo enfoque, as relações entre os diferentes campos se tornam muito mais horizontais do que verticais. Por exemplo, na abordagem a respeito de George Aperghis, apresentada na primeira parte deste trabalho, sobressaem alguns aspectos relativos a tais fatores, presentes especialmente na atenção dada ao corpo dos intérpretes em suas obras. Em sua atuação junto ao *Atelier de Théâtre et Musique* (ATEM), Aperghis afirma o corpo como o principal instrumento de seu teatro musical, bem como os elementos cotidianos da vida nos subúrbios parisienses. O ATEM também não se configurava como um espaço para músicos especializados, mas reuniu artistas vindos de diferentes domínios: cenógrafos, artistas plásticos, atores, dentre outros. Neste sentido, o compositor nega igualmente a ideia de uniformização da música, na qual não se leva em conta as idiossincrasias e a presença corpórea específica de cada intérprete.

Estes pontos ressoam diretamente na prática artística de Aperghis, seja na elaboração de uma escrita textual trabalhada a partir de uma perspectiva musical, o que permite que atores, bailarinos e outros que não possuem uma formação musical possam trabalhá-la, seja também por solicitar as especificidades dos intérpretes em suas obras. Na peça *Situations* (2012 – 2013), para vinte e três solistas, composta especialmente para o Klangforum Wien Ensemble, o compositor busca criar um retrato musical pessoal de cada um dos membros do grupo. A partir de conversas com cada um deles, Aperghis buscou diferenciar e elaborar os materiais musicais e evocar certas ações diretamente ligadas a suas personalidades. Por exemplo: como alguns dos solistas haviam declarado que gostavam de cantar determinadas canções, que remetiam a suas infâncias ou países de origem, ou então de recitar poemas, o compositor agregou estas ações à partitura da peça³.

Por fim, vale ressaltar que as três formas de relacionamento – técnico, poético e ético/político – estão implicadas umas nas outras, e a separação entre elas corresponde apenas a uma estratégia de abordagem para melhor defini-las. Assim, as três diferentes formas normalmente se encontram e influenciam umas as outras em um mesmo contexto.

No mais, para além dessas três relações, ao retomar a discussão sobre os relacionamentos entre diferentes práticas artísticas, podemos vê-los em momentos históricos diversos. Se percorrermos, unicamente a título de ilustração, um período que vai do final do século XIX à década de 1960, observamos algumas proposições bastante particulares dentro desse campo problemático.

³ Sobre *Situations* de Georges Aperghis, ver os depoimentos do compositor e dos intérpretes, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=DHR6j6ee650> e <https://www.youtube.com/watch?v=JyJZVFurnBE>

Primeiramente, a noção de obra de arte total do compositor alemão Richard Wagner: do projeto arquitetônico do teatro, passando pela cenografia, escrita do libreto, até a composição musical, todas as diferentes disciplinas deveriam se fundir em prol do espetáculo total, no caso, a ópera⁴. Logo no início do século XX, o Futurismo Italiano viu no cinema a possibilidade de ruptura com as fronteiras das artes. László Moholy-Nagy desenvolve, por volta de 1924, o “Teatro da Totalidade”, uma forma de espetáculo cênico que buscou a integração da música, da iluminação, da cenografia e das artes visuais com as tecnologias disponíveis na época⁵.

Dando um pequeno salto temporal rumo à década de 1960, menciono Dick Higgins, artista e membro do grupo *Fluxus*, que se apropriou⁶ do termo “intermídia” para descrever a tendência crescente de artistas interessados em buscar novas formas de expressão pelo cruzamento de fronteiras entre meios já consagrados, ou fundindo-os com outros que até então não haviam sido considerados arte. De acordo com o próprio artista (HIGGINS, 1984), intermídia é uma categoria formal para definir uma inter-relação entre diferentes meios que se fundem para se tornarem um algo novo.

O que chamou a atenção de Higgins para que ele desenvolvesse o conceito de intermídia foram os chamados *happenings*. Produzidos no final dos anos 1950 e início dos 60, o *happening* tem origem na “colagem”. Em meados da década de 1950, alguns artistas nos Estados Unidos e na Alemanha iniciaram uma produção bastante peculiar: adicionaram, removeram, substituíram ou alternaram componentes de obras visuais. O autor traz como antecessoras as construções de Robert Rauschenberg, as *combines*, em uma das quais, comenta Higgins, o artista colocou um bode de pelúcia respingado de tinta e com um pneu ao redor de seu pescoço; e os trabalhos de Allan Kaprow, que criou colagens envolvendo a imagem do espectador, os chamados “ambientes”. Em 1958, Kaprow originou o *happening* a partir da inserção de pessoas como parte de seus ambientes. Sob a ótica de Higgins (1984), esta prática artística surge como um campo desconhecido: no intermeio da música, da colagem e do teatro.

O autor reconheceu como intermediários diversos trabalhos das décadas de 1950 e 1960: as produções de John Cage, que exploravam o inter-relacionamento entre música e filosofia; os então recentes trabalhos de poesia concreta e de poesia sonora, entrelaçamento entre artes visuais e literatura e literatura e música, dentre muitos outros. Estes trabalhos não pertencem a um meio ou a outro, mas a ambos; Higgins compreende o conceito de intermídia como a fusão conceitual dos meios.

A breve síntese apresentada nos parágrafos anteriores objetiva traçar um esboço de como as possibilidades de relações entre diferentes meios e práticas artísticas pertencem a diferentes contextos, por vezes concretizando-se em propostas com buscas poéticas bastante distintas. Pensando ainda no contexto atual, devemos acrescentar as possibilidades trazidas pelas tecnologias digitais, as quais permitem que a informação visual, sonora ou tátil seja tratada em um nível abstrato, facilitando tradução de informação de um meio a outro. Por exemplo, parâmetros sonoros podem ser utilizados para controlar a geração de imagens; parâmetros visuais podem gerar respostas táteis etc.

Na primeira parte deste trabalho, abordarei artistas que concretizam, cada um a sua maneira, este campo problemático: em Georges Aperghis investigarei a polifonia de

4 Sobre este aspecto ver o ensaio de Richard Wagner intitulado: “The Art-work of the Future” (WAGNER, 1993).

5 Ver: PARKER; JORDAN, 2001, pp. 2 - 27.

6 Conforme afirma Friedman (FRIEDMAN In: BREDER, BUSSE, 2005), Samuel Taylor Coleridge já havia utilizado o termo intermídia por volta de um século e meio antes. Porém, Coleridge referiu-se ao termo como um adjetivo, o qual propõe que na utilização de um meio na arte, pode-se haver dois ou mais sentidos solicitados.

elementos heterogêneos de seu teatro musical, explorando as relações entre escrita musical e escrita textual, entre escrita musical e ações corpóreas dos intérpretes, entre os dispositivos cênicos, os sons e as imagens; em Thierry De Mey e Anne Teresa de Keersmaeker examinarei como, a partir de um território processual comum, emergem as interfaces entre música, dança e cinema.

Como escolha metodológica partirei dos escritos desses e sobre esses artistas, de entrevistas realizadas com eles e de partituras e registros de suas obras. Pretendo com isso constituir um contexto no qual se contrabalançam e se interligam aspectos conceituais e operacionais, mostrando, já nesta primeira parte, como os dois principais eixos desta pesquisa, a investigação teórica/analítica e a criação artística, se inter-relacionam.

No que diz respeito aos aspectos conceituais e operacionais, busquei no pensamento de Paul Valéry, mais especificamente em sua noção de poiética, que concerna ao estudo das produções, suas definições. Nas palavras do autor, a poiética reúne:

Por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, da reflexão, da imitação; da cultura e do meio social; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação⁷ (VALÉRY, 1939, p. 235 - 236; tradução livre minha).

Observam-se então dois níveis na noção de poiética. Um engloba o ambiente conceitual do artista, suas inspirações, ambições, intuições, ideias e a maneira pela qual ele as verbaliza, evocando-as em seus projetos. O outro concerne aos modos de fazer, ao espaço operacional, assim como aos procedimentos que ele efetua nesse espaço para dar origem às obras.

A partir do discurso do compositor, vislumbra-se a constituição do ambiente conceitual e do espaço operacional no qual se dá a feitura de suas obras, bem como traços de suas operações constitutivas. Analisando os registros e as partituras é possível analisar os procedimentos realizados. Contudo, não pretendo aqui separar os aspectos conceituais e operacionais, mas sim embarcar no constante jogo de realimentação entre ambos, esboçando os possíveis caminhos de mão dupla, nos quais os conceitos originam as operações e estas engendram novos conceitos e aspirações artísticas.

No entanto, não é sempre que esses caminhos são apresentados claramente e, por vezes, nem mesmo nas obras as operações são visualizadas e decompostas facilmente. O mesmo Valéry, em um outro texto (VALÉRY, 1938), aponta que nas obras de arte se encontram duas constituintes: as que não conhecemos a geração, as quais não podem ser expressas em atos; e as articuladas, que podem ser pensadas. Segundo o autor, quando as primeiras predominam no ato criador, não existem as noções de começo e fim, e geram-se “formações espontâneas”; quando predominam as segundas, se constituem “atos conscientes”, nos quais é permitida a distinção entre os “fins” e os “meios”.

Ressalto que o autor afirma que nas obras de arte ambas as constituintes estão sempre presentes, e que o balanço entre elas delimita os estilos e as diferentes épocas. Contudo, como verificar esse balanço quando estamos diante do “resultado final” de um processo? Marcel Duchamp já nos colocava tal problema ao elaborar sua noção de “coeficiente artístico”: a relação aritmética presente no ato criador entre o não expresso mas pretendido e o involuntariamente expressado.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série

⁷ *“D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action.”*

de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência (DUCHAMP, 1957 In: BATTCKOCK, 1975, p. 73).

Devido à particularidade de cada ato criador, e da diferença de “coeficiente”, posso então tomar cada obra como sendo singular, resultante das descobertas, dos acidentes de percurso e das restrições de seu contexto. Adiciono ainda a esta discussão o caráter formativo da atividade artística, tal como desenvolvido por Luigi Pareyson (1993). Formar, segundo ele, significa: fazer inventando o próprio modo de fazer. O fazer e o formar, caminhando juntos, apontam a simultaneidade entre produção e invenção. Eis aqui um ponto de fundamental importância: criar inventando a maneira pela qual se cria, dentro de um processo repleto de irreversibilidades. Esse será meu fio condutor: a busca por compreender como se operam essas maneiras particulares de produção de cada compositor, percorrendo as pistas e os traços deixados em seus escritos e suas obras.

O desafio que se encontra na base deste trabalho é a ligação entre reflexão teórica e criação artística; como ligamos estes dois polos, no que um contribui com o outro? Acredito que ao se debruçar sobre as poéticas de outros, em vez de nos concentrarmos apenas em nossa própria prática artística, ampliamos as perspectivas de nosso campo problemático, seja pela visão panorâmica de um determinado problema, a qual dificilmente ocorre quando estamos no centro desse, seja pela apreensão de novas ferramentas e técnicas de criação, adquiridas pela análise. Contribuímos igualmente com a construção de noções e conceitos que habitarão um determinado contexto de práticas artísticas, permitindo que esses sejam compartilhados entre aqueles que se propõem a refletir a respeito de tal contexto.

Configura-se então o objetivo geral da presente pesquisa: a criação de trabalhos artísticos que possibilitem a concretização das questões levantadas no eixo teórico-analítico. Para alcançá-lo necessitamos da análise de práticas artísticas que inter-relacionam a criação musical e outros meios de expressão, neste caso a dança, as artes da cena e o vídeo, configurando, assim, nosso objetivo específico.

Na primeira parte da tese, apresento dois textos, sendo o primeiro dedicado a Georges Aperghis. Primeiramente trabalharei as questões relativas a sua trajetória artística, as interações entre a escrita musical e a escrita teatral, a noção de dispositivo artístico, dentre outras; posteriormente serão abordados três de seus trabalhos mais recentes que se valem de espaços cênicos multimídia, e nestes detalharei como são inter-relacionados os diferentes meios de expressão artística apresentados. O segundo texto é dedicado ao compositor e cineasta Thierry De Mey e à coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, no qual são analisados alguns de seus filmes e espetáculos de dança. Abordo também a peça *Light Music*, de autoria de De Mey, para intérprete solista e dispositivo interativo audiovisual, na qual é apresentada sua escrita de gestos.

Na segunda parte me dedico à produção artística produzida por mim em colaboração com outros artistas, apresentando uma série de relatos nos quais descrevo e analiso os procedimentos de feitura de diversos trabalhos. Traço igualmente algumas relações com outros artistas e teóricos, buscando sobretudo alargar e enriquecer o espaço poético que apresento. Neste sentido, destaco a noção de dispositivo artística, utilizada primeiramente enquanto ferramenta analítica e no caso desta segunda parte, enquanto ferramenta de criação.

Por fim, na terceira parte, apresento os resultados da pesquisa de campo e experimental. Compõem a pesquisa de campo, as entrevistas com Georges Aperghis e Thierry De Mey, as quais serviram de base para a redação dos dois primeiros capítulos, delineando algumas das

questões que posteriormente aprofundei durante a redação dos mesmos. Já a pesquisa experimental, tem como resultado em um portfólio de trabalhos artísticos desenvolvidos no período ao qual refere-se essa pesquisa.

PARTE 1
ABORDAGEM RELACIONAL

CAPÍTULO 1

O DISPOSITIVO ARTÍSTICO EM GEORGE APERGHIS

O primeiro capítulo do presente trabalho é dedicado a uma abordagem do espaço poético e operacional das obras do compositor Georges Aperghis. Em sua trajetória não faltam exemplos de inter-relacionamento entre diferentes práticas e meios de expressão artística, especificamente entre música e artes da cena; entre escrita musical e escrita teatral; entre som, imagem e corpo. Traço alguns diálogos entre o compositor e outros artistas, como o dramaturgo Samuel Beckett, o escritor Georges Perec, o poeta Christophe Tarkos, dentre outros, buscando apontar algumas similaridades entre suas estratégias artísticas singulares. Recorro igualmente a certas ferramentas conceituais, por exemplo a noção de dispositivo artístico, objetivando compreender a organização das polifonias de elementos heterogêneos que configuram as obras de Aperghis; inicio este percurso a partir de algumas considerações a respeito de sua trajetória composicional.

1. 1 Considerações sobre a trajetória de Georges Aperghis

Georges Aperghis nasceu em Atenas, Grécia, em 1945, mas vive e trabalha em Paris desde 1963. Como compositor atua em diversos domínios, como o da música instrumental, compondo peças solistas e para diversas formações, o do teatro musical, ou ainda o da ópera contemporânea. Após algumas peças utilizando técnicas seriais de composição, Aperghis cria em 1971 seu primeiro espetáculo de teatro musical: *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, lançando-se desde então à intensa investigação das interações entre música e cena.

Aperghis funda, em 1976, no subúrbio de Paris, o *Atelier de Théâtre et Musique* (ATEM). Situado primeiro em Bagnolet e depois em Nanterre, ali trabalharam juntos instrumentistas, cantores, atores e artistas plásticos. Durante suas atividades junto ao ATEM, que se estenderam até 1997, o compositor desenvolveu diversos recursos composicionais de inter-relacionamento entre música e texto, música e artes da cena. Nas palavras de Aperghis:

Desviar os objetos, as ideias, os sons constitui o essencial de nossos desejos artísticos. Tornar o social íntimo, o sonoro visual, o concerto teatral, as palavras música, o sentimental cômico [...]. Isto se encontra na repetição dos espetáculos que apresentamos e que podem desviar, pelo deslocamento, valores e ideias. Assim, o ATEM funciona como um tipo de comando de desvio generalizado¹ (APERGHIS, 1985. In: GINDT, 1990, p. 65; tradução livre minha).

Este aspecto interdisciplinar do ATEM também está relacionado ao ambiente cultural no qual se desenvolveram os primeiros anos do teatro musical francês. Segundo Salzman e Desi (2008, pp. 202 – 214), após a Segunda Guerra Mundial a produção cultural francesa se

¹ “*Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l’essentiel de nos désir artistiques. Rendre le social intime, le sonore visuel, le concert théâtral, les mots musique, le sentimental comique [...]. Ceci se retrouve dans la reproduction de spectacles que nous présentons et qui peuvent dérouter par le déplacement des valeurs et des idées. Ainsi l’ATEM fonctionne comme une sorte de commando de détournement généralisé.*”

manteve concentrada em diversos domínios, como a música experimental, o jazz, o cinema, a dança, porém sem um trânsito efetivo entre os diferentes domínios das artes. Além disso, é importante ressaltar a grande concentração dos meios de suporte artístico governamental nas mãos do compositor e regente Pierre Boulez, o qual, a convite do então presidente Georges Pompidou, funda, em 1970, o IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*).

Tais fatores contribuíram para uma ligação mais estreita do teatro musical com o contexto do teatro propriamente dito. Pode-se mencionar como exemplo o Festival de Avignon, originalmente dedicado apenas ao teatro contemporâneo e, posteriormente, a partir de 1967, ao teatro musical. O festival possuiu um papel central para a difusão das novas práticas que surgiam, em sua maior parte, baseadas na colaboração entre compositores, dramaturgos, atores, músicos etc. Dentre as obras de Aperghis que estrearam no Festival encontram-se a já mencionada *La tragique histoire nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (1971), além de *Pandæmonium* (1973) e *Histoire de loups* (1976).

O ATEM se desenvolveu, neste cenário, colocando-se ainda outra questão fundamental: trabalhar os espetáculos a partir dos elementos cotidianos, mais especificamente aqueles referentes à vida nos subúrbios parisienses. Realizar o teatro musical de outro modo, a partir daquilo que está presente todos os dias, utilizando o corpo como instrumento principal, eis um dos pontos centrais de diversos trabalhos de Aperghis. Cantar ou falar imitando um instrumento; ler um texto buscando a musicalidade de cada palavra, de cada fonema; gesticular como se “tocasse” os ritmos das palavras ou instrumentos invisíveis – estas são algumas propostas trabalhadas pelo compositor no ATEM (Cf. APERGHIS. In: ASLAN, 1996, pp. 74-75).

*Récitations*² (1978), para voz feminina, ou *Quatorze jactations* (2001), para barítono, apesar de estarem distantes temporalmente, concretizam essa busca por uma escrita musical “encarnada”, na qual são explorados intensamente diversos modos de execução vocais. Escuta-se, em tais peças, ritmos criados a partir das constantes alternâncias entre os diferentes comportamentos: entre o canto e o murmúrio, entre o riso e a voz inalada, dentre outros. Ou, ainda, o que Aperghis denomina de “sistemas de máscaras” (GINDT, 1990, p. 89), interações entre a escrita musical e os textos. O compositor aplica modos de execução vocais, ou gestuais, em um texto compreensível para lhe perturbar a compreensão, ocasionando uma confrontação entre o próprio texto e estas “máscaras” sonoras e gestuais.

Énumérations (1989), filme inspirado na *Cérémonie musicale* de Aperghis, exemplifica de forma bastante consistente a pesquisa artística conduzida pelo compositor durante o período de sua atuação junto ao ATEM. Em uma casa em ruínas, seis atores/músicos apresentam uma sucessão de cenas nas quais texto e ações são tratados de forma musical. Grande parte do material sonoro é gerado através de ações cotidianas: virar as páginas de um livro; raspar as mãos nas paredes, ou os pés no chão; cumprimentar uma pessoa com tapas nas costas etc. (Fig. 1). Os ritmos de tais ações conduzem ou acompanham o ritmo dos fonemas, praticamente não há texto compreensível, apenas uma série de ritmos fonéticos que por vezes evocam os diversos sotaques da vida nos subúrbios parisienses.

Nas diferentes cenas, as ações, cotidianas ou não, são autonomizadas e repetidas, configurando assim uma série de ciclos reiterativos de tamanhos variáveis. Um exemplo desse processo é a cena na qual dois atores se encontram e se cumprimentam com tapas nas costas. A ação é intensamente repetida e variada originando uma série de polirritmias e ritmos comple-

² *Récitations* é parte do que Georges Aperghis chama de *Galerie des portraits*, constituída de mais de vinte peças dedicadas a seus intérpretes-colaboradores. Nestas o compositor busca traçar um “retrato musical” de cada um, explorando potencialidades criativas presentes em suas idiossincrasias e seus comportamentos específicos. Sobre este aspecto ver: GINDT, op., cit., p. 38-40.



Fig. 1 Imagens *still* do filme *Énumérations* (1989) de Georges Aperghis e Hugo Santiago (Fonte: APERGHIS; SANTIAGO, 1989).

mentares, tanto entre as ações dos dois atores, quanto entre a voz e a percussão corporal. Posteriormente, a cena deu origem à peça *Retrouvailles* (2013), “reencontro” em português, na qual o processo descrito compõe toda a primeira parte da peça.

A primeira parte de *Retrouvailles* se baseia em um conjunto de ações bastante simples, indicadas na partitura (APERGHIS, 2013, p. 2): os dois músicos se colocam um em frente ao outro, cada um em uma extremidade do espaço, um à direita e o outro à esquerda; eles fazem um gesto de reconhecimento e levantam os braços; avançam um em direção ao outro até o centro da cena; se abraçam e percutem com as mãos um nas costas do outro, o mais rápido possível. Sucedem-se uma série de variações deste primeiro gesto: percutir normalmente; percutir no vazio; braços imóveis mantendo a mesma posição do abraço; abraçar; mudar o lado em que se repousa a cabeça a cada nova repetição; repetir *ad libitum* ralentando progressivamente.

Mídia. 1 Primeira parte de *Retrouvailles* (Fonte: acervo pessoal de Georges Aperghis). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpdWhjRVVXLtd3SEk/view?usp=sharing

Paralelamente à sequência de ações acima mencionada, outros elementos saltam aos olhos e aos ouvidos nesta primeira cena: o ritmo em 7/8, executado de maneira alternada pelos intérpretes, e a presença de uma camada vocal independente, realizada inteiramente em uníssono por ambos. A acentuação aplicada ao texto apresentado nessa última camada acaba por turvar sua compreensão; apenas algumas palavras soltas e fragmentos de frases são percebidos claramente. Sobressai o aspecto mecânico, ocasionado pela aplicação e repetição de estruturas rítmicas regulares a uma ação cotidiana, a qual é autonomizada e torna-se a base do processo aplicado ao texto. Este último também se assemelha a uma de canção popular, porém retirada de seu contexto e mecanizada pela regularidade rítmica das percussões corporais (**Fig. 2**). Vejamos abaixo o texto da peça:

Gire Fou
Chien Fou
Portez de écharpes et au vêtement choisi
Agitez de crécelles et dansez sur les routes en chantant des chansons de
chien fou
Après que tout le monde soit allé se coucher.

Gire louco
Cachorro louco
Usem echarpes ou roupas escolhidas
Agitem as matracas e dancem nas ruas cantando canções de cachorro
louco
Depois que todo mundo tenha ido dormir (APERGHIS, 2013, p. 3;
tradução livre minha).

Fig. 2 Trecho inicial da primeira parte da partitura de *Retrouvailles* de Georges Aperghis (Fonte: APERGHIS, 2013, p.3).

Aperghis se coloca contra a uniformização da música, na qual não é levada em conta a presença física corpórea específica de cada intérprete. Pelo contrário, o artista constantemente ressalta que suas obras são escritas para colaboradores específicos. Em sua feitura, o compositor busca evocar as idiossincrasias ou imaginar de que maneira o intérprete executará os materiais musicais, pois, segundo ele, “cada um possui alguma coisa particular a dizer, é necessário fazê-lo dizer” (APERGHIS. In: ASLAN, 1996, pp. 74 – 75). Essa busca de Aperghis é concretizada em sua *Galerie des portraits*, uma série de mais de vinte peças dedicadas a seus intérpretes-colaboradores. Esses “retratos musicais” são baseados nas idiossincrasias e nos comportamentos específicos de cada um deles, tratados de forma “superlativa” (Cf. GINDT, 1990, p. 38.).

A vertiginosa alternância de diversos modos de execução vocal é apresentada em *Quatorze Récitations* (1978), dedicada a Martine Viard; a convergência entre voz e som/ação instrumental em *Le Corps à Corps* (1978), dedicada a Jean-Pierre Drouet ou em *Fidélité* (1981), dedicada à Brigitte Sylvestre; ou ainda estes dois últimos elementos apresentados conjuntamente em um jogo cênico para três percussionistas em *Les Guetteurs de son* (1981), dedicada a Jean-Pierre Drouet e Gaston Sylvestre.

Aperghis, por meio de sua escrita musical, opera uma subversão no papel que desempenha o corpo do intérprete musical por meio de diferentes operações: solicitando a execução de ações de caráter cênico, com a constante variação de diferentes formas de emissão vocal, ou, ainda, buscando evocar as particularidades dos intérpretes na feitura das peças. A seguir, trato em detalhe um desses operadores: a convergência entre escrita textual e escrita musical.

1.2 Escrita textual e escrita musical

Para abordar as inter-relações entre escrita textual e escrita musical em Aperghis, convém mencionarmos um exemplo: a partitura de *Machinations*³ (2000), elaborada posterior-

³ Abordarei mais adiante outros aspectos de *Machinations*.

mente à criação do espetáculo. Essa partitura é inteiramente apresentada em forma textual, não há quaisquer fragmentos de escrita musical propriamente dita; o que vemos são sílabas, fonemas e palavras somados a indicações de caráter e da forma de execução de cada trecho. A partir da intensa combinação e recombinação de tais elementos são reveladas melodias parasitas, resultantes da diferença de entonação implícita a cada fonema ou vogal; estruturas rítmicas, resultantes das operações combinatórias entre diferentes fonemas, ou de processos de reiteração de diferentes palavras, dentre outros percursos. Por vezes, também vêm a tona textos compreensíveis, os quais por vezes são turvados pela aplicação de uma extensa gama de diferentes formas de emissão vocal (**Fig. 3**).

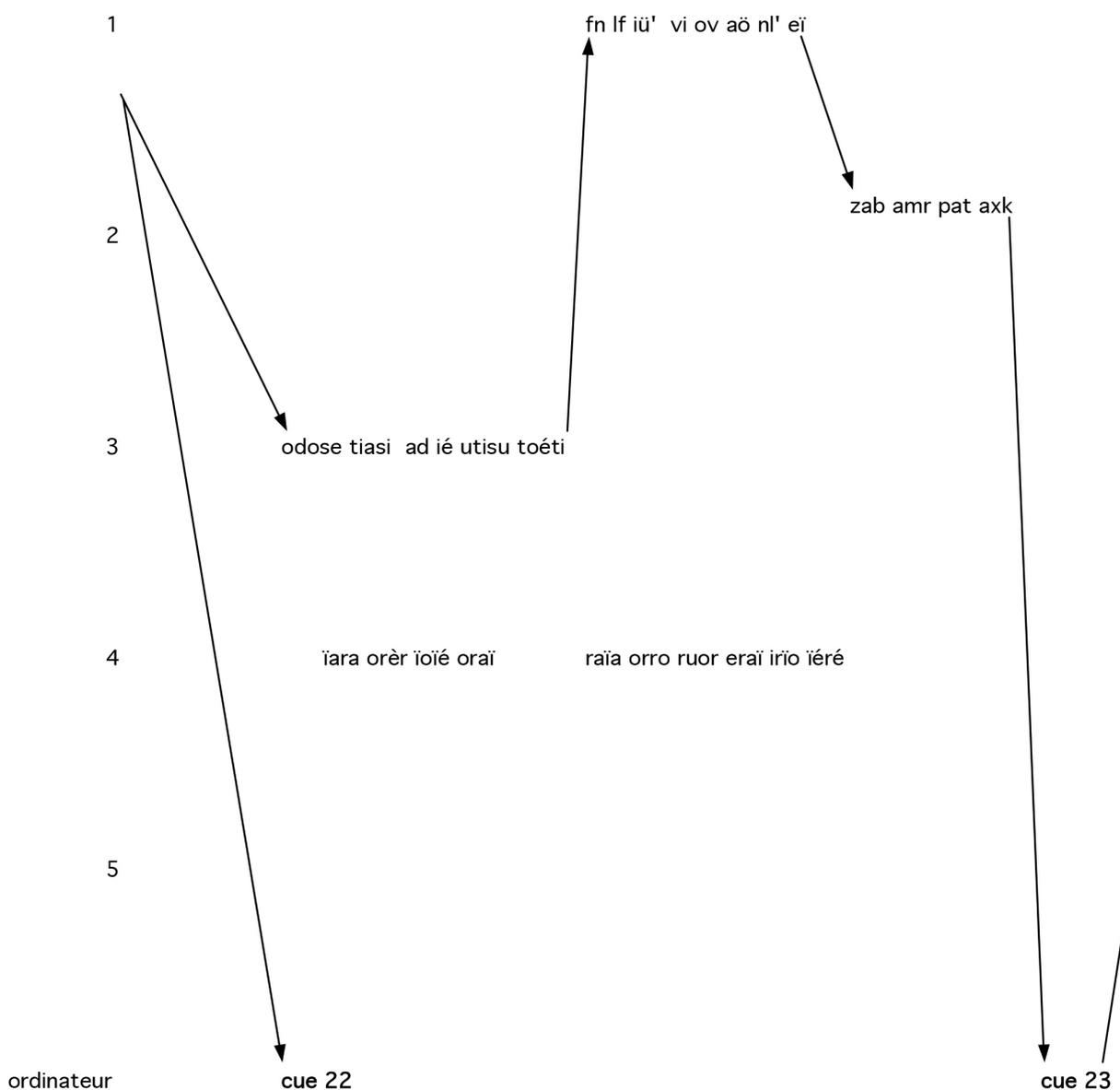


Fig. 3 Excerto da partitura de *Machinations* de Georges Aperghis (Fonte: APERGHIS, 2000, p.10).

Aperghis aponta sua hesitação, no início da elaboração da peça, entre a adoção de uma escrita complexa, na qual estariam notadas as diferentes formas de articulação vocal, alturas e estruturas rítmicas, e a possibilidade de apresentar apenas os fonemas às declamadoras

(*diseuses*)⁴. O compositor optou pelo último caso, no qual as intérpretes são convidadas a estabelecer um jogo musical com o material fonético disponível, revelando a cada interpretação as potencialidades sonoras latentes, tanto no reservatório textual fornecido pelo compositor, quanto nas diversas formas de interação entre cada uma delas. Aperghis, em suas notas, apresenta uma extensa listagem de possibilidades de “jogo” entre as intérpretes (Cf. SZENDY, 2001, p. 45). Citemos algumas dentre tais possibilidades: oposição, adaptação, controle, ir junto, coincidir, esperar, disparar, influência e dominação, memória, pontuação etc. Revela-se, assim, um caráter lúdico, e os intérpretes passam a ser jogadores que têm por objetivo revelar o que há de “musical” no material textual.

É pela combinação e recombinação de certos elementos – fonemas, sílabas e palavras –, ou, ainda, da junção de tais elementos com diferentes maneiras de pronunciar que Aperghis traz à tona possibilidades outras, sonoras e musicais, latentes no material textual. Em *Machinations* as operações utilizadas para engendrar este reservatório fonético sonoro são de ordem permutativa e combinatória, aplicadas de maneira bastante sistemática. Ressoa aqui a noção de “máquina que escreve”, tal qual descrita por Ítalo Calvino em seu provocativo ensaio intitulado “A cibernética e os fantasmas” (CALVINO, 2009, pp. 122 – 129). Segundo Calvino, podemos pensar a literatura como a tarefa de combinar e recombinar elementos dados a partir de regras previamente estabelecidas ou inventadas de acordo com a ocasião. Neste sentido, se amalgama a chamada “personalidade” daquele que escreve no próprio ato de escrever, perdendo-se assim noções românticas, como as de talento e inspiração. Nas palavras do autor:

A literatura, da maneira como eu a conhecia, era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem. [...]. O eu do autor que escreve se dissolve: a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura. Também uma máquina que escreve, na qual tenhamos introduzido instrução adequada à ocasião, poderá elaborar na página uma “personalidade” de escritor marcante e inconfundível, ou poderá ser regulada para evoluir ou mudar de “personalidade” a cada obra que compuser (CALVINO, 2009, p. 123).

Se por um lado Calvino coloca o ato de criação literária sob a ótica de uma objetividade matemática, restringindo seu espaço operatório à permutação de elementos preestabelecidos, por outro afirma que é graças a tais operações combinatórias que se revelam novas possibilidades contidas nos sistemas de signos de cada época e sociedade. Para ele, “a batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura” (CALVINO, 2009, p. 125). As “máquinas que escrevem” nascem justamente desses curtos-circuitos entre as operações combinatórias e os significados não objetivos engendrados.

4 “Eu estou em um dilema, não sei ainda como trabalhar. Há duas possibilidades. Ou organizo os poemas ritmicamente, dou a eles alturas, articulações vocais etc., para escrever uma partitura precisa e complexa. Ou eu os dou, tal e qual, às quatro “declamadoras”, pedindo a elas para criar jogos, improvisar localmente organizações musicais. Eu tendo mais a esta segunda solução: por proceder assim, eu obterei verdadeiramente um espetáculo feito pelas quatro “damas”, e não uma partitura encenada. Deixar para notar tudo *a posteriori*. [Je suis dans un dilemme, je ne sais pas encore comment je vais travailler. Il y a deux possibilités. Ou bien j’organise les phonèmes rythmiquement, je leur donne des hauteurs, des articulations vocales, etc., pour écrire avec eux une partition précise et complexe. Ou bien je donne ces phonèmes, tels quels, aux quatre ‘diseuses’, en leur demandant de créer avec eux des jeux, d’improviser sur place des organisations musicales. Je penche plutôt vers cette seconde solution: à procéder ainsi, j’obtiendrais véritablement un spectacle fait pour les quatre ‘dames’ et non une partition mise en scène. Quitter à noter le tout *a posteriori*]” (Aperghis In : SZENDY, 2001, p. 20, tradução livre minha).

Calvino também integrou, a partir de 1974, o grupo OuLiPo⁵, Oficina de Literatura Potencial (*Ouvroir de Littérature Potentiel*), que tinha como objetivo central a criação de um espaço operatório, baseado em procedimentos de caráter permutativo e combinatório, para a composição literária. Uma noção central do grupo é a de restrição (*contraintes*). Para os membros do grupo, em literatura sempre se trabalha com restrições, sejam elas as regras gramaticais, o vocabulário, ou, ainda, formas preestabelecidas, como o soneto. É a partir desta conscientização que se estabelecem as duas frentes de pesquisa do grupo: a analítica, que buscava identificar restrições em textos anteriores do repertório literário, e a sintética, que buscava criar restrições. O grupo foi fundado em 1960 e teve como seus membros François Le Lionnais, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Marcel Duchamps, Raymond Queneau, dentre outros.

Georges Perec, que se torna membro do grupo apenas em 1967, escreve seu romance *La Disparition* (1968) utilizando a restrição do lipograma. Segundo esta restrição, o autor não deve utilizar uma ou várias letras determinadas, conseqüentemente tornando inutilizáveis as palavras que contêm tais letras. No caso desse romance de Perec, a letra “e” foi escolhida, não por acaso, afinal esta letra é a mais frequente nas palavras de língua francesa. Ao limitar o vocabulário com uma regra formal externa são impedidas as escolhas habituais presentes no ato de escrever; assim se revelam novos territórios, tanto para a criação quanto para a própria leitura. Em uma entrevista (CONU, 1969)⁶ acerca da publicação de *La Disparition*, o autor afirma que as “*contraintes*” não são formas de enclausuramento criativo, pelo contrário, são autoimposições, restrições colocadas para modular a escrita e fazer a inventividade proliferar.

As restrições oulipianas também são aplicadas à elaboração de aspectos narrativos. Por exemplo, Calvino, em seu romance *O castelo dos destinos cruzados* (1973), utiliza cartas de tarô como “máquinas” catalisadoras das narrativas. Ou seja, para construir a narrativa múltipla do romance, o autor parte de características figurativas das cartas: seus múltiplos significados e de suas seqüências; nessas últimas, as significações dependem de relações contextuais, ou seja, cada carta que surge é posta em diálogo com as que a antecedem ou sucedem (Cf. CALVINO, 2002, p. 135). Já em *A vida – Modo de usar* (1978), Georges Perec se vale de um complexo procedimento combinatório para configurar as diferentes situações narrativas de cada um dos capítulos. Uma das operações centrais é a permutação de listas que fazem referência a diversos elementos: atributos de personagens (posição ou atividade), presença de referências a outros livros ou quadros, citações, dentre outros. Uma das restrições utilizadas é o biquadrado latino ortogonal de ordem 10 (*bicarré latin orthogonal d'ordre 10*), que se refere justamente às combinações de elementos que serviram de base para a construção das estruturas narrativas. Nas palavras de Perec:

O mais simples para se compreender o que é um *bicarré* latino ortogonal de ordem 10 e quais suas aplicações romanescas é partir de um *bicarré* latino ortogonal de ordem 3. Suponhamos então uma história em três capítulos, onde fazem parte três personagens de nomes, respectivamente, Dupont, Durand e Schustenberger. Atribuíamos os três personagens com duas séries de atributos: de uma parte chapéus, seja um capacete (K), um chapéu-coco (M) e uma boina (B); de outra parte, coisas que podemos ter nas mãos: um cachorro (C), uma mala (V) e um buquê de rosas (R). O problema é então contar uma história onde os três personagens terão ciclicamente os seis elementos, mas nunca dois repetidos. A fórmula seguinte não é outra coisa senão um *bicarré* ortogonal de ordem 3 (trivial), tal que a solução do problema seja: no primeiro capítulo

5 Sobre o OuLiPo ver: PINO, 2004, pp. 48 – 52; FUX, 2013; e o website do grupo: www.ouliipo.net.

6 CONU, J. G. *Georges Perec et “La disparition”*. Paris: Office national de radiodiffusion télévision française, 1969 (filme). Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I09345611>.

Dupont terá um capacete e uma mala, Durand uma boina e um buquê de rosas, Schustenberger um chapéu-coco e um cachorro; no segundo, Dupont terá uma boina e um cachorro, Durand um chapéu-coco e uma mala, Schustenberger um capacete e um buquê de rosas; no terceiro, Dupont terá um chapéu-coco e rosas, Durand um capacete e passeará com seu cachorro e Schustenberger uma boina e uma mala. Não resta mais nada além de inventar as histórias justificando essas transformações sucessivas (PEREC, 1979 *apud* FLUX, 2013, pp. 51-52).

O que se destaca na abordagem do OuLiPo é a inventividade enquanto elemento que nasce do embate com as restrições que nos colocamos no ato de criação e, no caso específico da literatura, as restrições preexistentes: o vocabulário, a gramática, as diferentes métricas etc. A questão que se coloca é como modular as restrições dadas: subvertendo-as, como no caso da lipografia, ou adicionando outras regras que podem revelar outras potencialidades presentes nos atos de escrita⁷.

Aperghis parte de uma tarefa similar àquela dos membros do OuLiPo: lutar contra os clichês, os lugares comuns da escrita musical e de seus próprios hábitos de composição. Parte, então, de operações permutatórias aplicadas de forma sistemática, buscando fazer proliferar o material musical: fonemas, alturas, fragmentos melódicos etc. Estas operações generativas devem ser suficientemente genéricas, para que, a cada aplicação, originem resultados minimamente diferentes. Podem também ser aplicadas mais de uma vez ao material resultante a fim de criarem processos de derivação. O compositor ainda agencia os materiais resultantes de um primeiro processo generativo como fragmentos independentes, os quais posteriormente são combinados e recombinaados, tanto por meio de outros procedimentos permutatórios quanto de forma intuitiva. Por exemplo, ao aplicar uma determinada operação obtém-se um primeiro reservatório de materiais, o qual pode ser distribuído em diferentes pontos temporais de uma determinada peça; a partir de então o compositor pode aplicar outras operações, criando os elos entre as diferentes partes. Outra possibilidade é aplicar um novo procedimento combinatório, reorganizando o primeiro reservatório a partir de uma nova lógica (Cf. APERGHIS In: DONIN; TROUBERT, 2010).

Vejam a maneira pela qual Aperghis opera a combinação e recombinação dos elementos na peça de No. 13 de suas *Récitations* (1978) para voz feminina solista. O material de base é um conjunto de doze notas, cada uma delas com seu material fonético e uma indicação tímbrica correspondente; esta última consiste na imitação da cor sonora dos instrumentos de percussão indicados na partitura (**Fig. 4**). É importante notar que as alturas são congeladas em uma única posição no registro; a regularidade rítmica e a constante alternância entre as diferentes alturas e timbres cria uma polifonia simulada, uma espécie de emulação de percussão múltipla executada por uma única voz solista.

Um ponto central na peça é a maneira pela qual são permutados os elementos vocais, por meio de uma constante modificação dos procedimentos. No início da primeira linha, o conjunto de alturas e timbres é exposto de forma linear, revelando gradativamente cada novo elemento; porém, rapidamente modificam-se as regras, dando lugar a um processo de desdo-

⁷ Neste sentido vale mencionar a oposição que Raymond Queneau, um dos fundadores do OuLiPo, fazia aos processos de escrita automática dos surrealistas. Para ele, estes processos baseados em uma liberação do subconsciente acabavam por induzir um desconhecimento de regras implícitas que, por fim, acarretaria em um aprisionamento criativo. Nas palavras de Queneau: “outra ideia bastante falsa que atualmente vem sendo aceita é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, *essa* inspiração que consiste em se obedecer cegamente a todo impulso é, na verdade, uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora” (QUENEAU *apud* CALVINO, 2002, p. 137).

RECITATION 13

Fouet TOM CRECELLE GROSE CAIDE CROTALE CYMBALE CHARLESTON WOOD BLOCK GONG TOM MARACAS BONGO LION'S ROAR

KAT GA MRA DINE HOUNE FCHAP KI NAN HHA CHNA TU DHAL

$p=60$

Fig. 4 Excerto da partitura de *Récitations* No. 13 de Georges Aperghis (Fonte: APERGHIS, 1982, p. 13).

bramento a partir da nota Sol, ou do “bumbo” emulado pela voz. Conforme exposto na figura anterior (**Fig. 4**), que corresponde à primeira linha da partitura, após a exposição dos oito primeiros elementos, a nota Sol torna-se um eixo no qual são construídas expansões e contrações, que podem ser lineares, por ornamentações e percursos em zigue-zague.

Logo na primeira linha da partitura da *Récitation 13* (**Fig. 4**) já visualizamos duas formas de operar: exposição linear do conjunto de alturas e timbres vocais e o desdobramento a partir de um eixo central, que persiste apenas até a próxima linha, e a peça prossegue alternando lógicas operacionais distintas. Como mencionei, Aperghis busca romper com os encadeamentos de eventos baseados em relações de causa e efeito. Para tanto, lança mão de uma incessante modificação dos modos de funcionamento de cada pequeno trecho da peça, algo que também é potencializado pela curta duração de cada um desses trechos e pela continuidade, obtida por meio da regularidade rítmica.

As operações combinatórias de Aperghis são aplicadas em diferentes níveis materiais, em elementos mínimos, como os fonemas e as articulações vocais, em palavras, motivos e fragmentos melódicos ou rítmicos, e ainda em blocos inteiros de texto e música. Como notam Ferraz e Malufe (FERRAZ; MALUFE, 2014, p. 153), ao se adotar essa atitude de saltar de um nível a outro no plano de composição, o que se apresenta é um contexto múltiplo, no qual são reunidas as possibilidades sonoras e musicais, sem, contudo, deixar de lado as possibilidades significantes. Porém, ao lançar mão de estratégias permutatórias livres das sintaxes tradicionais, surgem novas “cadeias de significados”, as palavras não abandonam seus atributos discursivos, mas fazem parte de uma máquina generativa que cria novos textos e novas cadeias a cada diferente combinação dos elementos.

Outro ponto de aproximação entre o trabalho textual de Aperghis e aquele do Oulipo diz respeito às similaridades entre as operações utilizadas por ambos. Por exemplo, as chamadas “bolas de neve” (*boules de neige*): procedimentos de crescimento ou decrescimento gradual de frases. No caso oulipiano, define-se bola de neve como um poema no qual é aplicada uma regra de crescimento linear. Ou seja, o primeiro verso é constituído por uma palavra que possui uma letra, o segundo por uma palavra de duas letras, o terceiro por uma palavra de três letras, e assim por diante; a mesma regra pode ser aplicada de maneira inversa, subtraindo-se uma letra a cada novo verso. Neste último caso, o procedimento é chamado “bola de neve derretendo” (*boule de neige fondante*). Há ainda a “avalanche”, na qual duas ou mais “bolas” são trabalhadas simultaneamente, ou seja, há o crescimento, ou decrescimento, de diferentes versos simultaneamente.

Nas peças de 8 a 12 de *Récitations*, Aperghis utiliza sistematicamente o procedimento da bola de neve. As múltiplas possibilidades de interpretação de cada uma das peças, geradas por meio da inversão do sentido de leitura da partitura, tanto no sentido horizontal (da direita para a esquerda, da esquerda para a direita), quanto vertical (de cima para baixo ou de baixo para cima), proporcionam a conjunção das diferentes variações de um único procedimento a partir de um mesmo texto musical. Por exemplo, na peça de número 8 (**Fig. 5**): se a intérprete opta por executar as três colunas sucessivamente e de cima para baixo, temos três diferentes bolas de neve, as quais geram três ciclos de densificação linear do material fonético. Porém, se o sentido horizontal for mantido e o vertical modificado, pode alternar-se entre diferentes ciclos de densificação e rarefação. Outra possibilidade é a leitura contínua das três colunas no sentido horizontal, justapondo e alternando os diferentes processos de densificação; nesse caso, observa-se o procedimento da avalanche, descrito anteriormente.

Nestas peças, o compositor opera um desdobramento por meio da justaposição de fragmentos heterogêneos, alterando pequenos elementos melódicos, textuais e outras formas

Fig. 5 Excerto da partitura de *Récitations* No. 8 de Georges Aperghis (Fonte: APERGHIS, 1982, p. 8).

de emissão vocal, como suspiros, tosses, sussurros etc. Há ainda uma separação entre as peças que possuem a predominância de um texto compreensível, as peças 9 e 11, e outras nas quais é predominante a sonoridade do material fonético, as peças 8 e 12. No caso da peça de número 10, ocorre a repetição da palavra *parfois* (“às vezes”, em português), a qual atua como elemento de ligação do texto da peça anterior, a saber: “*parfois je résiste à mon envie vé santujé parfois je lui cède pourquoi donc ce désir*”⁸. Como aponta Donatienne Michel-Dansac (2010)⁹, intérprete e colaboradora de Aperghis, um dos principais desafios de *Récitations* é a soma da vertiginosa alternância com a repetição dos diferentes materiais vocais; cada elemento deve ser executado da mesma maneira em todas as suas repetições, e a cada nova reiteração modifica-se o contexto pelo acréscimo ou pela subtração de elementos. É desta tensão que se estabelece o desdobramento circular do reservatório tímbrico vocal da peça e que emerge seu caráter teatral. O próprio compositor sinaliza que não há, nessa obra, uma teatralidade a ser acrescentada ao texto musical, mas é a partir da sua execução que se revelam os comportamentos físicos, corpóreos de um teatro vocal. O desdobramento circular, mencionado no parágrafo anterior, corresponde a um processo, no qual cada novo elemento expande o espaço sonoro em torno da repetição anterior; cada novo ciclo retoma os elementos anteriores, acrescentando outros e expandindo

⁸ “às vezes eu resisto a minha vontade”

⁹ MICHEL-DANSAC, D. *Bruits de bouche*. Paris: Centre Pompidou, 2009 (filme). Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cn9b5n/rgzKeaG>.

novamente esse espaço. Percebe-se um processo de sucessão de ciclos de tamanhos diferentes e com pontos de contato gradativamente maiores. O percurso também pode ser invertido, ocasionando a gradual diminuição dos tamanhos dos ciclos.

A velocidade e o crescente aumento das alternâncias de modos de emissão vocal distintos origina ainda um tecido sonoro contínuo, que avança temporalmente por meio de constantes aglutinações de novos elementos, criando verdadeiras avalanches vocais. Neste sentido, um contraponto interessante pode ser traçado com o conceito de “pasta-palavra” (*pâte-mot*), cunhado pelo poeta francês Christophe Tarkos¹⁰. Para ele, no discurso as palavras aparecem apenas em conjunto, nunca sozinhas, formando uma massa maleável, composta por diferentes palavras aglutinadas, justapostas, atreladas umas às outras. Sobressaem, assim, os ritmos, as contrações e expansões temporais, as reiterações de palavras e sonoridades etc. Nas palavras da pesquisadora Annita Costa Malufe:

As palavras, segundo ele, não existem sozinhas, só existem em conjunto, fundidas, aderidas umas às outras, formando esta pasta-palavra. A substância pastosa do discurso é mole, elástica, pode se alongar, distender, passar por contrações, ela não se quebra, ela se estende, se molda, se retorce. De forma que a linguagem toda seria um contorcionismo de ritmos e velocidades, de imagens, sons, elementos mínimos, cores, respirações, evocações, cheiros, texturas – e o próprio sentido é esta pasta [...] (MALUFE, 2015, p. 220).

Os poemas de Tarkos também operam por ciclos, marcados pela repetição de determinadas palavras, frases ou grupos maiores, os quais, a cada nova repetição, são somados e aglutinados a outros, engendrando um fluxo contínuo, uma espécie de “palavrório desenfreado” e obsessivo, proferido por alguém que observa algo ou desdobra gradualmente um determinado assunto (Cf. MALUFE, 2015, p. 142). O poeta realizava ainda diversas leituras e improvisações de seus poemas, nas quais o ato de “tatear” palavras, objetos, imagens e sensações parece se afirmar como a operação generativa de suas obras. Vejamos, por exemplo, um trecho da transcrição de seu poema improvisado *Rêver n'est pas penser*¹¹:

Rêver n'est pas penser. Quand je rêve, je vois défiler des images dans ma tête. Quand je rêve je ne pense pas. Penser n'est pas rêver. Rêver c'est voir des images qui défilent dans la tête. Des images dont on peut pas dire, à la suite, ce qu'elles vont être les images. C'est-à-dire que les images, défilent, et on ne peut pas savoir ce qui va se passer. J'ai la tête dans un sac le trou, le sac, la tête dans un trou, j'ai la tête dans un trou, et tout ça passe, et ça passe les images, et je continue et j'essaye de suivre le fond du trou, et j'essaye de suivre le fond de de de du sac, et tout ce qui va suivre, est est incompréhensible, est insuivable, est est est imprévisible, tout ce qui va suivre comme images, c'est un défilement continu d'images, c'est comme c'est exactement c'est regarder la télévision, penser c'est regarder la télévision, les nuages passent, les nuages, nagent, les nuages gonflent, les nuages se serrent, les nuages boursofflent, les nuages soufflent, les nuages grandissent, les nuages se lèvent [...].

Sonhar não é pensar. Quando eu sonho, vejo imagens desfilarem em minha cabeça. Quando eu sonho eu não penso. Pensar não é sonhar. Sonhar é ver imagens que desfilam em minha cabeça. Imagens as quais não podemos dizer, depois, o que vão ser as imagens. É o que se diz das imagens, desfilam, e não podemos saber o que vai se passar. Eu tenho a cabeça em um saco o buraco, o saco, a cabeça em um buraco, eu tenho

10 Sobre Tarkos ver: FERRAZ, H., 2005; MALUFE, 2012, p. 218 – 222; e MALUFE, 2015.

11 O Vídeo da *performance* de *Rêver n'est pas penser* de Christophe Tarkos poder ser visto em: <https://vimeo.com/23467405>

se configura como um conjunto de “hábitos de vocais”: hesitações, gagueiras, meias palavras, prolongamentos de vogais ou consoantes, sussurros, murmúrios etc., os quais são construídos no próprio decorrer do fluxo temporal, a partir das recorrências, das derivas e dos eixos provisorios. Em cada peça de *Récitations*, Aperghis cria um conjunto de hábitos, de comportamentos vocais. É esta a teatralidade que emerge de sua escrita vocal, não há personagem que pronuncia um discurso, mas apenas uma voz que cria diante dos próprios ouvidos e olhos do espectador suas idiossincrasias, ao mesmo tempo que suscita, ou sugere, imagens e sentidos contidos nas palavras e frases compreensíveis.

1.3 Aperghis e a noção de teatro pós-dramático

A liberação dos corpos dos intérpretes por meio da autonomização de ações específicas e da convergência entre elementos heterogêneos (comportamentos físicos, texto e música) são características marcantes na poética de Georges Aperghis. Estas implicam uma abordagem particular do tempo musical. Em seus escritos, o compositor frequentemente se opõe à narrativa da ópera, baseada em uma “leitura musical de um libreto”, ou ao antigo teatro europeu, no qual os encadeamentos de eventos são organizados a partir de uma lógica baseada em “causas e efeitos” (Cf. GINDT, 1990, p. 61 – 62). Segundo o compositor:

O que me interessa é que desejo desconectar as causas e os efeitos, você compreende? [...] Isto quer dizer que a ação 2 não é a resultante da ação 1. Elas não têm nada a ver. No teatro normal, na ópera e em tudo isso, se alguém realiza uma ação é porque é uma resposta à ação precedente. É o que chamamos de “psicologia”, o personagem se comporta de maneira psicológica, assim há uma relação de encadeamento psicológico [...]. E para mim, o que me interessa é desconectar tudo isso. (Entrevista com Georges Aperghis, p. 217; tradução livre minha)¹².

De maneira geral, a poética de Aperghis evoca convergências e interações entre elementos heterogêneos. O compositor concebe seu teatro musical como uma verdadeira polifonia, os componentes do espetáculo (a indumentária, a iluminação, a cenografia etc.), os quais na ópera ou no teatro tradicional eram pensados em função de uma “leitura musical de um libreto”, propondo situações dramáticas lineares do tipo causa e efeito, são liberados para serem organizados de uma maneira outra. A narrativa também é turvada, há apenas fragmentos de textos ou “contrapontos de histórias diversas que se entrelaçam” (APERGHIS. In: GINDT, 1990, p. 61).

Hans-Thies Lehmann (2002) utiliza o termo pós-dramático para descrever manifestações teatrais liberadas dos princípios da narração e da figuração. Em tais manifestações, o objetivo central não é a encenação de um discurso, nem tampouco a representação dramática de ações mimetizadas. Sob este prisma, o autor destaca duas características centrais do teatro dramático. Na primeira, a ideia de construção de ilusão: tudo que está na cena deve referir-se a um mundo, a uma totalidade. No caso da segunda, a proeminência do texto, Lehmann afirma que o teatro dramático é baseado sobretudo na ilustração do drama escrito, enquanto que, no contexto pós-dramático, esses princípios não são mais os dominantes, tornam-se uma dentre outras possibilidades de abordagem cênica (Cf. LEHMANN, 2002, pp. 25 – 26).

A outra característica levantada por Lehmann é a aproximação entre o teatro pós-dramático e as artes performáticas, especialmente no que diz respeito à forma pela qual se

¹² “J’ai envie de déconnecter la cause et les effets. De dire que l’action 2 n’est pas le résultat de l’action 1, que ça n’a rien à voir. Dans le théâtre normal européen, si quelqu’un fait une action, c’est parce que c’est une réponse à l’action précédente, c’est ce qu’on appelle la psychologie, le personnage se comporte d’une façon psychologique, donc il y a une relation d’enchaînement psychologique [...]. Ce qui m’intéresse c’est d’arriver à déconnecter au maximum tous les composants et les remettre ensemble autrement.”

modifica o estatuto dos atores em cena. Estes não têm mais como função representar um personagem, que se encontra em meio a uma trama ficcional, mas trazem à tona a “vividez” de suas presenças, enquanto experiência a ser compartilhada com o público. A voz, ou melhor, a relação entre voz, texto e presença dos atores ocupa uma posição central na reflexão do autor. Para ele, a linguagem no teatro pós-dramático é “objeto de exposição”, em que prevalecem os encadeamentos sonoros, compostos pelos ritmos e fluxos de materiais vocais (frases, palavras, fonemas, sussurros, murmúrios etc.) e que são conduzidos pela composição cênica em relação ao conteúdo e aos significados do material textual (Cf. LEHMANN, 2002, p. 249). Além disso, as possibilidades de se utilizarem de vozes pré-gravadas, ou manipuladas em tempo real, reforçam a sensação perceptiva de que a “palavra” não é mais algo intrínseco ao falante, refletindo, em certa medida, em sua identidade. A palavra é, então, algo que surge de qualquer parte e, por vezes, cria um embate com a própria figura daquele que fala. Nas palavras de Lehmann:

Nesse princípio de compreender o *ato de fala* como ação destaca-se um rompimento importante para o teatro pós-dramático: ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como *um corpo estranho*. Nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sofaques, pronúncias defeituosas escandem o conflito entre corpo e palavra (LEHMANN, 2002, p. 252; grifos do autor).

Parece-me, então, apropriado aproximar Aperghis da perspectiva do teatro pós-dramático de Lehmann, uma vez que o compositor nega o tempo psicológico/dramático e a narrativa “heroica¹³” da ópera convencional. Nesta última, pressupõe-se todo um aparelho específico composto por diversos elementos, por exemplo, o fosso, a orquestra e o *bel canto*. Aperghis nos propõe que atores e músicos sejam tratados como “objetos” (Cf. APERGHIS. In. HOUDART, 2002, p. 41). Ou seja, não há mais uma motivação ou uma história implícita atrás de cada ação realizada em cena. Não há “personagens”, portanto. Os indivíduos são peças que se movem sem motivação aparente a partir de uma engrenagem dada. As palavras e os diálogos são turvados, passa-se constantemente de um texto inteligível a um fluxo de sonoridades vocais, ou, ainda, a algo que se assemelha a uma língua desconhecida. A cenografia é substituída por estruturas que suportam as ações e a projeção de imagens. É possível afirmar que há algum tempo o teatro se vale de certos “aparatos tecnológicos” como componentes da cena, os quais atuam como auxiliares à mimese do real e à produção da ilusão teatral. Cito dois exemplos de épocas distintas. No Barroco, as engrenagens, sistemas de roldanas e polias moviam os cenários e suspendiam atores, fazendo-os voar, por exemplo. Havia também máquinas sonoras, as quais realizavam a sonoplastia dos espetáculos. Posteriormente, no final do século XIX, a utilização da iluminação elétrica permitiu a subdivisão e a modulação do espaço cênico por meio da criação de distintos planos, relevos e regiões. Vejamos ainda a seguinte declaração do escritor e moralista francês do século XVII La Bruyère:

Se você for atrás de um teatro, se você enumerar os pesos, as roldanas, as cordas que fazem os voos e as máquinas; se você considerar quantas pessoas fazem parte da execução destes movimentos, você dirá: são estes os princípios e os meios deste espetáculo tão belo, tão natural? É assumir

13 “A ópera antiga supõe fatos heroicos (guerras ou fatos sociais), e portanto também pressupõe heróis. Senão todo o aparelho da ópera torna-se inutilizável. Ele é utilizável se temos cantores que podem passar acima da orquestra colocada no fosso. Isto já induz uma maneira de cantar. Não se pode sussurrar, por exemplo. A ópera é realmente o heroico. [*L'opéra à l'ancienne suppose des faits héroïques (guerres ou faits sociaux), et donc aussi des héros. Sinon tout l'appareil de l'opéra devient inutilisable. Il est utilisable si vous avez des chanteurs qui peuvent passer au-dessus de l'orchestre placé dans le fosse. Ce qui induit déjà une façon de chanter. On ne peut pas chuchoter, par exemple. L'opéra c'est vraiment l'héroïque*”](APERGHIS. In HOUDART, 2007, p. 57; tradução livre minha).

e cultivar o mal gosto dizer que a máquina é apenas um divertimento de criança. Ela aumenta e embeleza a ficção, sustenta, nos espectadores, a doce ilusão que é todo o prazer do teatro [...]” (LA BRUYÈRE apud BAUDELOT, 2007, p. 24; tradução livre minha).

A busca pela liberação dos componentes cênicos é um dos vetores centrais em diferentes poéticas teatrais, dentre as quais é possível citar as práticas do teatro pós-dramático. Nelas, assim como em Aperghis, a cena é tida como uma multitude de elementos heterogêneos: corpos, vozes, cenografia, projeções de vídeo, sons manipulados em tempo real, dentre outros. Tais elementos se conectam e se reconectam de formas diversas, estabelecendo entre si uma rede de interações, um dispositivo artístico. Cada um desses meios que compõem os dispositivos coloca ainda em evidência sua própria temporalidade. Deste modo, o espectador é confrontado por meio de “camadas temporais” (Cf. LEHMANN, 2002, p. 288) distintas: imagéticas, corpóreas, sonoras, textuais, as quais se relacionam de diferentes maneiras a cada momento, produzindo efeitos globais dinâmicos que se desdobram no fluxo temporal vivido pelo espectador.

Assim, a questão que se coloca é: como Aperghis organiza a polifonia de textos, de ações e de imagens presentes em suas obras? A abordagem do compositor é baseada no encadeamento de eventos disparatados no fluxo temporal, ou seja, em uma sucessão de diferentes fragmentos independentes que aparecem e desaparecem. Cada um desses fragmentos pode possuir um comportamento particular, por exemplo, ser imóvel, ou possuir direção momentânea. Neste caso, tudo é efêmero, uma vez que um fragmento se instala ele desaparece dando lugar a outros. Nas palavras do compositor: “é preciso que as coisas estejam à margem, no limite da fragilidade; logo que elas começam a ganhar certa importância, a se afirmar, elas deixam de ser audíveis¹⁴” (APERGHIS. In HOUDART, 2007, p. 54; tradução livre minha). Sob esta perspectiva, é preciso responder a duas questões principais, para que assim seja possível compreender o tratamento do tempo musical em Aperghis. Primeiramente, qual o funcionamento predominante em cada fragmento? Em segundo lugar, como os diferentes fragmentos são encadeados? Lançarei mão, então, da noção de “dispositivo artístico” para responder essas questões, bem como para entender como são postos em relação os diversos componentes do teatro musical do compositor.

1.4 Sobre a noção de dispositivo artístico

Pergunto-me: como podemos analisar a maneira pela qual Aperghis reúne os componentes de seu teatro musical? Em seus últimos trabalhos, o compositor recorre à utilização de dispositivos cênicos multimídia, os quais permitem a convergência entre sons, imagens, texto e ações dos intérpretes. Podemos entendê-los como espaços compostos, portadores das situações potenciais das peças. Contudo, em seu discurso, ao mesmo tempo em que o dispositivo é um componente dentre outros, ele concentra as relações e permite a totalidade do espetáculo. Deste modo, “partitura” e dispositivo funcionam a partir de uma relação de interdependência mútua. Para o compositor, podemos pensar a música, em geral, por meio de dispositivos, os quais, neste caso, seriam os responsáveis por distribuir de maneira particular os motivos, os temas e as harmonias.

É o dispositivo que permite estruturar, distribuir: o som, o comportamento [dos intérpretes], as imagens, o texto...tudo. É realmente um dispositivo que ao mesmo tempo é um dispositivo musical, por que é a música que faz tudo isso. Assim, isso é o que se chama a partitura,

14 “Il faut tout le temps que les choses soient à la marge, à la limite de la fragilité; dès qu’elles commencent à avoir un tout petit peu pignon sur rue, à s’affirmer, elles deviennent inécoutables.”

é a partitura [em si mesma] e ao mesmo tempo um dispositivo cênico que corresponde à partitura. É uma espécie de duplo, um dispositivo cênico que permite à partitura funcionar, não apenas sonoramente, mas também visualmente. Esse dispositivo é a coisa mais importante para mim. É preciso encontrar a coisa mais econômica, mais simples, mesmo se ela pareça muito complicada. Para mim é a mais simples que distribui tudo isso. Que permite tudo isso existir [...] Cada movimento de um quarteto de cordas, por exemplo, é um dispositivo...Evidentemente há o tema, há tudo isso que sabemos, há o desenvolvimento, há tudo isso, mas, mesmo assim, há um dispositivo que permite distribuir de uma certa maneira um certo número de motivos, de elementos, de harmonia. De fato, é a mesma coisa (Entrevista com Georges Aperghis, p. 207)¹⁵.

O mesmo termo possui um papel central na filosofia de Michel Foucault, especificamente no que concerne às análises dos processos que constituem as relações de poder. Embora em um domínio bastante distinto daquele de Foucault, ainda assim é possível realizar uma aproximação com o que foi colocado por Aperghis, sobretudo no que concerne à maneira pela qual se configura a noção de dispositivo. Na entrevista “*Le jeu de Michel Foucault*” (1977), o filósofo nos dá uma caracterização bastante sintética do que entende por esta noção. Retomemos, então, três pontos centrais em sua definição: 1) um dispositivo é ao mesmo tempo um conjunto heterogêneo e a rede estabelecida entre os elementos que compõem esse conjunto (interdependência e extensão); 2) um ponto central no dispositivo é a natureza das conexões que existem entre os elementos (interação e influência mútua); 3) por dispositivo compreende-se também uma espécie de formação.

Giorgio Agamben (Cf. AGAMBEN, 2005, p. 11) acrescenta outros três significados ao termo, os quais são oriundos dos dicionários franceses comuns: o primeiro, proveniente do Direito, propõe o dispositivo enquanto parte de um julgamento, que contém a sentença e é definida pela oposição aos motivos; o segundo, relacionado a um uso tecnológico, refere-se à maneira como são dispostas as peças de uma máquina ou mecanismo, e, por consequência, o mecanismo ele mesmo; o terceiro significado, de uso militar, compreende o dispositivo como o conjunto dos meios dispostos em conformidade a um plano. Agamben afirma ainda que podemos entender tanto o uso foucaultiano do termo como os anteriores, referindo-se à “disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares), com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (AGAMBEN, 2005, p. 11).

Um dispositivo é uma espécie de sistema composto de toda uma variedade de elementos de origens diversas; ele não é hierarquizado previamente, mas o sentido das interações e as funções provisórias são determinadas a partir de uma orientação global. Por exemplo, no caso do dispositivo de aprisionamento, existem componentes jurídicos, arquiteturais, sociais e outros que servem em um determinado momento para construir a imagem de uma ferramenta complexa e eficaz contra o “fenômeno da criminalidade” (Cf. FOUCAULT, 1977). Como as interações de um dispositivo são dinâmicas, a partir das consequências desse primeiro campo de ação o dispositivo pode desdobrar-se em direção a uma outra configuração.

15 “C’est le dispositif qui permet de structurer, de distribuer le son, le comportement, les images, le texte...tout. C’est vraiment un dispositif qui est à la fois un dispositif musical, parce que c’est la musique qui fait tout ça, donc ce s’appelle la partition, c’est la partition quoi et en même temps un dispositif scénique, qui correspond à la partition. C’est, c’est une espèce de double, un dispositif scénique qui permet à la partition de fonctionner, pas seulement sonorement, mais aussi visuellement. Donc ce dispositif-là, c’est la chose la plus importante pour moi, il faut trouver la chose la plus économique, la plus simple, même si ça paraît très compliqué, mais pour moi c’est la plus simple qui distribue tout ça. Qui permet à tout ça d’exister [...] Chaque mouvement d’un quatuor à cordes, par exemple, c’est un dispositif... Évidemment, il y a le thème, il y a tout ce qu’on sait, il y a le développement, il y a tout ça, mais quand même, il y a un dispositif qui permet de distribuer un certain nombre de motifs, d’éléments, de harmonie, d’une certaine façon. En fait, c’est la même chose.”

A noção de dispositivo artístico adotada neste trabalho diz respeito à maneira pela qual os diferentes componentes de uma obra interagem e, por extensão, ao conjunto global das interações, as quais são apresentadas como a própria obra. Desta forma, se estabelece uma relação de interdependência mútua. Cada componente não se define individualmente, mas por meio da forma como é conectado aos outros. A globalidade resultante não é somente a soma de todas as partes, mas corresponde à reunião de cada elemento com as resultantes de suas diversas interações específicas.

Em Aperghis, compreendo um dispositivo artístico como a rede de interações entre diferentes meios de expressão artística, presentes em um mesmo contexto de criação, assim como as operações que tornam possíveis tais interações (o que permite conhecermos a “natureza” dessas conexões). O movimento de formação é dado por meio da reunião das relações entre meios distintos.

A noção de dispositivo artístico também deve ser compreendida por sua multidimensionalidade, ou seja, posso utilizá-la enquanto ferramenta para compreender as interações de diferentes conjuntos materiais. Por exemplo, ao tratarmos anteriormente do trabalho textual de Aperghis, observamos uma série de elementos heterogêneos: fonemas, fragmentos melódicos e rítmicos, palavras e frases inteligíveis, os quais interagem e se conectam por meio de operações combinatórias e reiterativas, buscando constituir uma escrita musical encarnada, geradora de hábitos vocais e de comportamentos físicos dos intérpretes. Eis que visualizamos os três pontos centrais do dispositivo: interdependência e extensão entre os componentes e o todo originado; interação e modulação entre os elementos, e processo de formação. Posso, então, falar de dispositivos vocais em Aperghis enquanto os diferentes arranjos e maneiras de conectar tais componentes presentes em sua escrita musical.

1.5. *Quad* de Samuel Beckett

Antes de prosseguir com a poética de Georges Aperghis, farei uma pequena incursão no domínio do teatro propriamente dito, tendo em vista uma primeira exemplificação da proposta analítica baseada na noção de dispositivo artístico. Na peça *Quad* (1982)¹⁶, para televisão, de Samuel Beckett, os meios utilizados encontram-se bastante diluídos: os atores estão inteiramente cobertos por longas togas, o espaço cênico é reduzido a um quadrado vazio, o texto consiste em uma série de instruções sobre os percursos a serem percorridos por cada um dos atores e a música é baseada inteiramente em um discurso recursivo. *Quad* configura-se como uma estrutura espacial canônica, na qual cada intérprete parte de um ponto diferente do espaço cênico (**Fig. 6**). Este, por sua vez, é constituído como um quadrado, delimitado pela iluminação cênica; cada trecho dos percursos realizados é composto por um dos lados desse quadrado, ou por uma de suas diagonais internas. Ao todo, são oito possíveis seguimentos, percorridos de maneira defasada (**Tab. 1**). A música é executada por quatro instrumentos de percussão distintos, cada um correspondendo a um dos atores; suas entradas e saídas de cena são acompanhadas por retomadas ou pausas de seus respectivos instrumentos. Outro aspecto interessante é o acréscimo, na montagem alemã, de uma zona de desvio no meio das diagonais internas (representada pelo retângulo pontilhado na **Fig. 6**), o que gera uma instabilidade nos percursos. O espaço cênico deve ser filmado por uma câmera alta (*plongée*) e fixa, enquadrando toda a cena (**Fig. 7**)

As interações entre o espaço, a movimentação dos atores e a música que constituem *Quad* podem ser visualizadas como um dispositivo. Vejamos alguns exemplos: as possibilidades

¹⁶ A primeira transmissão de *Quad* ocorreu em 1982 pela televisão alemã Süddeutscher Rundfunk; na ocasião a peça possuía o título de *Quadrat 1+2* (Cf. BECKETT, 1994, p. 290). O filme de *Quadrat 1+2* pode ser visto em: http://ubu.com/film/beckett_quad.html

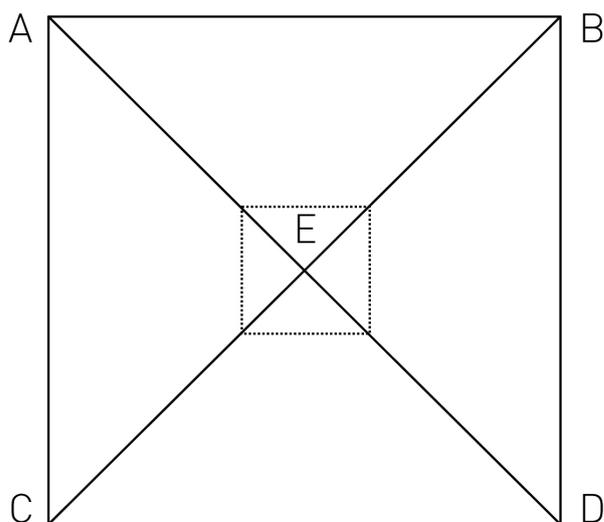


Fig. 6 Representação do espaço cênico de *Quad*, de Samuel Beckett (baseado em: BECKETT, 1994, p. 291; alterações realizadas por mim).

atores	percursos							
1	AC	CB	BA	AD	DB	BC	CD	DA
2	BA	AD	DB	BC	CD	DA	AC	CB
3	CD	DA	AC	CB	BA	AD	DB	BC
4	DB	BC	CD	DA	AC	CB	BA	AD

Tab. 1 Percursos realizados por cada um dos atores de *Quad*, de Samuel Beckett (baseado em: BECKETT, 1994, p. 291; alterações realizadas por mim).



Fig. 7 Imagem still de *Quadrat 1+2*, de Samuel Beckett (BECKETT, 1982).

geradas pela restrição geométrica do espaço permitem a lógica canônica da repetição dos percursos; os duplos criados entre a percussão e os atores enfatizam esta mesma lógica e destacam ainda as instabilidades das zonas de desvio, representadas musicalmente por trêmulos dos instrumentos; a dissolução das ações e dos corpos dos atores concentra as relações entre os mesmos e com o espaço, evitando que outros fatores, mais dramáticos, venham à tona e dificultem a imposição do caráter “mecânico” em questão. Esse conjunto de restrições e interações constitui o dispositivo artístico, ao mesmo tempo em que configura a própria obra, estabelecendo a relação de interdependência mútua característica desta noção, bem como sua irreduzibilidade a um, ou a outro, de seus componentes. De fato, *Quad* não pode ser reduzida a seu aspecto textual, apesar de ser a partir dele que se engendram as diferentes montagens da peça, assim como não pode ser reduzida à concepção do espaço cênico, ou às regras a que são submetidos os atores. É por meio do conjunto heterogêneo e por suas interações, e não por seus componentes individuais, que a peça se constitui, assim como seu dispositivo.

1.6. Le corps à corps

Em *Le corps à corps*¹⁷ (1978), para voz e zarb, o Aperghis trabalha conjuntamente: escrita instrumental, texto e ações de caráter teatral. A peça, como o próprio título sugere, é um embate entre um percussionista e seu instrumento. Primeiramente, são realizados jogos de pergunta e resposta, nos quais a voz realiza um solfejo percussivo que imita os sons do zarb (**Fig. 8 [I]**). Em seguida, são sobrepostos a voz “percussiva” e os sons instrumentais, criando complementaridades rítmicas e tímbricas (**Fig. 8 [II]**). Gradualmente são inseridas palavras inteligíveis em meio à textura percussiva, assim como cortes efetuados por ações de outra ordem, por exemplo, “virar sua cabeça para a direita como se estivesse surpreso por alguma coisa¹⁸” (APERGHIS, 2006, p. 9; tradução livre minha) (**Fig. 8 [III]**). O texto vai pouco a pouco sendo revelado, até dominar totalmente o fluxo sonoro, desafiando o fôlego do percussionista com um grande acelerando (**Fig. 8 [IV]**). A peça é finalizada por meio da combinação entre as ações teatrais e os jogos de perguntas e respostas, e entre o solfejo e os sons instrumentais, agora retomados de maneira bastante intensa. A partir da noção de dispositivo, podemos pensar que *Le corps à corps* coloca em questão a criação de uma série de interações: entre escrita instrumental, escrita textual, ações de caráter teatral, voz e sonoridade do instrumento. A partir de alternâncias, sobreposições e de um solfejo mimético do instrumento, o compositor cria direcionalidades, polifonias, fusões e complementaridades entre os diferentes componentes, engendrando o dinamismo temporal da peça, que é caracterizado pelas diferentes formas de convergência apresentadas.

A partir desta breve descrição, é possível vislumbramos a maneira pela qual Aperghis manuseia os diferentes meios de expressão artística em suas obras, e o modo como a noção de dispositivo artístico opera neste contexto artístico. Em seus trabalhos mais recentes, o campo problemático se complexifica pelo acréscimo de outros elementos nas redes de interações: a eletrônica musical e os dispositivos cênicos multimídia. Começo por abordar essas questões em *Machinations*, para quatro vozes femininas, eletrônica e vídeo.

17 Uma performance de *Le corps à corps* de Georges Aperghis, realizada por Françoise Rivalland, pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=M1ONFZ042fc>

18 “*Tournez la tête à droite, comme si vous étiez surprise par quelque chose*”, indicação presente na partitura de *Le corps à corps*.

[I]
Voz to toun don to toun ta don to toun
Zarb 3 3 3

[II]
Voz tom te ta to tou tom toun don to dan toun fla!
Zarb 3 3 5 3

[III]
Voz (haletant) inspiré - expiré tournez la tête à droite.
comme une course à pied comme si vous étiez surpris par quelque chose
Zarb (comentaire sportif) corps à corps corps à corps (Action - le match) 4/8

[IV]
Voz toun to toun don to toun ta don to toun
Zarb 3 3 3

Fig. 8 Trechos da partitura de *Le Corps à Corps* numerados de acordo com a descrição anterior (FONTE: APERGHIS, 2006). No trecho 4, as ações teatrais são representadas pelas fusas com hastes mais longas e separadas das demais.

1.7. *Machinations*

Machinations é um espetáculo de teatro musical criado em abril de 2000 no Witten Festival com música e direção de Georges Aperghis, textos de François Regnault e Georges Aperghis, iluminação, vídeo e dispositivo cênico de Daniel Levy, eletrônica musical de Olivier Pasquet e Tom Mays, interpretação de Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun, Geneviève Strosser e Olivier Pasquet (computador), assistência de direção de Emily Loizeau. Vejamos a nota do programa do espetáculo:

Quatro mulheres, quatro vozes, quatro manipuladoras diante do público. Sentadas, cada uma atrás de uma mesa, vemos apenas suas cabeças e suas mãos. Atrás de cada uma delas, uma tela de projeção. Suas vozes pronunciam fonemas, ancestrais da palavra humana que se compõem pouco a pouco em contraponto e se formam segundo as diferentes misturas de “línguas” (APERGHIS, 2008, p.3; tradução livre minha)¹⁹.

19 “Quatre femmes, quatre voix, quatre manipulatrices face au public. Assises chacune derrière une table, on ne voit

Em *Machinations*, o dispositivo cênico multimídia é composto por quatro mesas equipadas com luzes e câmeras e quatro telas de projeção. Os movimentos realizados – em sua maior parte pelas mãos – e os objetos colocados sobre as mesas são filmados e projetados nas telas dispostas atrás das intérpretes. Cada ação sobre as mesas possui seu próprio envelope temporal, ou seja, começa e termina em momentos específicos, com velocidades e intensidades determinadas. Consta-se igualmente a estreita ligação entre essas mesmas ações e a maneira de executar os textos. Assim, uma ação pode antecipar, finalizar ou interromper o fluxo de fonemas; pode também acompanhar as mudanças graduais nos textos. Além das relações temporais entre gestos e objetos ampliados nas telas de projeção, também existem outras formas de relação. Por exemplo, um objeto pode concretizar visualmente o que é dito em cena, sugerir certas significações ao material fonético, ou, ainda, o próprio texto pode ser projetado.

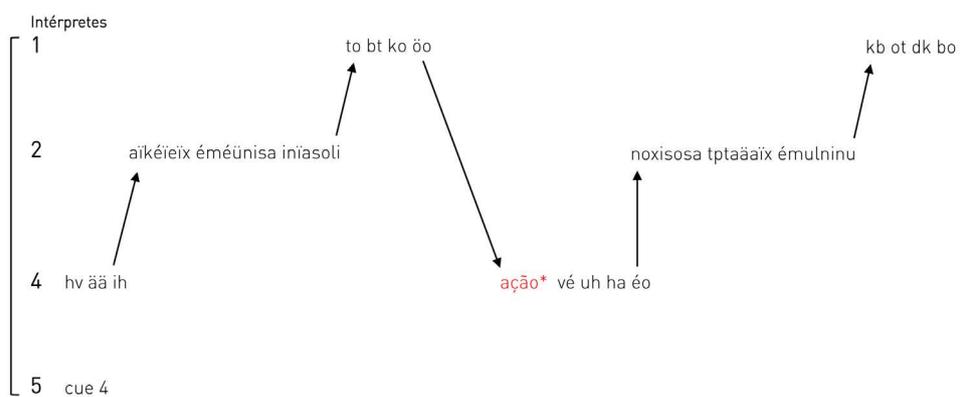
Há também um discurso que perpassa todo o espetáculo, porém de forma elipsada, incrustado em meio aos fluxos vocais. Como o próprio título explicita, esse discurso fala de máquinas, especificamente de “autômatos”, os quais apresentam um funcionamento independente, objetivando a demonstração de princípios e noções científicas. Estes são comumente descritos como máquinas que imitam comportamentos humanos e animais. No libreto de *Machinations*, encontramos fragmentos de textos sobre autômatos de diferentes épocas; pássaros de metal que cantam e humanoides que tocam instrumentos musicais são alguns exemplos encontrados na literatura da Idade Média²⁰. Encontramos ainda autômatos como os de Heron de Alexandria, que teria vivido no século II a. C., ou no século III d. C.; os do romance *L'Éve future*, de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, publicado em 1886; o *Canard digérateur*, de Jacques Vaucanson, criado em 1738, ou também fragmentos sobre a Máquina Universal, de Alan Turing, criada em 1936. A presença desses textos enfatiza a tensão entre as ações das declamadoras e a do “maquinista”, o qual, por sua vez, se encontra ao computador, controlando os tratamentos aplicados sobre as vozes e as imagens que são projetadas nas telas, decidindo o que é visto e ouvido em cena. Além dessa espécie de jogo de poder, o maquinista frequentemente intervém nos eventos, modificando-os e reconduzindo-os, tornando-se, assim, um elemento articulador da temporalidade da peça. Podemos igualmente compreender o dispositivo artístico de *Machinations* – composto por textos, câmeras, mesas, telas de projeção, tratamentos eletroacústicos etc. – como um grande mecanismo independente que se vale das ações dos intérpretes para, no decorrer do espetáculo, evidenciar suas diferentes configurações possíveis.

Voltemos para as convergências temporais entre as ações e o material textual. Vejamos alguns exemplos: nas **Fig. 9.1** e **Fig 9.2**, a ação de depositar as hastes sobre a mesa na transversal interrompe a continuidade no fluxo de fonemas e os jogos de “pergunta e resposta” entre as intérpretes. Já nas **Fig. 10.1** e **Fig. 10.2**, estabelece-se um paralelismo entre o acelerando, o crescendo da voz e o tremular das mãos da intérprete. A frase é integralmente executada pela voz e pelos movimentos de maneira simultânea: ao começar a articular o material vocal, a intérprete posiciona as mãos sobre a mesa, conseqüentemente projetando-as nas telas ao fundo; segue-se o aumento de intensidade e o acelerando vocal com o movimento de tremulação; ao final, a frase musical termina no mesmo instante do movimento de soltura das mãos. A eletrônica também segue esse mesmo arco temporal, como indicado pelas *cues* na partitura.

Mídia. 2 Excertos do filme *Machinations* de Anna-Celia Kendall, referentes aos diferentes momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: KENDALL, 2011). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDPQ-jk5Yno5U1BidUU/view?usp=sharing

que leur tête et leurs mains. Au-dessus de chacune d'elles, un écran vidéo. Leurs voix prononcent des phonèmes, ancêtres de la parole humaine qui se composent peu à peu en contrepoint et forment selon les différentes mixtures des 'langues'.

20 Alguns autômatos humanoides são descritos na Idade Média pelo inventor muçulmano Al-Jazari em *Livro do Conhecimento de Dispositivos Mecânicos Engenhosos* de 1206.



* dispor as hastes sobre a mesa na transversal, velocidade média

Fig. 9.1 Trecho da partitura de *Machinations* (baseado em: APERGHIS, 2000, p. 6; alterações realizadas por mim).

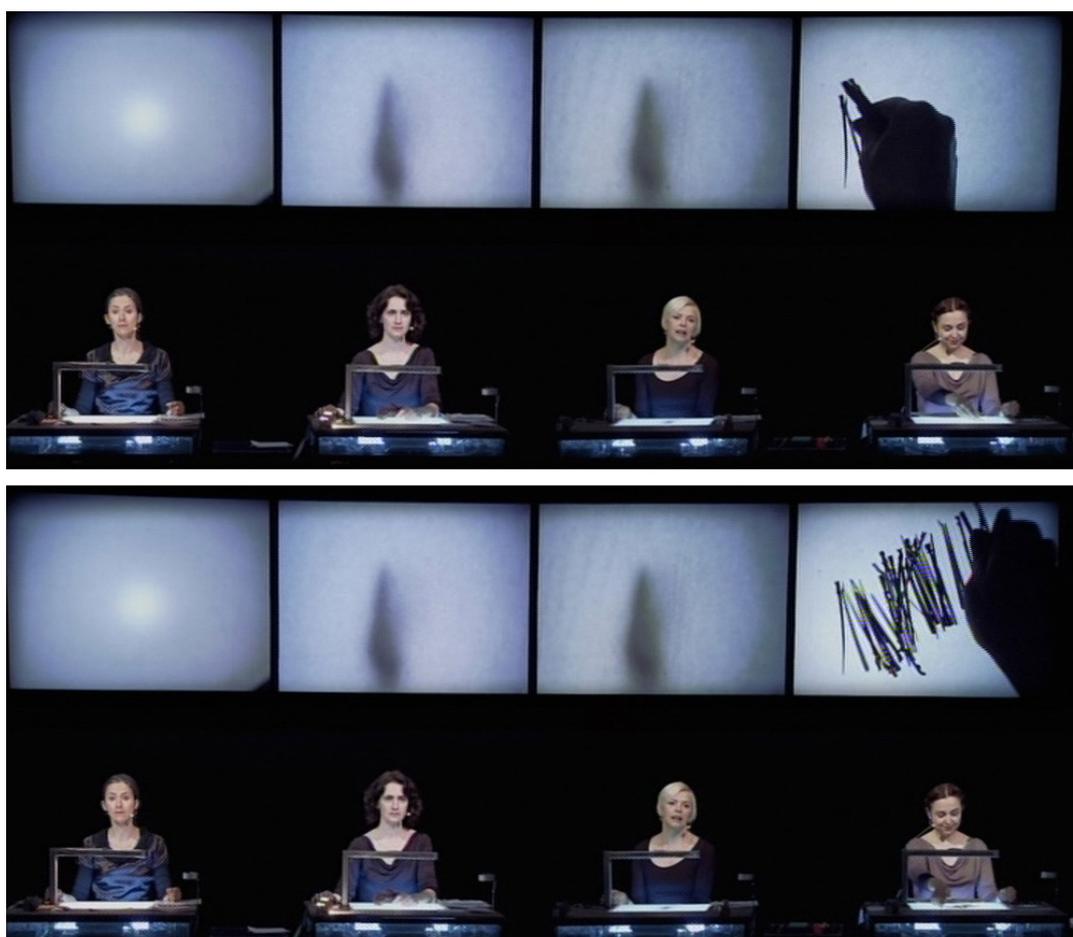


Fig. 9.2 Imagens still do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

Intérpretes

[2 (comme en comptant)
 il lm mn no or rf fi ss tv vt ïo rn nm
 ação* -----

* manipular o feixe de cabelos seguindo o ritmo da voz

Fig. 11.1 Trecho da partitura de *Machinations* (baseado em: APERGHIS, 2000, p. 6; alterações realizadas por mim).

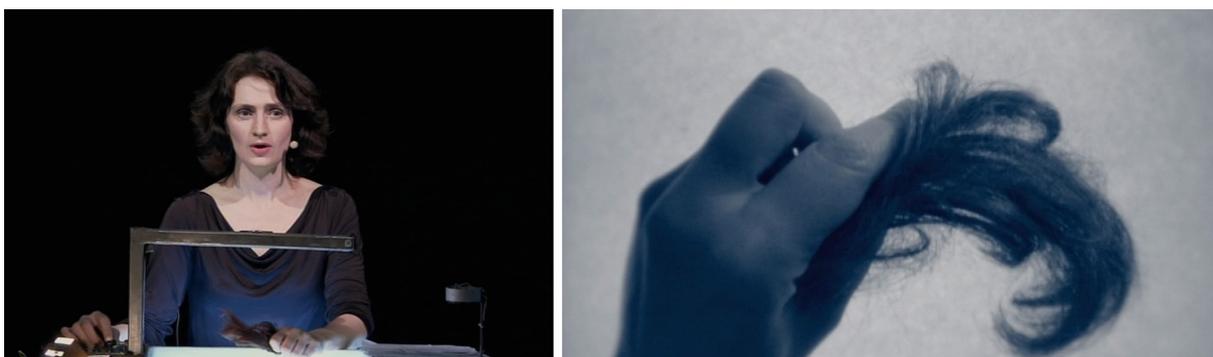


Fig. 11.2 Imagens *still* do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

Intérpretes

1	l'œil de machine voit juste ação [colocar a mão sobre a mesa]		
2		l'oreille de machine entend juste ação 1	
3			la machine perçoit, la machine entend, la machine sent, la machine goûte, la machine touche ação 3 -----
4		le nez de machine sent juste ação 2	

Intérpretes

1		la machine goûte ação 4	juste! cobrir a câmera (uníssono)
2	la machine sent ação 1	la machine touche (pausa)	juste! cobrir a câmera (uníssono)
3			juste! cobrir a câmera (uníssono)
4	la machine entend (pausa)		juste! cobrir a câmera (uníssono)

Fig. 12.1 Trecho da partitura de *Machinations* (baseado em: APERGHIS, 2000, p. 6; alterações realizadas por mim).



Fig. 12.2 Imagens *still* do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

Os próximos exemplos (Fig. 13 e Fig. 14) ilustram como Aperghis opera as interações entre escrita textual e escrita musical, ambos indicados no filme de Anna-Celia Kendall (2011). No primeiro deles, exemplifica-se como os fonemas são combinados e tratados como unidades de um reservatório tímbrico; no segundo, como são aplicados diferentes modos de execução vocal a um texto compreensível.

Mídia. 3 Excertos do filme *Machinations* de Anna-Celia Kendall, referentes aos diferentes momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: KENDALL, 2011). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpSzFTTXpvZ11VQ1U/view?usp=sharing

A Fig. 13 demonstra o processo de ornamentação de uma vogal por consoantes; podemos observar a gradual expansão de cada uma das frases e a variação rítmica presente em cada célula “ternária”, criada por duas operações: ora as células começam pela vogal (vogal – consoante – consoante) e ora a vogal é circundada pelas consoantes (consoante – vogal – consoante). É mantida, assim, uma familiaridade geral entre as quadraturas de cada frase, sempre sendo iniciadas por uma célula com a mesma disposição (vogal – consoante – consoante). Porém, observamos pequenos deslocamentos entre cada frase e a operação de emenda das células, criada pela junção da consoante final de uma célula com a vogal inicial de outra.

Frases							
1	asf						
2	ams	lar					
3	axd	val	zat				
4	atr	pav	sab	arz			
5	axv	afn	zaz	las	sar		
6	amd	arb	atl	pak	vat	arr	
7	atv	sat	vaz	pab	afs	zak	

Fig. 13 Processo de ornamentação de *Machinations*. As vogais e as consoantes emendadas estão marcadas em vermelho (Fonte dos textos: APERGHIS, 2000, pp. 13-14).

A Fig. 14 indica com diferentes cores as diversas formas de articulação vocal aplicadas a um determinado fragmento textual; além disso, na partitura, temos a seguinte indicação para a interpretação: “como uma frase que não chega a se formular”, a qual garante um caráter de suspensão ao trecho. Pouco a pouco, as possibilidades tímbricas de cada forma de execução (*staccatos* graves e agudos, sussurros e suspensões) emancipam-se e tecem seus próprios contrapontos, paralelos às significações do texto.

Pleure et pendant t-il depuis un était **c'est** [suspenso] enfant pleure il pleure mon insista il **encore** [agudo staccato] et qui **c'est** pendant **encore** était pleure depuis il **c'est c'est** [grave staccato] enfant pendant pleure et **pleure pleure** [grave staccato] et mon t-il insista pendant un mon et pleure était maintenant pleure il **enfant enfant** mon **encore** depuis qui un **c'est** t-il depuis il un pendant pleure depuis pleure enfant un était insista enfant mon pleure un t-il pendant maintenant était un maintenant il **t-il t-il** mon pleure il qui et **c'est** un et qui **enfance** [sussurrado] il un était t-il insista il enfant pendant un insista **enfance** **encore** un t-il insista était.

Fig. 14 Processo textual de *Machinations*. As diferentes entonações estão marcadas em cores diferentes e sublinhadas (Fonte dos textos: APERGHIS, 2000, pp. 34- 37).

Para além das possibilidades de interação temporal entre ações das intérpretes e texto, e entre escrita musical e textual, resta identificar como os diversos elementos do teatro musical de Aperghis são articulados e relacionados conjuntamente. Olivier Halévy (HALÉVY, 2003, p. 28) propõe quatro tipos de articulação entre os diferentes componentes de *Machinations*: amplificações, quando as imagens concretizam o conteúdo do texto; deformações, quando uma das declamadoras retoma o material das outras de um modo diferente; dissociação, quando um objeto manipulado torna-se irreconhecível na imagem projetada, devido às modificações de escala e de ângulo na filmagem; explicitação, quando as imagens e os fonemas trazem à tona certos aspectos implícitos dos textos. Nota-se também que esta é a primeira peça na qual Aperghis se utiliza de uma parte musical eletrônica, desenvolvida por Olivier Pasquet e Tom Mays. Esta última foi pensada como um agente transformador, que atua como um tipo de “parasita” que degrada, transforma e multiplica as vozes (Cf. APERGHIS, 2002, p. 8). Outro ponto interessante é a presença dos assistentes musicais em cena, intervindo nas situações apresentadas como “maquinistas” que suspendem o fluxo musical e o sentido dos eventos, conduzindo-os segundo sua própria vontade.

A **Fig. 15** aponta um caso de amplificação. Vejamos o texto: “números ao acaso, nós falamos números, números por acaso, os números do acaso, da mão, ou do gesto, ou da cabeça [...]”²¹ (APERGHIS, 2000, pp. 27 – 28; tradução livre minha); paralelamente, as intérpretes concretizam “números” por meio de diferentes gestos das mãos sobre as mesas.



Fig. 15 Imagens still do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

Observam-se duas formas de articulação atuando juntas no trecho intitulado *jeu de gouttes* (**Fig. 16**). Primeiramente, ocorre um processo de deformação das sequências de fonemas (**Tab. 2**), a primeira intérprete articula um fragmento que a cada retomada das outras é modificado. Nota-se que o processo é bastante similar à ornamentação apresentada anteriormente: mantém-se uma quadratura básica, no caso quaternária, e apresenta-se uma única vogal que pode mudar de posição a cada nova retomada, porém, não há um deslocamento ordenado da vogal e nem o gradual aumento das frases como na ornamentação; o principal são as microdiferenças entre cada execução dos materiais. A seguir apresento as oito primeiras frases do *jeu de gouttes* com as modificações dos fonemas assinaladas por cores diferentes.

Mídia. 4 Excertos do filme *Machinations* de Anna-Celia Kendall, referentes aos diferentes momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: KENDALL, 2011). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDbFI2TDhVRFczbUk/view?usp=sharing

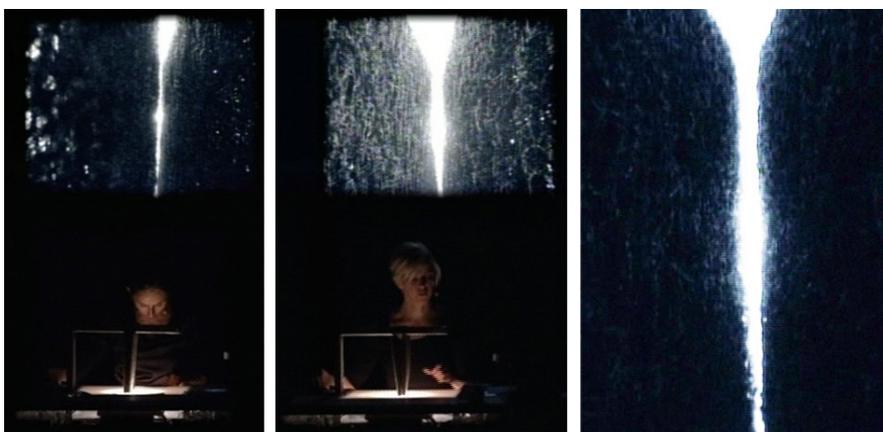


Fig. 16 Imagens still do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

²¹ “Des chiffres au hasard, nous disons des chiffres, des chiffres par hasard, les chiffres du hasard, de la main, ou du geste, ou de tête [...]”.

Intérp.	Frases 1	2	3	4	5	6	7	8
1	x o s l	m o d v	o z r n	f o k t	o p n r	o l z b	r o l s	t o v d
2	f o k t	x o d v	r o r n	o z s l	o s v d	o l l s	o p z b	t o t k
3	x o s l	o l k t	o s r n	o z d v	f o v d	t o z b	o p r u	m o l s
4	f o k t	m o s l	o l r n	x o u v	o v l s	o v l s	f o r n	o p d v

Tab. 2 Processo de deformação de *Machinations*. Os deslocamentos dos fonemas estão destacados por cores diferentes (Fonte dos textos: APERGHIS, 2000, pp. 44-47).

A outra forma de articulação presente nesse trecho é a dissociação. No caso, visualizamos apenas a incidência de um feixe de luz nas telas no início de cada fragmento textual; não é possível identificar a causa de tal evento, ou seja, o que é colocado sobre as mesas e a ação capturada pelas câmeras.

Outro aspecto importante é a sobreposição rítmica apresentada em *jeu de gouttes*. Notam-se três camadas distintas, uma composta pelos fragmentos vocais, outra pela eletrônica e uma terceira pelas incidências luminosas. Estabelece-se, então, uma polifonia de elementos sonoros, visuais e corpóreos, organizados a partir de suas interações com o dispositivo cênico: ao mesmo tempo que as manipulações de objetos se tornam imagens amplificadas nas telas, estas interagem com o texto, o qual garante a ritmicidade e reforça as complementaridades entre os gestos das intérpretes.

No próximo exemplo, **Fig. 17**, apresento três formas de articulação, a saber: a dissociação, a explicitação e a deformação, concentradas em um mesmo contexto. A dissociação se dá na imagem resultante, uma vez que a intérprete nº 2 cobre a câmera com um tecido que não se remete ao objeto manipulado em questão. Para precisar a maneira pela qual ocorre a explicitação, vejamos primeiramente o texto inteligível desse trecho:

De Alexandria: O Estaleiro. Teorema D. Eis como tudo isto se executa. No início, no momento em que as cortinas são abertas, mostramos os gregos trabalhando, de que maneira eles são postos em movimento, as partes do corpo de cada personagem são pintadas, o braço direito é em seguida encaixado. Seja então um desses braços. Perto do ombro, abro um furo, uma cavilha na extremidade até que o braço se apoie contra o corpo, a haste saliente da cavilha, o braço será conduzido. Para deixar este movimento automático pelo efeito do contrapeso, ela conduzirá o braço articulado sobre a face frontal do quadro. Para ativar o movimento automático do braço, junto uma roldana F que se engancha a um botão evidenciando a roldana²² (APERGHIS, 2000, p. 78-96; tradução livre minha).



Fig. 17 Imagens still do filme *Machinations*, de Anna-Celia Kendall (KENDALL, 2011).

22 “D’Alexandrie: Le Chantier Naval. Théorème D. Voici comment tout cela s’exécute: Au début, dès que la scène est ouverte, nous avons à montrer les Grecs au travail, de quelle manière ils sont mis en mouvement, les parties du corps de chaque personnage soient peintes le bras droit est ensuite rapporté. Soit donc un de ces bras. Près de l’épaule, j’y perce un trou, une cheville en corne jusqu’à ce que le bras s’appuie contre le corps, a queue saillante de la cheville, le bras sera entraîné. Pour rendre ce mouvement automatique par l’effet du contrepois, elle entraînera le bras articulé sur la face de devant le tableau. Pour activer le mouvement automatique du bras, j’accroche une poulie F s’accroche à un bouton en saillie sur la poulie”.

A explicitação é caracterizada por conectar texto, imagens e, conseqüentemente, ações por meio da exploração dos significados presentes no texto. Contudo, não se trata de “ilustrar”, ou, como no caso da amplificação, de concretizar os conteúdos, mas de propor alusões a determinadas “imagens” presentes nos textos. Assim, nesse trecho, a palavra “estaleiro” liga-se à ação de desenhar lentamente um barco; os “braços encaixados” e os “movimentos automáticos” remetem nas telas a algo que se assemelha a um relógio, e seu movimento sincronizado à repetição dos fonemas: “tk tk tk tk”; esta mesma regularidade também alude aos “gregos ao trabalho”.

A deformação é caracterizada pela retomada das sonoridades dos rufos de “rs” e dos sopros dos “vs”, apresentados inicialmente pela intérprete nº 2 e posteriormente prolongados pela intérprete nº 3.

Em *Machinations*, a eletrônica musical busca uma relação de pergunta e resposta com as intérpretes, criando ecos e ressonâncias de suas vozes. Aperghis e Pasquet, a partir da criação de um conjunto de ferramentas que permitem a leitura de um banco de fonemas gravados de diferentes maneiras e de um conjunto de tratamentos sonoros aplicáveis ao material vocal, elaboraram uma coleção de procedimentos ligados à sonoridade de determinados fonemas ou formas de dicção do texto, sendo este um conjunto utilizado tanto em tempo diferido, para tratar o material pré-gravado, como em tempo real, alterando o material vocal apresentado em cena. Cito alguns exemplos desses procedimentos (Cf. PASQUET. In: SZENDY, 2001, p. 109): o *looper*, como o próprio nome sugere, cria *loops*, ou reproduz de maneira invertida os conjuntos de fonemas gravados; o *scrap* é um conjunto de filtros que confere uma qualidade anasalada às vozes, acrescentando-lhes também um ruído (“crrrrrr”); o *scalp* recorta, em determinado ponto, as curvas dinâmicas do material vocal; o *souffle fantôme* analisa e resintetiza os materiais, adicionando-lhes bastante ruído, dentre outros.

Se, em um primeiro momento, Aperghis constrói as interações com outros meios de expressão e outras práticas artísticas por meio das interações entre escrita musical e escrita textual/teatral, em *Machinations* a eletrônica musical e o dispositivo cênico permitem que sejam acrescentadas novas possibilidades de interação entre os componentes do teatro musical; as ações tornam-se imagens e as vozes, outros sons. Apresentei anteriormente algumas estratégias de articulação entre esses componentes, tendo como objetivo identificar a maneira de convivência entre esses elementos heterogêneos, ou seja, como se articula a noção de dispositivo que o compositor aponta em seus escritos. Um ponto a ser destacado é a criação de uma temporalidade comum aos meios sonoros, visuais e corpóreos, possibilitando que esses possam se intercambiar e tecer diferentes contrapontos, como em *jeu de gouttes*, no qual as imagens tornam-se parte dos jogos rítmicos vocais, ou, então, as imagens textuais se esboçam nas ações, nas telas e nos sons. Opera aqui uma reunião das diferentes qualidades e especificidades dos diferentes meios.

1.8. *Avis de tempête de Georges Aperghis*

Tempestade nos espíritos, nos textos, nas músicas, entre instrumentos/vozes/sons eletrônicos que escrevem e suprimem, cada um a sua vez, como uma vasta respiração. Construir – contar em seguida perturbar – suprimir. Como uma história continuamente recomeçada. O corpo do espetáculo deixado mal por perturbações internas. *Moby Dick*, *O Rei Lear*, *O homem no para-raios*, são apenas alegorias da tempestade mental que atormenta o texto e o espetáculo pelo seu interior (APERGHIS, 2003, tradução livre minha)²³.

²³ “Tempête dans les esprits, dans les textes, dans les musiques, entre instruments/voix /sons électroniques qui écrivent et effacent à tour de rôle comme une vaste respiration. Construire - raconter puis perturber - effacer. Comme une histoire sans cesse recommencée. Le corps du spectacle mais à mal par des perturbations internes. *Moby Dick*, *Le Roi*

Avis de tempête é uma ópera criada em 2004 na Ópera de Lille, com música e direção de Georges Aperghis, libreto de Aperghis e Peter Szendy, vídeo de Kurt D'Haeseleer (Filmfabriek), instalação cenográfica e iluminação de Peter Missotten (Filmfabriek) e eletrônica musical de Sébastien Roux; participação do l'ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac (soprano), Lionel Peintre (barítono), Romain Bischoff (barítono) e Johanne Saunier (bailarina e atriz); direção musical de Georges-Elie Octors.

Aperghis refere-se a *Avis de tempête* (Cf. APERGHIS. In: HOUDART, 2002, pp. 53–67) como um embate no qual há, de um lado, um sistema ordenado e, de outro, elementos perturbadores. Ou seja, o primeiro é constantemente desregulado pelos últimos, por vezes chegando a dissolver-se inteiramente. Paralelamente, segundo o compositor, tudo deve ter uma aparência “não humana”: nos movimentos do sistema predomina um caráter automático; nos perturbadores, predomina a instabilidade.

Tal imagem poética nos dá uma pista de como os componentes do espetáculo são organizados; pode-se deduzir que o “sistema ordenado” de *Avis de tempête* é o percurso circular, traçado repetidamente pelos intérpretes ao redor da cena; os “perturbadores” são os diversos elementos que rompem com esta ordem. Há ainda outro componente fundamental: o dispositivo cênico multimídia, constituído por sete telas móveis suspensas e câmeras. Cada ponto do percurso circular é “vigiado” por uma câmera e projetado em uma delas, configurando assim um circuito fechado autônomo (Fig. 18).

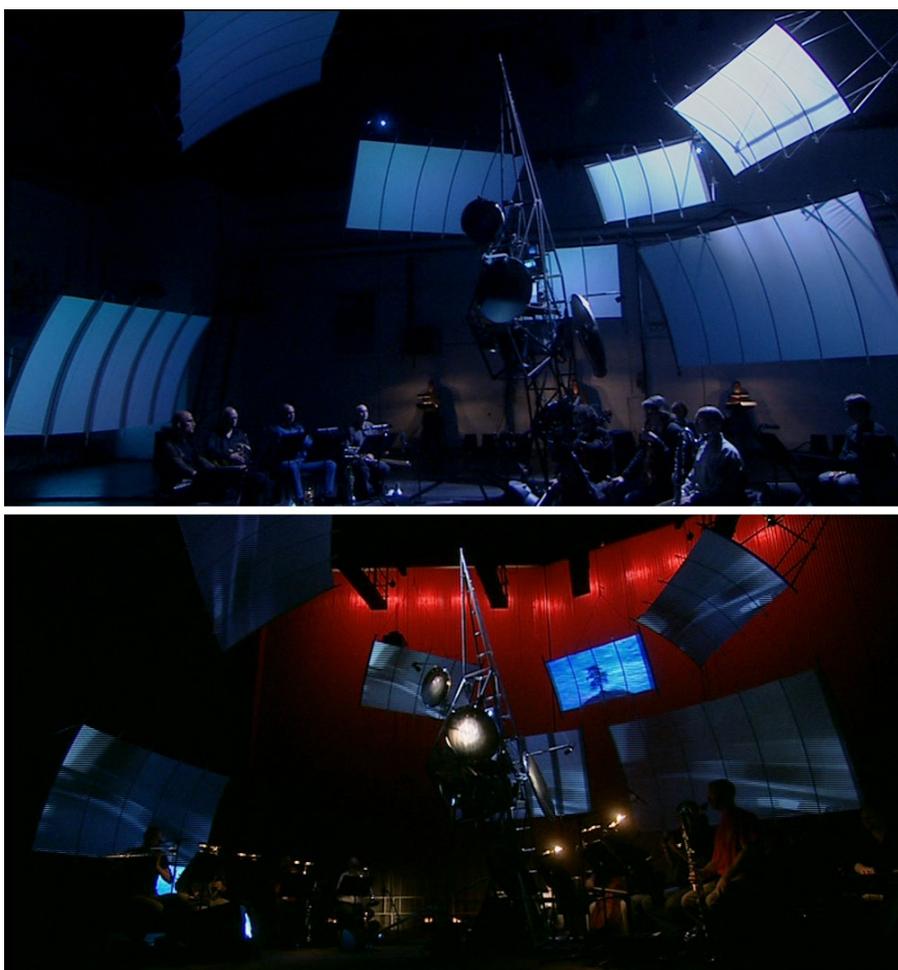


Fig. 18 Imagens still do filme *Aperghis, Tempête sous un Crâne*, de Catherine Maximoff (MAXIMOFF, 2006).

Lear, l'Homme au paratonnerre, ne sont que des allégories de la tempête mentale qui déchire le texte et le spectacle de l'intérieur [...]."

O dispositivo cênico multimídia deve ser entendido especificamente como a maneira pela qual o espaço da cena é construído, por meio das relações entre os diversos componentes materiais: câmeras, telas, iluminação etc. Esse dispositivo também faz parte de contexto maior, referente ao dispositivo artístico, o qual orienta o conjunto das interações entre todos os componentes das obras, sejam eles materiais ou não: partituras, textos, ações corpóreas e instrumentais, materiais visuais etc.

Em um determinado momento da peça, após uma intervenção do *ensemble* instrumental, Johanne Saunier apresenta o seguinte fragmento textual: “leitura arrastada por zigue-zagues, por movimentos angulosos, por curvas que bruscamente turvam as referências e as esperas, uma leitura em forma de linhas partidas” (HOUDART, 2007, p.104; tradução livre minha). Esta é a impressão que toma o espectador em *Avis de tempête*, não há um fio condutor, apenas fragmentos de texto, de sons instrumentais e eletrônicos, de vídeos, que convergem, interagem entre si ou se separam. O próprio libreto escrito por Aperghis e Peter Szendy segue essa mesma lógica, são excertos de Baudelaire, Hugo, Melville, Kafka e Shakespeare agenciados para construir o material textual do espetáculo. Não há um tema ou um ponto de partida, é uma tempestade e todos os possíveis afetos, sensações ou associações que ela pode carregar consigo.

Vejamos a primeira intervenção perturbadora de Johanne Saunier no espetáculo (compasso 132 da partitura), realizada posteriormente à entrada rítmica e enérgica do grupo instrumental e à primeira sequência eletroacústica. Anteriormente à sua intervenção, há um carácter predominantemente circular, no qual observam-se: os *loops* dos vídeos; os rodopios da bailarina, capturados por duas câmeras presentes em suas mãos e simultaneamente projetados nas telas; o texto alternando constantemente o inglês e o francês, com a repetição da frase “*with a quick fear*”; e os *glissandi* contínuos na sequência eletroacústica (**Fig. 19**). Após o *rallentando* dos movimentos e do texto, a bailarina cai e um novo fragmento é iniciado, igualmente circular, na forma do percurso realizado pelos três cantores ao redor da cena, ao mesmo tempo em que repetem e alternam diferentes frases vocais.

Mídia. 5 Excertos do filme Aperghis, *Tempête sous un Crâne* de Catherine Maximoff, referentes aos diferentes momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: MAXIMOFF, 2006). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDPUIV4Ulp5eUVNLWs/view?usp=sharing

Ocorre, nesse trecho, um processo de justaposição de dois diferentes textos; o primeiro, em francês, é entrecortado pelo segundo, em inglês, o qual coloca em questão a frase repetitiva mencionada no parágrafo anterior. Nota-se um efeito polifônico, ocasionado pela repetição e pelo desdobramento paralelo de ambos. Os crescimentos e as diminuições de cada intervenção revelam gradualmente as imagens do texto em francês e afirmam o carácter rítmico dos fragmentos “*quick fear/strange to them*”, bem como as diferenças de entonação aplicadas a cada um deles. Na **Fig. 20** destaque com cores os dois textos diferentes.

A imprevisibilidade presente na alternância dos fragmentos textuais de tamanhos diferentes, assim como as operações descritas anteriormente, funcionam como elementos perturbadores. No próximo trecho, entramos no automatismo do sistema ordenado; a pulsação produzida pela eletrônica e as frases curtas alternadas pelos três cantores (**Fig. 21**) acompanham o percurso ao redor do centro da cena. Nesse momento, o dispositivo cênico se afirma como uma “máquina de observação” (HOUDART, 2007, p. 27): os diferentes ângulos dos três intérpretes são capturados e postos sobre um fundo diferente, o chamado efeito *chroma key* (**Fig. 22 [1]**); graças à correspondência entre os diferentes pontos espaciais e os pontos de vista das câmeras, os deslocamentos provocam modificações graduais nas imagens; as ações não são mais destinadas ao público mas à “máquina”, que as reconfigura e as distribui sobre a múltiplas telas suspensas (**Fig. 22. [2]**).

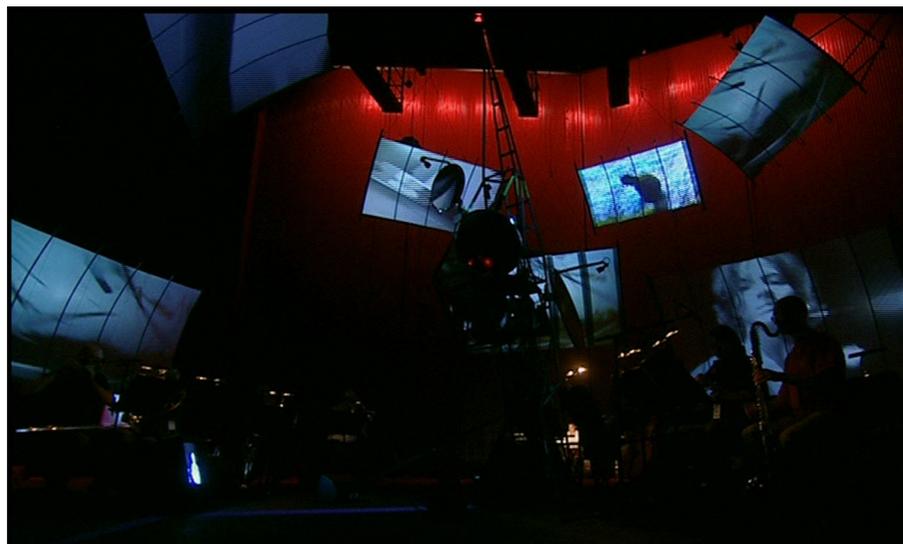


Fig. 19 Imagens still do filme *Aperghis, Tempête sous un Crâne*, de Catherine Maximoff (MAXIMOFF, 2006).

lumière/ with a quik fear quik fear quik fear that was quik fear that was violemment/ with a quik fear
 that was a quik fear that a quik fear that si bien yeux si bien/ while he was speaking/ si bien
 souffrance/ these words/ têt' à tourner complèt'/ he was speaking he was/ sens dynamique fièvre/
 quik fear with a quik fear that quik to them strange to them was grand soleil contre nature/ strange to
 them with a quik fear that was hurlémissaint'insultes/ quik/ langue san-frein de ces milliers d'humains
 débris et/ quik / tués regorgent de cadavr'à coup d'épav'/ these words sanglots/ he was speaking
 these/ face de nuit/ quik fear that was to fear that was strange to them a quik fear that was strange to
 them a quik/ trajectoire lancée à flot/ while he was/ l'empli-vole, gronde,/ while he was speaking/ et
 bouillonne autour de la poupe de la ville/ he was speaking these/ les images/ words himself/ corps
 chaud (brume)/ himself déterminé par la chaleur/ storm himself a storm himself/ car la
 foudr'originelle,/ tossed by a storm, seemed tossed by a storm himself/ accessibl'à ses voiles en
 minces rubans -radeau/ with a quik/ qu'hor- rible/ quik fear/ je dégorge et/ quik fear that was/
 reforge/ these words/ dans le cristal terrestre à l' orient/ to them that was that was strange with a
 quik fear that was/ aveugle manteau de la nuit/ that was/ chevelure de vos filles/ with a quik/ la
 mâchoire indolente/ with a quik/ molle/ fear/ et flasque/ fear that was strange/ vue par les gardes
 rangés par escadrons a goutté sur le capitole/ with a quik fear that was strange to them with a quik
 fear that was strange to them with a quik.

Fig. 20 Fragmento textual de *Avis de tèmpepe* (Fonte dos textos: APERGHIS, 2004, pp. 32-34).

Avis de tempête constitui um exemplo de como podemos compreender um dispositivo artístico de maneira temporalmente dinâmica; o conjunto de interações entre os diversos componentes da obra ora configura-se como um sistema ordenado, um circuito fechado de vigilância instaurado na cena, ora como “perturbadores” que, por vezes, dissolvem completamente o comportamento ordenado. O trânsito entre esses dois polos ocorre de diferentes maneiras. Seja por justaposições, por sobreposições ou ainda por direcionamentos graduais, são esses modos de agenciar os polos que configuram o fluxo temporal da peça.

1.9. *Luna Park* de Georges Aperghis

Luna Park é um espetáculo de teatro musical criado em 2011 no Centre Georges Pompidou, com música e direção de Georges Aperghis, texto de François Regnault e Aperghis, instalação cenográfica e iluminação de Daniel Lévy e eletrônica musical de Grégory Beller; participação de Eva Furrer (flauta), Johanne Saunier (bailarina e atriz), Richard Dubelski (ator) e Michael Schmid (flauta).

A ideia de vigilância é marcante em *Luna Park*. Quatro intérpretes, cada um deles confinados em um compartimento, observam uns aos outros, bem como a si mesmos, por meio de um circuito fechado composto por câmeras e monitores. Não existe contato direto entre eles durante o espetáculo; o público é observador do resultado das interações entre os intérpretes, apresentadas por telas dispostas na parte frontal de cada compartimento e ao fundo da cena (Fig. 23). A sensação de uma visão indireta predomina durante todo o espetáculo, nas palavras do próprio Aperghis:

Como conseguir ver sem ser visto? Como vigiar seus vizinhos em suas casas, na rua, em sua vida cotidiana permanecendo atrás de uma tela? Em *Luna Park* cada um vigia o outro. Os quatro intérpretes, dispostos lado a lado, possuem apenas contatos virtuais entre si, nunca contatos físicos nem diretos, obrigados a passar pelo “circuito”: microfones, câmeras de vigilância, tela, alto-falantes espiões [...] ²⁴ (APERGHIS, 2011, p. 4; tradução livre minha).

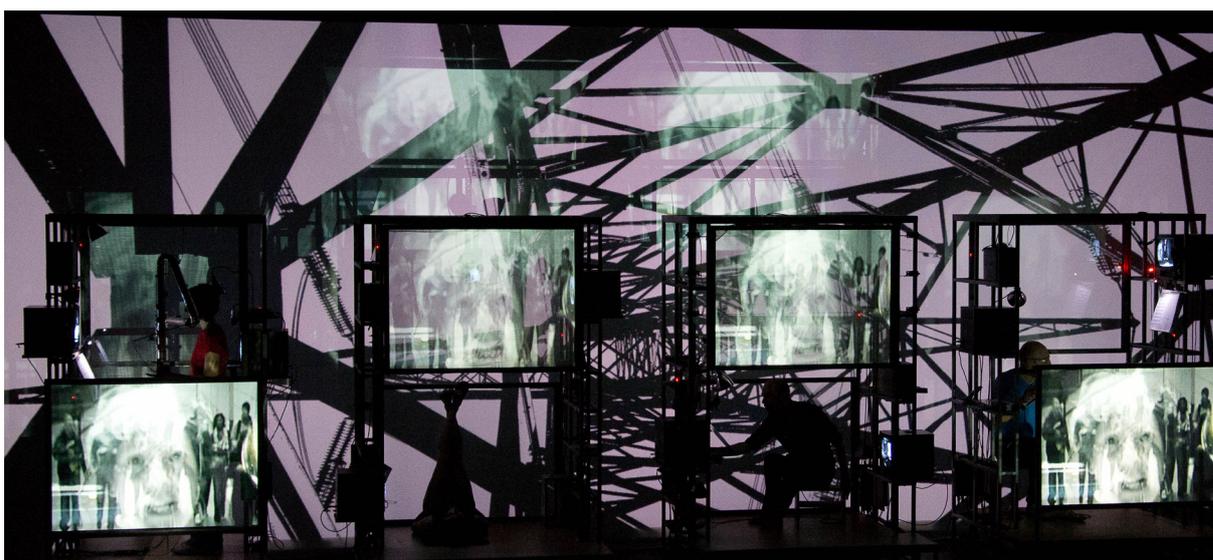


Fig. 23 Imagem still do filme *Luna Park*, de Agnès Fin e Claire Marquet (FIN; MARQUET, 2011).

²⁴ “Comment réussir à voir sans être vu ? Comment surveiller ses voisins chez eux, dans la rue, dans leur vie de tous les jours en restant derrière un écran ? Dans *Luna Park*, chacun surveille l'autre. Les quatre interprètes, placés côte à côte, n'ont entre eux que des contacts virtuels, jamais physiques ni directs, obligés de passer par le « circuit »: micros, caméras de surveillance, écrans, haut-parleurs espions.”

A mesma operação descrita anteriormente em *Avis de tempête* é acentuada: as ações dos intérpretes são sempre dirigidas às câmeras, por vezes observam-se planos fechados dos mesmos (*close-up*) graças aos “pontos de vista” particulares presentes em cada compartimento. Além dos materiais visuais capturados em tempo real, existem outros elementos preparados em tempo diferido, mas sempre integrados à ideia de vigilância. Por exemplo: as imagens dos mesmos indivíduos realizando ações repetitivas, similares às executadas em cena. Outros conteúdos visuais são projetados sobre a tela ao fundo, originando novas perspectivas no espaço cênico.

Luna Park é inteiramente concebida por fragmentos, os quais são sequências de textos, de música, de ações e de vídeos encadeados no fluxo temporal²⁵. O início da peça marca essa combinação constante de elementos diversos: Johanne Saunier pronuncia um texto simultaneamente a uma sequência de ações e a um duo de flautas; estes são entrecortados por outro texto, e em seguida todos os elementos são sobrepostos. Observemos em detalhe neste fragmento inicial. O texto é configurado por uma recursividade irregular, o aspecto rítmico é sempre similar: certas palavras são pronunciadas de uma maneira específica (“*arrêté*”: agudo acentuado; “*l’instant*”: destacado, e “*envie*”: inalado), e a cada vez que a palavra “*arrêté*” é pronunciada um novo ciclo recomeça. A movimentação da bailarina segue a mesma lógica em que algumas palavras são acompanhadas por movimentos particulares: “*arrêté*”, olhar para cima com a mão aberta; “*l’instant*”, colocar as mãos na estrutura do compartimento; “*même*”, bater o pé no chão, e “*envie*”, envolver o corpo com os braços (Fig. 24).

Mídia. 6 Excertos do filme *Luna Park* de Agnès Fin e Claire Marquet, referentes aos diferentes momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: FIN; MARQUET, 2011). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKdpWUdMZlQ3QTUyZfK/view?usp=sharing

Elle-même¹ visage sans arrêt figure **arrêtee² [aigu accentué]** chez elle à **l’instant³ [détaché]** même¹ si elle en a **envie⁴ [inhalé]** à **l’instant³** que sans-elle un peu gauche **arrêté² //**
 Chez elle paraît son visage sans arrêt qui approche toute prudence à **l’instant³** même¹-un peu gauche sous sa figure un peu chez elle sans son visage **arrêté²** sans elle paraît tout de même¹ son **envie⁴** à **l’instant³** même¹ si personne ne paraît sur sa figure un peu même¹ si à **l’instant³** sans arrêt.

Fig. 24 Primeiro fragmento textual de *Luna Park* com as indicações das diferentes entonações do texto e das ações realizadas simultaneamente. O símbolo “//” representa o ponto onde o texto é interrompido pela justaposição de outro fragmento. Os números em sobrescrito indicam respectivamente as ações de: 1) bater o pé no chão; 2) olhar para o alto com a mão aberta; 3) colocar as mão sobre a estrutura do compartimento, e 4) envolver o corpo com os braços (Fonte dos textos: APERGHIS, 2011).

Simultaneamente a essas ações são executadas duas outras: a primeira é um duo de flautas (Fig. 25) inteiramente composto por sons aerados e *tongue rams*; a segunda é um vídeo executado em *loop*, projetado em todas as telas do dispositivo cênico multimídia, no qual a flautista Eva Furrer desce uma escada (Fig. 26). O aspecto global é de uma construção rítmica configurada por diversos ciclos de repetição superpostos: ciclos de ações, de imagens, de música e de textos. Dessa forma, nota-se um processo comum a todos os meios de expressão, o que configura a rede de interações do dispositivo artístico neste trecho.

²⁵ No material de *Luna Park* fornecido pelo compositor não há uma partitura completa, na qual pode-se observar a disposição temporal de todos os elementos. O que existe é uma coleção de fragmentos diversos de textos, músicas, amostras sonoras e de vídeo, estes materiais são combinados e encadeados durante os processos de ensaio em estúdio e com intérpretes. A eletrônica em tempo real e as interações com o dispositivo cênico multimídia são trabalhadas da mesma maneira. Ver por exemplo a declaração de Émilie Morin, assistente de direção, no documentário *Images d’une œuvre n°13 : ‘Luna Park’ de Georges Aperghis* produzido pelo IRCAM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oEnxrCXfw8>.



Fig. 25 Excerto da partitura de *Luna Park*, de Georges Aperghis (Fonte: Aperghis, 2011)



Fig. 26 Imagem *still* do filme *Luna Park*, de Agnès Fin e Claire Marquet (FIN; MARQUET, 2011).

O próximo fragmento é ao mesmo tempo textual, musical e teatral. Durante o mesmo, Richard Dubelski segue alguns direcionamentos presentes no texto que dizem respeito ao modo de como “tocar” os captadores de movimentos fixados em suas mãos, ocorrendo um gradual aumento no tamanho das intervenções textuais, bem como um acelerando. Consequentemente, as intervenções dos *samples* disparados pelos captadores de movimento provocam rupturas cada vez mais longas e mais expressivas. O vídeo permanece com a imagem do trecho anterior congelada. Na Fig. 27, a frase sublinhada em vermelho indica o momento da sobreposição com os fragmentos do trecho descritos nos dois parágrafos anteriores.

Um ponto interessante a destacar na sobreposição mencionada anteriormente é a modificação na parte visual. Johanne Saunier retoma as ações realizadas antes, simultaneamente à execução do texto, porém nesse trecho suas ações são capturadas por uma câmera colocada na

parte superior de seu compartimento e projetadas sobre a tela frontal do mesmo (Fig. 28). Essa modificação contextual, ocasionada pela revelação de um outro ponto de vista da cena, implica uma transformação perceptiva dos movimentos da bailarina, os quais inicialmente são bastante discretos. Por exemplo, a ação de abrir a mão em direção ao alto, quase imperceptível no início, é, nesse trecho, dirigida para a câmera, criando uma imagem em *close-up* do rosto da intérprete.

La # ché-ton chért'en # # deux les deux # # # six fois mit'à dire que # des vesques # # ### # # # # #
 ##### # # # # à que # vesque de dire mit # # deux-là les ché-ton deux # # # # chért'en deux fois que
 des mi-dire vesqu'à # chért'en deux deux la # # # # # ché-ton trois fois des dire à # est-ce que les
 chért'en ché-ton deux la # # # # # deux dirésque mit à ## sur deux le chért'en deux ché-ton # # # # #
 # quinz'est-ce-que mides à que dire la # ché-ton deux deux les chért'en-là # cinq fois ##### # # # # #
 en t'on # rivé # deux # que son # # # per'une # prêt nua # nasse-t-on # la main # arrê pui-je # en deux

Fig. 27 Segundo fragmento textual de *Luna Park*. O símbolo “#” indica as intervenções dos captadores de movimento (Fonte: APERGHIS, 2011).



Fig. 28 Imagem *still* do filme *Luna Park*, de Agnès Fin e Claire Marquet (FIN; MARQUET, 2011).

A partir do processo de montagem temporal de fragmentos independentes, Aperghis opera uma sobreposição de diferentes temporalidades: do duo de flautas; das ações da bailarina, vistas diretamente na cena ou amplificadas pelas câmeras; das ações sonificadas pelos captadores de movimento; do vídeo etc. Um ponto relevante é a convergência entre os diferentes meios de expressão artística, o que por vezes turva ou reforça a clareza desse processo. Por exemplo: na relação entre o som instrumental e eletroacústico podemos observar que os sons disparados pelo captador de movimento são bastante similares aos *tongue rams* das flautas, assim, no momento em que os dois são combinados, torna-se difícil distinguir as duas fontes sonoras. Essa dubiedade possibilita novamente uma polifonia temporal, dada pela sobreposição de camadas distintas de interação: a primeira, referente à relação entre o gesto do intérprete e a textura sonora; a segunda, à relação entre o gesto instrumental e o gesto cênico; e a terceira, à relação entre som instrumental e som eletroacústico.

Propus neste primeiro capítulo a abordagem da poética de Georges Aperghis a partir de alguns pontos centrais: a liberação dos corpos dos intérpretes, as interações entre escrita

textual e escrita musical, e as noções de dispositivo artístico e de teatro pós-dramático. O objetivo geral desta proposição é compreender como o compositor opera uma extensão do musical a outros meios de expressão artística, ou seja, como são criadas as interações entre texto e música, entre as ações dos intérpretes e a música, entre as imagens, os sons e os corpos etc.

Comecei por descrever alguns pontos centrais no percurso do compositor, especificamente em seu trabalho junto ao ATEM, no qual foram desenvolvidos diversos recursos composicionais relativos à interação entre música e artes da cena. Destaco dentre estes a elaboração de uma escrita musical encarnada que recorre diretamente ao corpo dos intérpretes, ao mesmo tempo em que concretiza a convergência entre texto musical e texto teatral. Os desdobramentos dessa abordagem são múltiplos. Primeiramente, a oposição à ópera e ao tempo psicológico/dramático, a qual culminará em uma autonomização dos diversos elementos que compõem seu teatro musical. Em segundo lugar, a partir dos dispositivos cênicos multimídia, Aperghis propõe sua maneira particular de reunir os diferentes meios de expressão em seus espetáculos: o texto, a cenografia, a iluminação, a encenação etc.

As análises apresentadas tiveram como objetivo demonstrar como são concretizados os pontos centrais mencionados no parágrafo anterior. *Avis de tempête* e *Luna Park* concretizam a busca pela construção de uma rede de interações entre diversos componentes heterogêneos: entre imagem e posição espacial dos intérpretes, entre ações e textos, entre escrita instrumental e eletroacústica, dentre outros. Por extensão, a globalidade deste conjunto heterogêneo em si mesma configura as próprias obras. A irredutibilidade a um único suporte também é evidente, uma vez que não podemos reduzir os espetáculos nem ao texto, nem às partituras, e nem mesmo a outros elementos. A noção de dispositivo artístico corresponde a esse conjunto de interações e interdependências mútuas, além de funcionar como uma ferramenta conceitual a partir da qual podemos visualizar a dinâmica desses conjuntos de interações. Demonstrarei na segunda parte da tese como são aplicadas tais questões no trabalho prático composicional, tratando assim da noção de dispositivo artístico como uma ferramenta de criação.

No que concerne ao tempo musical, Aperghis lança mão de encadeamentos de fragmentos independentes de texto, de música e de vídeo, os quais podem ser sobrepostos e combinados de maneiras diversas. Tais fragmentos constituem-se como ciclos que se desdobram, se reiteram e se sucedem uns aos outros no fluxo temporal.

Concluo esta abordagem por meio de uma breve analogia com o ambiente do antigo estúdio de composição eletroacústica, buscando ilustrar o modo pelo qual Aperghis manipula o tempo musical. Imaginemos que cada um desses fragmentos heterogêneos (textos, partituras, imagens) são pedaços de fita magnética, os quais podemos recortar e assim intercambiar livremente. O fluxo resultante é uma sucessão de momentos distintos, os quais, por sua vez, possuem “tamanhos” diversos. Ou seja, o tempo de permanência de cada pedaço varia, assim como a maneira pela qual se instalam e dão lugar a outros. A “colagem” resultante evidencia, então, uma temporalidade composta por ciclos de densidade temporal, por uma sucessão de sístoles e diástoles nas quais os componentes ligam-se de maneiras outras, por meio de justaposições e sobreposições, dentre outras.

CAPÍTULO 2

CORPO-IMAGEM-SOM:

THIERRY DE MEY E ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Apresento neste segundo capítulo do presente trabalho as relações entre música e dança em obras da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, especialmente em alguns espetáculos criados em colaboração com o compositor e cineasta Thierry De Mey. Nestes, destaco a construção de um paralelismo processual baseado nas similaridades entre os processos coreográficos e musicais, permitindo assim a construção de uma temporalidade comum a ambos os meios de expressão artística. A partir de espaço operacional comum, desenvolvem-se uma série de convergências entre som e corpo, entre música e movimento. Contudo não se trata de uma busca por uma unificação total, mas, ao contrário, a partir de um mesmo território processual desenham-se e revelam-se as consistências específicas de cada meio e prática artísticos. Abordo igualmente a escrita de gestos desenvolvida por De Mey, tendo como seu mais recente desdobramento a peça *Light Music*, para intérprete solista e sistema interativo audiovisual.

2.1 Considerações sobre a trajetória de Thierry De Mey e Anne Teresa de Keersmaeker

Abordo neste segundo capítulo a poética do compositor e cineasta Thierry De Mey. Grande parte de sua produção, tanto musical quanto cinematográfica, é dedicada à dança. De Mey participou da produção de espetáculos e filmes de Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Michèle Anne De Mey, William Forsythe, dentre outros. Seu trabalho neste campo destaca-se pela busca de estratégias de interação entre música, dança e cinema. Além disso, outro importante aspecto de sua pesquisa artística é o desenvolvimento de uma escrita de gestos, a qual desloca o intérprete musical de seu território usual. Nesse território, os movimentos corpóreos se encontram intimamente ligados aos seus instrumentos, que, por sua vez, funcionam como extensão de seu próprio corpo, engendrando assim uma espécie de acoplamento. Em obras como *Silence must be!* e *Light Music*, De Mey propõem uma escrita quase coreográfica por meio da qual são articuladas as relações entre gesto, som e espaço.

Encontramos também dentre seus trabalhos algumas instalações (**Fig. 1**) na forma de labirintos, expostas em espaços públicos: *Labyrinthe 3 pétales* (2010), *Labyrinthe sur l'énième* (2010) e *Labyrinthe sur un motif Kuba* (2010); propostas de percursos entrelaçados: *Tresse à 5 voies* (2010); esculturas baseadas na imagem do espectrograma do canto de um melro: *L'ombre du chant* (2010), ou então videoinstalações que exploram os rastros dos movimentos deixados pelos bailarinos: *Top Shot* (2002) e *Rémanences* (2010). Parece-me que tais recentes incursões do artista pelo espaço tridimensional nos convidam a partilhar ou a contemplar as formações de traços de movimentos, os quais sintetizam sua busca pela conexão entre as diferentes práticas artísticas.

O “movimento” é concretizado de diferentes formas em sua poética: como catálogos de figuras musicais – ou seja, de movimentos melódicos e rítmicos; como topologias – formas geométricas que os bailarinos percorrem sobre o chão do espaço cênico; como trajetória da câmera cinematográfica, ou, ainda, como os caminhos dos labirintos e os rastros mencionados anteriormente. Conforme De Mey:



Fig. 1 Instalações de Thierry De Mey; acima, à esquerda, *Labyrinthe sur l'ènième* e à direita *Labyrinthe sur un motif Kuba*; abaixo, à esquerda, *Top Shot* e à direita um detalhe de *Rémanences* (Fontes: ROLAND, 2012, p. 32, 34 e 38; e ADOLPHE; IMBAULT, 2011, p. 40, detalhe de *Rémanences*).

A ‘interface’ entre as diferentes disciplinas é o movimento. Ao observarmos a música, a dança, o cinema, vemos que o ponto em comum entre estas disciplinas é que elas são artes do movimento. Isto é: elas não são unicamente artes do tempo, elas não são unicamente artes do espaço, elas não são unicamente artes de uma só sensação, não é somente a escuta, não é somente a visão. Elas são artes nas quais o elemento sintético, o elemento que faz a síntese de todas elas é o movimento [...]. Se tomo isto do ponto de vista musical, é uma concepção de ritmo; o ritmo não é somente uma combinação de durações, de tempos fortes, de tempos fracos etc. Mas, ao contrário, o ritmo é a tensão entre os elementos. O ritmo está entre as coisas” (entrevista com Thierry De Mey, p. 220; tradução do livre minha)¹.

¹ “L’interface entre les différentes disciplines est le mouvement. Puisque, si tu mets la musique, la danse, le cinéma, le point commun entre ces disciplines est qu’ils sont des arts du mouvement. C’est-à-dire: ils ne sont pas uniquement des arts du temps, ils ne sont pas uniquement des arts de l’espace, ils ne sont pas uniquement des arts d’une unique sensation: ce n’est pas uniquement l’écoute, ce n’est pas uniquement la vue. Ces sont des arts où l’élément synthétique, l’élément qui fait la synthèse de tout ça c’est le mouvement [...]. Si je prends ça du côté musical, c’est une conception du rythme, le rythme n’est pas uniquement une combinaison des longueurs, des temps forts, des temps faibles etc. Mais le rythme est la tension entre les éléments. Le rythme est entre les choses.”

Sobressai na abordagem de De Mey um ponto bastante relevante: o movimento é dado por uma conjunção de elementos de diferentes naturezas, espaço e tempo, visão e escuta. Não é possível decompô-lo por meio de um denominador comum, mas, ao contrário, ele é justamente a resultante da reunião de tais componentes heterogêneos. Ao tratar da noção de dispositivo artístico, no capítulo anterior, propus a possibilidade de compreender um contexto de criação por meio da interação entre elementos distintos, os quais modulam-se uns aos outros no decorrer do fluxo temporal. A partir desta ótica, posso pensar o movimento enquanto este processo de modulação entre diferentes meios e práticas artísticas, processo este que implica uma dimensão temporal. Outro aspecto central é sua natureza intermediária: o movimento não é uma sucessão de momentos individuais no transcorrer do tempo, mas reside no espaço entre tais momentos. Gilles Deleuze, na primeira parte de seu livro *Cinema 1: A imagem-movimento* (1983), aborda tal campo problemático a partir da leitura de Henri Bergson. Cito um pequeno trecho:

Não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, através de “cortes” imóveis [...]. Essa reconstituição só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento. De um lado, por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas. De outro, por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento se fará sempre numa duração concreta; cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa (DELEUZE, 1985, p. 6).

Traçando um paralelo com a afirmação de Deleuze, no contexto artístico em questão neste trabalho, a realização de cortes imóveis, como se tirássemos instantâneos de um determinado momento, deve ser considerado como um procedimento no qual se estatiza o movimento, congelando-se as interações e as modulações entre meios e práticas artísticas. Tal fato, em um primeiro momento, possibilita a delimitação dos componentes que interagem em um dispositivo artístico. Contudo, para avançarmos e compreendermos as direções e os desdobramentos que ocorrem em um dispositivo, é necessário delinear suas durações qualitativas, percorrendo os espaços deixados entre cada um desses instantâneos. Espaços esses que serão percorridos neste capítulo.

Corpo, imagem e som são as três bases, ou melhor, os três territórios a partir do qual se desenharão conexões, interações e influências mútuas. O trabalho da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker e da companhia Rosas abre esse percurso.

Em 1983, Anne Teresa de Keersmaecker, após seus estudos na Tisch School of the Arts, New York, cria o espetáculo *Rosa danst Rosas* e estabelece em Bruxelas a companhia de dança Rosas. A partir deste, bem como de outros trabalhos anteriores como *Asch* (1980) e *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), De Keersmaecker desenvolve uma intensa pesquisa artística centrada nas relações entre música e dança, recorrendo a um repertório musical que vai desde a Idade Média aos séculos XX e XXI. Tal pesquisa recorre constantemente a princípios formais geométricos e os modelos matemáticos permutatórios que servem de base à sua escrita coreográfica particular.

As interações entre música e dança em De Keersmaecker são constituídas a partir de paralelismos processuais; operações análogas são utilizadas em ambos os meios e permitem que uma temporalidade comum venha à tona. Transformações contínuas de texturas corpóreas e de configurações sonoras; repetições cíclicas de gestos dançados e de estruturas rítmicas; permutações, reiterações e outros processos combinatórios são aplicados tanto ao corpo quanto ao som, tanto à música, quanto à dança.

Vortex temporum (2013)², espetáculo criado a partir da peça homônima composta em 1996 por Gérard Grisey, concretiza a busca por princípios operacionais que permitam desdobramentos coreográficos e musicais paralelos. Segundo a nota de programa de Grisey, o título da peça indica o início de um sistema de rotação. A peça é parte da pesquisa do compositor, na qual ele se utiliza de um mesmo material, trabalhando-o em diferentes escalas temporais. Em *Vortex temporum*, especificamente, esse processo é aplicado a um arpejo e suas possíveis reconfigurações. O compositor evoca três arquétipos temporais: tempo dos discursos e da respiração, temporalidade humana; tempo das baleias, temporalidade dilatada; tempo dos pássaros e dos insetos, temporalidade contraída. Não é uma tarefa difícil verificar a predominância de cada um desses arquétipos na três seções que configuram a peça. Porém, com um olhar mais atento é possível verificar as coexistências entre dois ou mais arquétipos; por exemplo, logo na abertura da peça verificamos a flauta, o clarinete e o piano executando continuamente figurações de arpejos, enquanto que as cordas executam ataques pontuais e sons sustentados. Neste trecho inicial, ocorre a sobreposição da temporalidade humana com a temporalidade dilatada; além disso, o controle das durações dos ciclos de transformação e reiteração dos materiais também possibilita trânsitos graduais entre diferentes arquétipos temporais.

Anne Teresa De Keersmaeker também destaca esta possibilidade de passagem entre diferentes temporalidades em seu espetáculo *Vortex temporum*, entre a percepção de um ou vários pulsos e entre a dissolução destes, constituindo uma sensação de tempo líquido. Visando construir por meio da dança uma visualidade dos processos musicais realizados no fluxo temporal, a coreógrafa ressalta ainda dois pontos: a minuciosa construção formal da peça, legível principalmente por meio da escrita composicional de Grisey, e a relação causal entre o gesto do instrumentista e sua resultante sonora. Nas palavras de De Keersmaeker:

Eu sou fascinada pela maneira como o tempo é composto nessa música, como ele varia de um tempo codificado de pulso regular para uma espécie de temporalidade líquida, na qual o pulso é desestabilizado ou dissolvido [...]. O potencial de dança nessa música [*Vortex temporum*] é abundante. Por um lado, isto provém de uma construção matemática abstrata legível apenas na partitura, o que eu acho bonito. Por outro lado, isto é ancorado à *performance* musical, o gesto físico de tocar que revela a relação entre o corpo dos músicos e seus instrumentos, assim como a consequência do som proveniente da concreta e crua materialidade do instrumento que o engendra [...]. Os movimentos dançados materializam a energia da música para os olhos e para a experiência cinestética do público; esta visualidade inscreve a percepção de mudança na passagem do tempo³ (KEERSMAEKER In: CVEJIC, 2013 pp. 10-11; tradução livre minha).

Assim como em Aperghis, o corpo dos músicos sai de seu lugar usual de neutralidade de grande parte da música de concerto. Os instrumentistas são integrados aos bailarinos no espetáculo *Vortex temporum*, o espaço cênico se torna o suporte no qual são traçadas e dissolvidas uma série de diferentes formas, definidas pelos deslocamentos espaciais de ambos, procedimento marcante no segundo movimento da peça.

² Um excerto do espetáculo *Vortex temporum* de Anne Teresa de Keersmaeker pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=JFvrYy6EeWE>.

³ "I am fascinated by how time is composed in this music, how it ranges from the coded time of regular pulse to a kind of liquefied temporality, where the pulse is destabilized or dissolved. [...] The potentiality of dance in this music is abundant. On the one hand, it stems from an abstract mathematical construction readable only in the score, which I find beautiful. On the other hand, it is anchored to the performance of music, to the physical gestures of playing that reveal the relation between the musician's bodies and their instruments, as well as the consequence of sound emanating from and raw materiality of the instruments that engenders it. [...] Dancing movements materializes the energy of music for the eye and kinaesthetic experience of the audience; it visually records the perception of change in the passage of time".

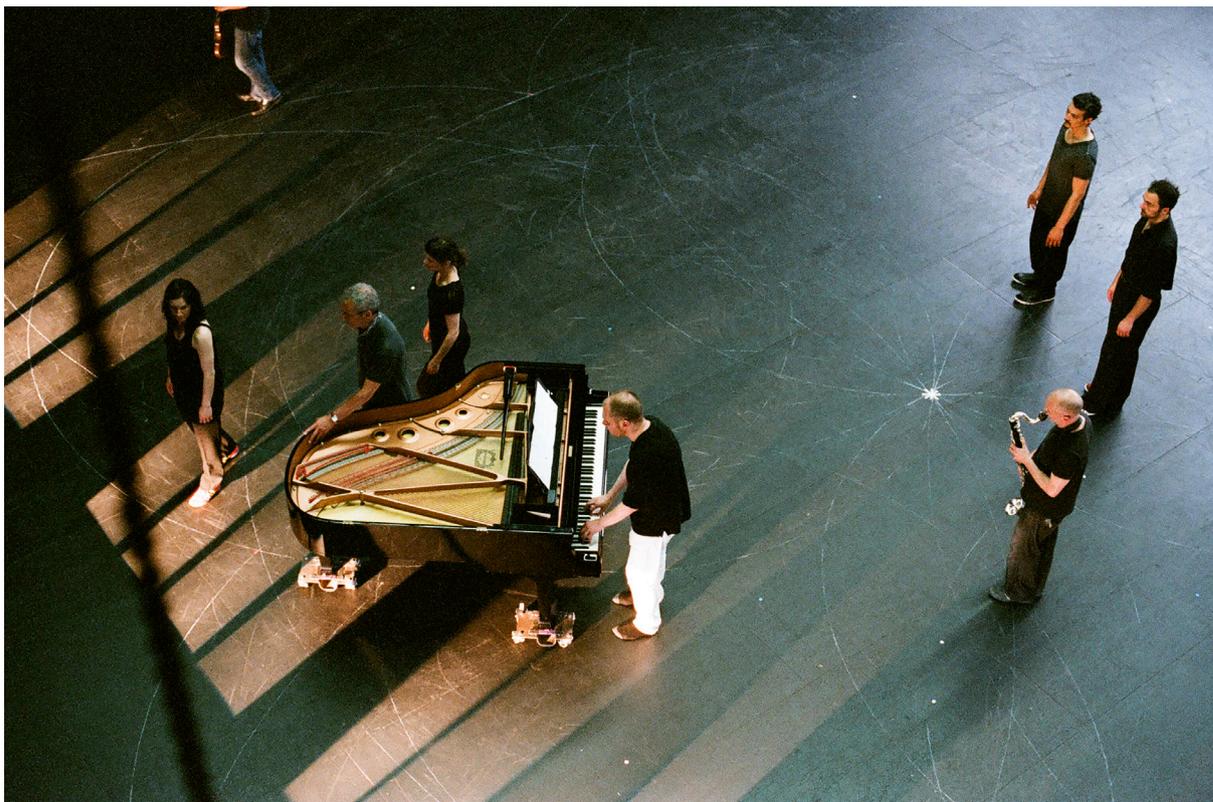


Fig. 2 Fotografias do espetáculo *Vortex temporum*. Uma coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker interpretada pela companhia Rosas; música de Gérard Grisey, interpretada pelo *ensemble Ictus*, com direção musical de Georges-Elie Octors (Fonte: website da companhia Rosas, <http://www.rosas.be/en/production/vortex-temporum>)

Parece-me que, para além da exploração espacial, o virtuosismo será também um elemento central nas inter-relações entre corpo e som no espetáculo, como no primeiro movimento, executado inteiramente de cor pelos músicos. Nele é enfatizado todo jogo físico característico da situação camerística: antecipações e atrasos, inícios e finais de frases, respirações, mudanças de tempo, tudo sempre marcado e atravessado por reações corpóreas e por uma “respiração” compartilhada entre os instrumentistas. Música e dança são separadas neste momento, uma apresentada após a outra, até o solo de piano que encerra este movimento. Este último é repetido duas vezes, na primeira apenas a música, na segunda um *duo*, pianista e bailarino juntos. A sensação predominante neste movimento do espetáculo é que música e dança desenham-se uma na outra: veem-se os processos musicais nos movimentos dançados, os quais, por sua vez, concretizam de maneira cinestética e visual a temporalidade musical.

Outra abordagem bastante interessante é apresentada em *The Song* (2009), colaboração entre Anne Teresa De Keersmaeker, Ann Veronica Janssens e Michel François: um interessante jogo de dissociações e reassociações entre som e movimento é apresentado nesse espetáculo. Em um primeiro momento, a coreografia é trabalhada a partir da música; em um segundo momento, subtrai-se a música, restando apenas a composição coreográfica e os sons da dança: respirações, passos e raspagens no solo. Segue-se ainda um processo de emulação dos sons da dança realizado pela artista Céline Bernard. Por meio de microfones presos nos pulsos e calcanhares da artista, os sons da dança serão novamente dissociados dos movimentos que os engendraram, sendo então sobrepostos a outros. A resultante final é a sobreposição dos sons emulados em cena com os sons da dança, os quais ora assemelham-se, ora se distanciam.

O fio condutor de *The Song* é um princípio nomeado por De Keersmaeker como “meu caminhar é minha dança” (*my walking is my dancing*) e faz uso dos ritmos inerentes ao corpo, tanto voluntários quanto involuntários (DE KEERSMAEKER. In: CVEJÍC, 2013, pp. 11 – 12): batidas do coração, respiração, caminhar, dentre outros, são trabalhados como bases para a organização dos movimentos corpóreos no tempo e no espaço, buscando uma escuta musical da própria dança. Em um pequeno trecho de *The Song*⁴ é possível observar como reiterações, suspensões e acentos dos sons dançados e dos sons emulados nos conduzem a esta escuta musical; praticamente todo o excerto é conduzido pela variação de apenas duas estruturas rítmicas: a primeira uma sucessão de um som curto e outro longo, e a segunda uma tercina. Embora em grande parte conduzidos temporalmente pelos sons emulados, os bailarinos somam os próprios sons de sua *performance* à textura sonora global. A grande semelhança e as eventuais dissociações por vezes proporcionam uma tensão, gerada pela dubiedade entre as duas camadas sonoras; em determinados momentos não se sabe ao certo a qual movimento está ligada uma determinada resultante sonora.

Por meio desta breve incursão por duas criações recentes de Anne Teresa De Keersmaeker vislumbramos alguns fios condutores de sua poética, especialmente no que concerne às inter-relações entre música e dança. Destaco dentre esses o compartilhamento de processos análogos entre ambos os meios de expressão, permitindo a construção de uma temporalidade na qual corpo e som se desdobram paralelamente. Ressalto que não se trata de anular as qualidades das diferentes práticas em prol de sua unificação total, mas, ao contrário, são justamente as particularidades de cada uma delas que abrem perspectivas múltiplas. As materialidades de cada meio colocam em evidência suas diferenças, sendo assim, não é possível transpor literalmente processos e operações, apenas derivá-los. Não é possível anular as diferenças entre o gesto de

4 O trecho do espetáculo *The Song* mencionado no texto acima pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=JY_lf8JC37Y.

um instrumentista e o corpo de um bailarino, bem como anular as possibilidades de significação de gestos cotidianos repetidos até a exaustão. Há sempre uma modulação na passagem entre os meios, que deforma as operações abrindo novas possibilidades processuais. Investigarei estas modulações a seguir em alguns trabalhos de Anne Teresa De Keersmaeker elaborados durante a década de 1980, os quais originaram filmes dirigidos por Thierry De Mey.

2.2 *Fase, four movements to the music of Steve Reich (1982)*

Fase é um espetáculo com coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker criado a partir de quatro peças do compositor norte-americano Steve Reich dos anos 1960-70: *Piano Phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin Phase* (1967) e *Clapping Music* (1972). Sua estreia se deu em 1982 no Beursschouwburg, em Bruxelas, e as intérpretes eram a própria De Keersmaeker e a bailarina Michèle Anne De Mey; a iluminação cênica foi concebida por Mark Schwentner (*Violin Phase* e *Come Out*) e Remon Fromont (*Piano Phase* e *Clapping Music*), e o figurino, por Martine André e Anne Teresa De Keersmaeker. O espetáculo, assim como o subsequente *Rosas danst Rosas* (1983), marcam o início da carreira de De Keersmaeker como coreógrafa. O solo *Violin Phase* foi estreado anteriormente em 1981 em um festival de dança contemporânea na Escola de Artes da State University of New York (SUNY). Durante esse período, Anne Teresa De Keersmaeker realizava seus estudos na Tish School of the Arts, da New York University (NYU).

Em *Fase* as interações entre música e dança são inteiramente baseadas em um paralelismo processual; parte-se de processos análogos e de uma temporalidade comum para construir as estratégias operacionais de cada um dos meios. Nesse sentido, impera uma relação poética, pois não se trata de transposição de processos musicais para os processos coreográficos, mas de buscar um campo problemático e um repertório processual comum, a partir dos quais cada meio buscará suas próprias resoluções específicas. Exemplificarei como se dão essas inter-relações em dois movimentos de *Fase*: o solo *Violin phase* e o duo *Come out*.

Impera em tais peças de Steve Reich a intensa utilização do processo de deslocamento de fase (*phase shifting*), que consiste em aplicar pequenos atrasos temporais em fragmentos de um mesmo material musical sobreposto. Células rítmicas, figuras melódicas, notas sustentadas ou, ainda, simples pulsos podem servir como base para a implementação desse processo. A partir de um rigoroso controle das diferenças microtemporais entre cada uma das camadas de mesmo material surge uma série de fenômenos resultantes: diferenças tímbricas, desvios de alturas, ecos, repetições etc. Cito a seguir uma passagem na qual Reich descreve uma possibilidade de aplicação do processo de deslocamento de fase, no caso realizada na peça eletroacústica *Pulse Music* (1969), estreada pelo compositor em um instrumento eletrônico chamado “Phase Shifting Pulse Gate”, desenvolvido em colaboração com Larry Owens, engenheiro dos Bell Laboratories, de New Jersey.

No aniversário de Lincoln em 1968, eu tive a ideia de que um grande número de sons individuais pulsando todos ao mesmo tempo, mas com um deslocamento progressivo das relações de fase, resultaria em um grande número de padrões musicais. Se os sons estivessem todos em fase (atacados no mesmo instante), um acorde pulsante seria ouvido. Se os sons fossem deslocados lentamente apenas um pouco fora de fase, uma espécie de acorde quebrado ondulante seria ouvido, o qual poderia gradualmente se transformar em um padrão melódico, depois em outro, e assim por diante. Se o processo de deslocamento de fase fosse gradual o suficiente, então as diferenças rítmicas mínimas se tornariam claramente audíveis. Um padrão musical dado seria, dessa forma, ouvido em sua mudança em direção a outro sem alteração de altura, timbre ou sonoridade, e seria envolvido em uma música que trabalhou

exclusivamente com mudanças graduais no tempo⁵ (REICH, 2002, p.38; tradução livre minha).

O controle microtemporal é um procedimento bastante utilizado na música eletroacústica, por exemplo, em linhas de *delay*. O compositor eletroacústico Curtis Roads (ROADS, 1996, p. 435) aponta três diferentes âmbitos de tempo de atraso, relativos a suas resultantes perceptivas: atrasos curtos, com até 10 milissegundos, produzem distorções frequenciais e efeitos de filtragem quando mixados com os sons originais sem atraso; atrasos médios, entre 10 e 50 milissegundos, produzem um efeito de ambiência quando mixados com o som original; atrasos grandes, a partir de 50 milissegundos, criam ecos e repetições do sinal original.

A partir do controle e da manipulação de apenas um parâmetro musical, o tempo, se obtém uma série de resultantes complexas. Eis um dos pontos centrais da música de Steve Reich. A possibilidade de se partir de um único elemento material e multiplicá-lo em diversas camadas que se entrelaçam também é ressaltada pelo compositor; segundo ele, tal procedimento pode ser encontrado em diversos contextos, tanto nos hoquetos da música medieval, quanto na música balinesa (Cf. REICH, 2002, pp. 38 – 39). Nestes casos, a ênfase composicional se encontra na criação de figurações melódicas simples, que ao se sobreporem originam alternâncias e entrelaçamentos, se complexificando e dissolvendo suas individualidades na textura global resultante. Outro ponto central é a criação de um contexto de escuta intensiva, na qual pretende-se focar a atenção do ouvinte na continuidade e na gradual transformação das qualidades sonoras de um material de base incessantemente reiterado. Reich também refere-se a um aspecto ritualístico presente nesta abordagem musical.

Ao executar e ouvir processos musicais graduais, pode-se participar de uma experiência libertadora e pessoal, como num ritual. A concentração no processo musical torna possível a mudança de atenção, desviando-se dele e dela e de você e de mim, para fora e em direção ao processo⁶ (REICH, 1968, p. 2; tradução livre minha).

As duas noções abordadas anteriormente, a de entrelaçamento melódico e a de escuta intensiva, remetem diretamente à música de algumas culturas orais nas quais são utilizados métodos instrumentalizados para a memorização. A memória auditiva é auxiliada por uma materialização corpórea, seja ela um gesto instrumental, ou outro. Assim, a *performance* assume uma posição fundamental. Observemos um exemplo retirado do etnomusicólogo Simha Arom (1985): as polifonias dos Banda Linda africanos são transmitidas nos rituais de iniciação dos jovens garotos da tribo, os quais aprendem com o mestre uma determinada fórmula rítmica repetitiva. Esta é tocada em um instrumento de sopro que emite apenas uma nota. Através do “encaixe” e do entrelaçamento melódico dos ritmos executados em alturas diferentes surge uma complexa polifonia. Arom afirma também que grande parte do repertório musical da África Central está baseado na repetição e na variação (AROM, 1985, p. 58); a maioria das peças possui uma estrutura cíclica, composta de variações improvisadas.

5 “On Lincoln’s birthday in 1968 I had the idea that if a number of single tones were all pulsing at the same tempo, but with gradually shifting phase relations, a great number of musical patterns would result. If the tones were all in phase (struck at the same instant), a pulsing chord would be heard. If the tones were slowly shifted just a bit out of phase, a sort of rippling broken chord would be heard which would gradually change into a melody pattern, then another, and so on. If the process of phase shifting were gradual enough, then minute rhythmic differences would become clearly audible. A given musical pattern would then be heard to change into another with no alteration of pitch, timbre, or loudness, and one would become involved in a music which worked exclusively with gradual changes in time.”

6 “While performing and listening to gradual musical processes one can participate in a particular liberating and personal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards it.”

Seja em Steve Reich, seja nas polifonias dos Banda Linda da África Central, a repetição é tratada como uma operação que visa liberar potencialidades sonoras, engendrando assim um processo que Silvio Ferraz nomeou de “diferença que aflora da repetição” (FERRAZ, 1998, pp. 60 – 61). Tais diferenças emergem tanto das próprias modificações perceptivas, implicadas na escuta dos enunciados repetitivos, quanto das próprias operações composicionais e de *performance*, deslocamento de fase (temporal/rítmico) e entrelaçamento melódico. Estamos diante de algo similar a um móbile, ao mesmo tempo em que apreendemos sua totalidade – forma, cor, número de partes moventes, dentre outros elementos – cada novo deslocamento espaço-temporal nos revela uma nova possibilidade de configuração. Ferraz aponta que, neste caso, ocorre uma dinamização da percepção do material reiterado: “o compositor apenas propõe uma experiência; sem conhecer todas as suas possibilidades e sem guiar o ouvinte, ele permite, a partir da repetição, tornar a escuta um processo dinâmico de diferenciação” (FERRAZ, 1998, p. 61).

2.2.1 *Violin Phase* (1966)

Começo a abordagem de *Fase* pelo solo de Anne Teresa De Keersmaeker, *Violin phase*, construído a partir da música homônima de Steve Reich. Neste solo – assim como em seus posteriores desdobramentos, o filme *Violin phase* e a instalação *Top Shot*, ambos de De Mey – corpo, imagem e som encontram-se inter-relacionados de maneira bastante intensa.

No solo, o corpo traça paulatinamente uma divisão geométrica no espaço. Um círculo e suas subdivisões internas são formados, ao mesmo tempo que o corpo deixa seus rastros, como se fossem traços efêmeros de caminhos percorridos na cena. A cada nova melodia, que surge a partir da sobreposição e defasagem do fragmento melódico de base do violino, o sentido desses traços é alterado, e a coreografia novamente destaca e sublinha os processos musicais.

Thierry De Mey, ao recriar o espetáculo como filme, opta por realizar o solo em uma espécie de tanque de areia natural. O enquadramento – *plongée* – utilizado por De Mey no filme, além de tornar visíveis aos espectadores os movimentos de De Keersmaeker, antes perenes no espaço cênico, dá origem ainda à instalação *Top Shot*. Nessa instalação, o artista projeta o filme em um tanque de areia aberto ao público, convidando-o a sobrepor os traços de seus movimentos aos de Anne Teresa De Keersmaeker.

Dança e música são postas em uma relação poética. A partir de três princípios construtivos retirados do discurso musical, repetição – transformação gradual e acumulação –, De Keersmaeker engendra sua elaboração coreográfica⁷ (Cf. DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 27). A repetição está relacionada à economia de material; a coreografia é criada por um número restrito de movimentos variados e encadeados. Já na transformação gradual não existem mudanças súbitas e a acumulação é baseada em um princípio aditivo. Ou seja, um movimento se instala, é repetido algumas vezes, posteriormente adiciona-se um segundo movimento ao primeiro, o qual é também reiterado um certo número de vezes, e novamente a estes adiciona-se um terceiro, e assim por diante.

O princípio de acumulação é complexificado a partir de uma lógica de passagem gradual entre diferentes movimentos. Tais passagens são realizadas por meio do crescimento e decréscimo do número de repetições de cada movimento. Na **tabela 1**, que representa os dois primeiros ciclos de acumulação de movimentos, é possível notar um primeiro decréscimo do número de reiterações do movimento A; ao serem igualados os números de recorrência dos movimentos A e B, segue-se um crescimento do movimento B. Posteriormente, o mesmo processo é repetido entre os movimentos B e C.

⁷ As análises dos processos coreográficos de Anne Teresa De Keersmaeker são baseados em: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012.

1	3 x A	1 x B	2 x A	1 x B	1 x A	1 x B	1 x A	2 x B	1 x A	3 x B
2	1 x C	2 x B	1 x C	1 x B	1 x C	1 x B	2 x C	1 x B	3 x C	

Tab. 1 Dois primeiros ciclos de acumulação de *Violin phase* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 28)

Mídia. 1 Excerto do vídeo de A Choreographer's Score de Anne Teresa De Keersmaeker e Bojana Cvejic, referentes aos processos coreográficos indicados no texto (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKdpSGtYQXdvalc4MmM/view?usp=sharing

Para além das operações combinatórias, é importante nos atermos ainda à materialidade dos movimentos empregados por Anne Teresa De Keersmaeker em *Violin Phase*. O “material de base”, segundo a coreógrafa, é um movimento circular, um impulso com os braços abertos que circunda o corpo. A partir dele os demais são estabelecidos: curtas suspensões com os punhos cerrados ao redor da cintura, volteios rápidos com as pernas que modificam a direção empregada anteriormente, giros com o corpo inteiro seguidos da elevação dos braços, dentre outros. O encadeamento preciso revela um jogo de impulsos, suspensões e impactos entre os movimentos, o que garante a continuidade do fluxo performativo. Outro aspecto que sobressai é a dificuldade de delimitar o início e o fim de cada movimento individual. Isso se deve, em parte, ao aparentamento entre cada um deles, como se fossem constituídas variações que paulatinamente se afastam do material de base mencionado anteriormente. A confrontação entre a lógica permutatória e a fluidez do repertório corpóreo empregado origina um aspecto vertiginoso para aquele que busca acompanhar os processos de construção formal presentes na coreografia, uma vez que há uma dificuldade em situar pontos individuais nessa trajetória. Contudo, como notado no discurso musical, aflora uma percepção intensiva que revela continuamente as qualidades de cada elemento singular em um contínuo desdobramento temporal.

As composições coreográfica e musical partilham de uma mesma lógica operacional, o desdobramento gradual acumulativo, posta em funcionamento de maneira bastante rigorosa. Assim como De Keersmaeker adiciona gradativamente um movimento ao outro de forma linear, Steve Reich soma unidades de tempo de atraso entre linhas melódicas iguais. Paulatinamente a linha do violino 2 avança temporalmente de maneira calculada, a passos iguais, uma colcheia a cada vez; o Violino 1 mantém-se imóvel todo o tempo. Novamente se instala a imagem de um móvel, a cada resvalo em sua estrutura revelam-se novas configurações de cores e formas, neste caso, cores e formas sonoras. Um detalhe que salta à vista na partitura são as acelerações graduais entre os deslocamentos equidistantes. Esse aparente detalhe permite a criação de pequenas zonas de tensão, as quais precedem a instauração das texturas formadas por linhas melódicas entrelaçadas. Estas zonas também concretizam uma escuta intensiva, por meio do controle de escalas microtemporais do material musical, e assim trazem à tona uma série de resultantes “parasitas”: batimentos, distorções frequenciais, efeitos similares a filtragens e reverberações, ecos etc⁸.

Acredito que nesse momento já possamos ver um primeiro esboço de como a construção da temporalidade opera em *Violin Phase*, ou seja, como é construída a sua duração qualitativa. Em vez de tendências e direções, observa-se uma espécie de algoritmo, um conjunto de regras que faz o fluxo temporal avançar. Estas engendram tramas de melodias entrelaçadas, que

⁸ Os efeitos percebidos nessas zonas de tensão, referentes aos acelerandos graduais na partitura, equivalem perceptivamente aos atrasos curtos e médios da escala apontada por Curtis Roads (ROADS, 1996, p.435).

avançam abaladas por zonas de tensão; paralelamente, nota-se a acumulação de movimentos que se desdobram por meio de um jogo de impulsos, suspensões e impactos. As conexões entre corpo e som se fazem justamente pela maneira similar de construção desse algoritmo, ou seja, pela repetição e pelo desdobramento gradual dos elementos tratados enquanto princípios de construção.

Faz-se necessário ainda abordar um componente para reconstruirmos a rede de inter-relações entre meios de expressão artística apresentada em *Violin Phase*, ou melhor, para reconstruirmos seu dispositivo artístico: o espaço. O posicionamento dos intérpretes na cena e suas variações são centrais no trabalho de Anne Teresa De Keersmaeker; os jogos permutatórios e as repetições deslocadas no tempo são intimamente ligados à concepção espacial da dança, a qual, por sua vez, é concebida de maneira interligada com os processos de construção musical. Nesse sentido, afirmo que o espaço atua como um catalisador que torna visíveis as relações entre corpo e som.

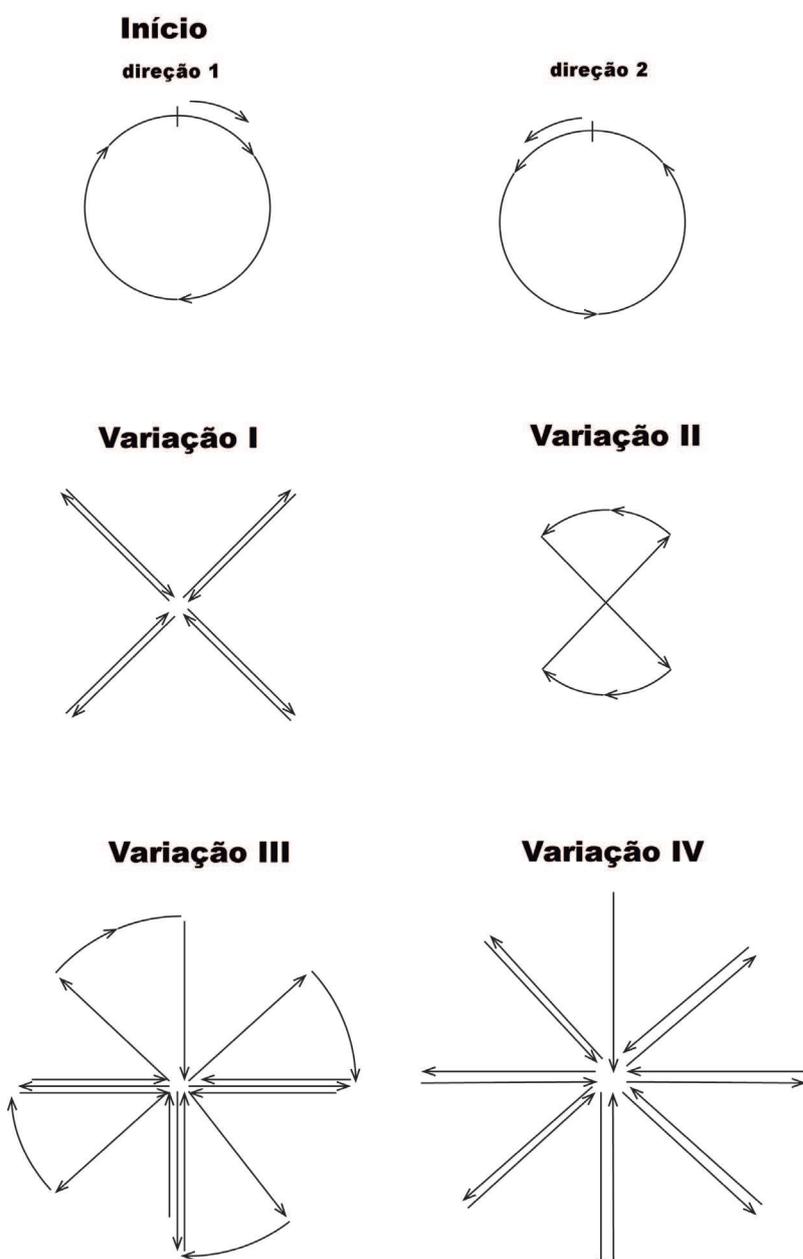


Fig. 3 Formas desenhadas no solo em cada variação de *Violin Phase* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, pp. 29 - 34)

Em *Violin Phase* presenciamos um gradual e contínuo ato de traçar percursos espaciais. Cada nova série de movimentos, construída a partir da lógica acumulativa, é seguida por uma modificação da direção dessas trajetórias: inicialmente se desenha um círculo, primeiro em um sentido, depois redesenhado de maneira invertida; em um segundo momento são percorridos os diâmetros do círculo inicial; posteriormente forma-se uma espécie de figura em forma de oito, e assim continuamente, mais e mais variações da primeira forma são traçadas até o final do solo (**Fig. 3**). O ponto de contato com a música reside justamente nas modificações de direção dos desenhos espaciais, as quais seguem a instauração de cada nova melodia parasita, melodias estas originadas a partir do processo de deslocamento de fase do material melódico inicial. Tem-se a impressão de que a dança atua destacando essas resultantes dos processos musicais, desvelando-as pela visualidade dos movimentos corpóreos.

2.2.3 *Come out* (1966)

Come out evidencia algumas questões relativas ao relacionamento ético/político entre a criação artística e o contexto na qual ela se encontra inserida. A peça eletroacústica foi composta por Steve Reich em 1966, a pedido do ativista dos direitos civis Truman Nelson, para angariar fundos para a realização de um novo julgamento de seis jovens afro-americanos condenados a prisão perpétua. O caso dos “seis do Harlem” (*Harlem Six*), como ficou conhecido o episódio, tornou-se um exemplo emblemático dos conflitos e das injustiças cometidas por conta de questões raciais na época nos Estados Unidos⁹. Conforme aponta Gopinath (GOPINATH. In: ADLINGTON, 2009, p. 124), é importante mencionar que, por volta da metade dos anos 1960, o Movimento pelos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*) se volta principalmente para os estados do Norte, nos quais o racismo era bastante enraizado e não havia ainda sinal de avanços consideráveis. As violentas repressões policiais e reações de grupos de habitantes brancos contrários às reivindicações de justiça social, como no caso da *Housing March*, de Chicago, liderada pelo reverendo Martin Luther King Jr. nesse período, também contribuíram para a intensificação do crescimento de diversos movimentos, por exemplo, o *Black Power*.

O caso dos seis do Harlem é diretamente relacionado a outro caso de abuso de poder e violência policial, conhecido como *The Little Fruit Stand Riot*. Devido ao contínuo aumento de protestos e do acirramento das questões raciais por todos os Estados Unidos, a prefeitura da cidade de Nova Iorque decide implantar na 125ª rua, no Harlem, pelotões armados para o controle de manifestações. Em abril de 1966, uma barraca de frutas de um comerciante local foi derrubada e algumas crianças negras começaram a atirar frutas umas nas outras; o comerciante fez uso de um apito para atrair a atenção da polícia, e o pelotão de controle de manifestações foi solicitado, reprimindo de maneira extremamente violenta as crianças fazendo uso de cassetetes. Adultos e jovens do bairro tentaram impedir a ação do pelotão e foram espancados, alguns deles foram presos e levados para a delegacia; Frank Stafford, um comerciante local, perdeu um olho devido às agressões; o adolescente Wallace Backer teve sérias lesões cerebrais.

Pouco tempo depois, um casal de origem judaica, Margit e Frank Sugar, foram esfaqueados em sua loja de roupas, também no Harlem. Ambos foram hospitalizados, porém Margit não resistiu aos ferimentos e faleceu. Depois de algumas horas de busca por suspeitos, a polícia deteve um grupo de seis jovens, dentre os quais quatro haviam resistido à prisão no caso do *The Little Fruit Stand Riot*. Após sofrerem diversos tipos de intimidação e de agressões físicas, alguns deles assinam uma confissão. O caso ganha repercussão na imprensa local e os jovens são

⁹ Uma discussão bastante detalhada a respeito do contexto no qual Reich compôs *Come out* pode ser lida em GOPINATH. In: ADLINGTON, 2009.

tratados como culpados. Por não possuírem recursos financeiros, a corte nega a eles a possibilidade de representação individual, uma decisão baseada em uma antiga lei de 1902. Todos são considerados culpados e condenados a prisão perpétua.

Aconselhadas pelo advogado Conrad Lynn, as mães dos seis jovens reivindicam o direito de pagar pela defesa de seus filhos, e começam então a angariar fundos nas ruas, conquistando o apoio de artistas, intelectuais e ativistas dos direitos civis. Steve Reich se envolve no caso a partir do convite do escritor Truman Nelson, que possuía horas de gravação de entrevistas com policiais envolvidos no caso, com as mães dos jovens negros e com próprios jovens. Nelson pede ao compositor para realizar uma colagem sonora a partir desse material, a qual seria apresentada em um concerto no Town Hall em 1966. Reich aceita a proposta, na condição de também realizar uma peça utilizando as entrevistas, e se baseando no processo composicional de uma peça anterior, intitulada *It's gonna rain* (1965). Nesta última, o compositor se vale da gravação de trechos do discurso do pastor pentecostal Brother Walter, tocado em *loop* por dois gravadores simultaneamente. Devido à imprecisão do mecanismo de ambos, pequenos atrasos e variações de velocidade são acrescentados, originando defasagens entre as duas gravações.

Come out tem como material de base um fragmento da gravação de uma entrevista do jovem Daniel Hamm, provavelmente realizada logo após o incidente do *The Little Fruit Stand Riot*. Nesta, o jovem relata o fato de ter ferido a si mesmo para ser levado a um hospital, em vez de ser encaminhado à delegacia de polícia. Vejamos a transcrição do trecho: «*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*»¹⁰. Após duas apresentações da frase de maneira integral, a peça segue repetindo seguidamente apenas a frase “*come out to show them*”. O processo de deslocamento de fase nos lança em direção a uma escuta intensiva, uma série de resultantes “parasitas” surgem em meio ao significado das palavras repetidas pela voz do jovem: efeitos similares a um *phaser*, reverberações, ecos, prolongamento e acentuação da sonoridade dos “s” pronunciados, dentre outras. À medida que a peça avança, as palavras são deixadas de lado e é possível concentrar-se nos ritmos, nas diferenças de velocidade entre os elementos que se repetem e se alternam. Ao final da peça, não resta nada de inteligível da gravação da voz do início, ouve-se uma textura sonora complexa, como se as palavras tivessem sido filtradas, deixando em seu lugar apenas suas qualidades sonoras intrínsecas.

A composição coreográfica se vale das mesmas operações utilizadas em *Violin Phase*: a acumulação por meio da qual um pequeno repertório de movimentos aditivamente se acumula, gerando sequências cada vez mais complexas; os deslocamentos e as variações espaciais, responsáveis por propiciar ao público diferentes pontos de vista dos eventos que se passam em cena. *Come out* é um dueto em que duas bailarinas permanecem todo o tempo sentadas; o parâmetro espacial é trabalhado a partir da modificação do eixo de orientação corporal de cada uma delas. A iluminação cênica também é concebida de forma a ressaltar a espacialidade da composição coreográfica; por meio da mudança da direção das fontes de emissão de luz, modifica-se o local no qual são projetadas as sombras das bailarinas.

Mídia. 2 Excerto do filme *Phase, Four Movements to the Music of Steve Reich* de Thierry De Mey, referente aos momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: DE MEY, 2001). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDPoWdMbkVfM1F0QWM/view?usp=sharing

É interessante observar como Anne Teresa De Keersmaeker constrói similaridades operacionais com os processos trabalhados por Steve Reich. Musicalmente, os deslocamentos de fase são aplicados a um mesmo fragmento, sobreposto a si mesmo diversas vezes e repetido em

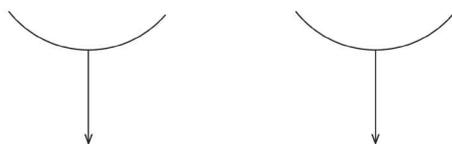
¹⁰ “Eu tive que, como, abrir a ferida, e deixar o sangue da ferida sair para mostrar a eles” (GOPINATH. In: AD-LINGTON, 2009, p. 128; tradução livre minha)

loop. No caso da dança, são operados diferentemente: cada bailarina executa uma determinada sequência de movimentos, cada uma delas possui pequenas diferenças com relação à outra, ora criando uníssonos, ora contrapontos. Somam-se a isso as modificações do eixo do corpo. Vejamos abaixo uma representação gráfica desse processo (**Fig. 4 e Fig 5**).

Bailarinas	Sequências de movimentos											
1	A	A	A	B	A	A	B	A	A	B	B	
2	A	A	B	A	A	B	B	A	B	B	B	

Fig. 4 Duas sequências de movimentos em defasagens entre as duas bailarinas em *Come out* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, pp. 38)

Introdução



I Variação

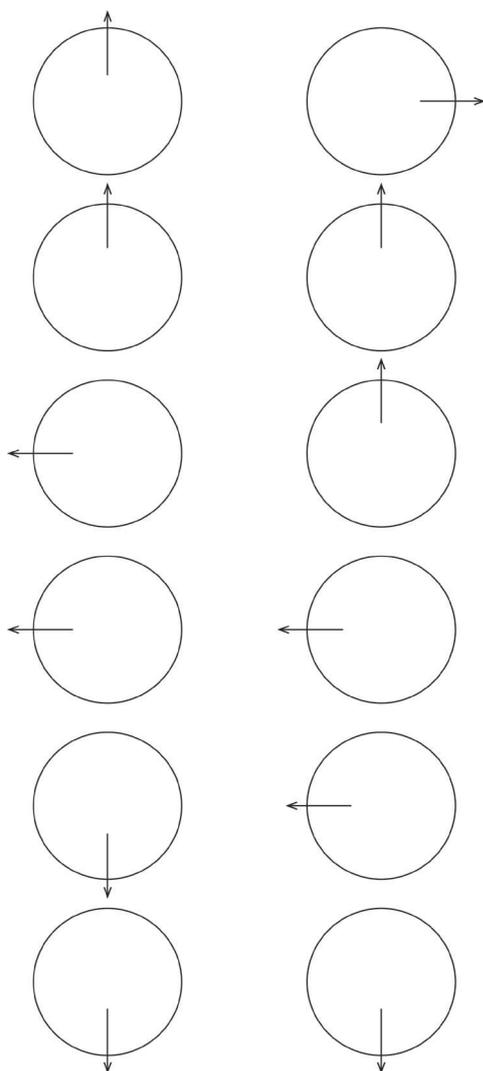


Fig. 5 Modificações dos eixos do corpo das duas bailarinas em *Come out* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, pp. 38 – 41)

Não se trata de transpor os processos musicais ao domínio coreográfico, mas construir um espaço operacional baseado em alguns pontos comuns, possibilitando assim o estabelecimento de um paralelismo processual. Dessa maneira a dança não ilustra o que ocorre musicalmente, ou vice-versa, mas ambos desenvolvem seus próprios percursos, a partir de suas próprias consistências. A amálgama aparente entre corpo e som, entre composição musical e coreográfica, se deve a esses pontos em comum: a repetição, as defasagens, as texturas complexas geradas a partir de um material de base limitado etc.

Continuo esta abordagem tratando dos trabalhos desenvolvidos por De Keersmaeker com a criação musical de Thierry De Mey.

2.3 *Rosas danst Rosas*

Rosas danst Rosas teve sua estreia em 1983, no Théâtre de la Balsamine, em Bruxelas. O espetáculo foi criado e interpretado por Adriana Borriello, Anne Teresa De Keersmaeker, Fumiyo Ikeda e Michèle Anne De Mey; a música é de autoria de Thierry De Mey em colaboração com Peter Vermeersch, e a iluminação foi concebida por Remon Fromont. Posteriormente, em 1997, originou-se o filme homônimo dirigido por De Mey.

O espetáculo foi o primeiro trabalho da companhia Rosas, fundada nesse mesmo ano de 1983. As quatro bailarinas tinham como tarefa coreografar a si mesmas, “Rosas dançam Rosas”, como o próprio título já anuncia. Outro ponto essencial do projeto era a simultaneidade entre as criações musical e coreográfica. De Keersmaeker destaca o caráter heurístico de *Rosas danst Rosas*, seu terceiro trabalho autoral após *Asch* (1980) e *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), assim como para De Mey, que não possuía grande experiência musical até então (Cf. DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 79-81).

No que concerne à dança, é possível observar duas tensões. A primeira ocasionada pela extrema precisão entre os movimentos das quatro bailarinas, entre suas fases e defasagens. E a segunda entre a precisão e a repetição de um repertório coreográfico particular, composto de “gestos curtos e característicos da sedução – a mão que alisa os cabelos, que cobre o ombro desnudo; o braço estendido entre as coxas, a cabeça jogada para trás emotivamente, a respiração ofegante¹¹” (PLOUVIER, in. ADOLPHE, J-M. et al, 2002, p. 279; tradução livre minha). De Keersmaeker aponta que a utilização de tal repertório gestual não era algo previamente estabelecido, como algum tipo de programa a ser cumprido, mas resultou justamente do caráter heurístico apontado anteriormente. A fisicalidade, o estilo particular e as idiossincrasias próprias de cada um das bailarinas foram sendo incorporados como parte do processo de criação coreográfica. Por exemplo, os movimentos de arrumar os cabelos, de recobrir os ombros, de abotoar as blusas ocorriam naturalmente nos ensaios, sendo posteriormente incorporados ao espetáculo e formalizados dentro de sua estrutura. Contudo, as referências ao cotidiano, seja na escolha dos movimentos, seja em outros aspectos, como o figurino, são bastante evidentes. É justamente da submissão desses elementos conotáveis a uma série de processos abstratos operatórios, que podem se referir à variação e à combinação dos movimentos, ou a distribuição espacial das bailarinas, que se origina a segunda tensão a que nos referimos anteriormente.

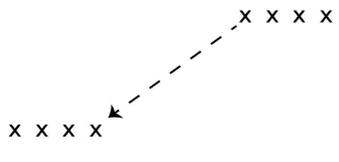
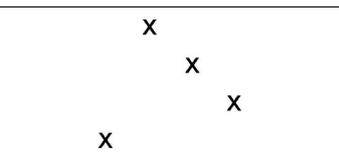
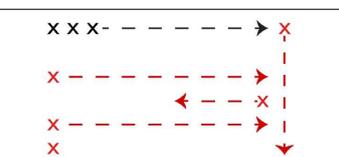
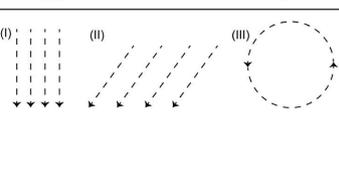
Ao ser recriado cinematograficamente, *Rosas danst Rosas* ganha um movimento de outra ordem, que complementa as interações entre música e dança: a trajetória percorrida pelas câmeras cinematográficas no edifício da antiga escola RITO, construído pelo

¹¹ “Gestes courts et typés de la séduction – la main qui lisse les cheveux, qui recouvre l’épaule dénudée; les bras tendus entre les cuisses; la tête jetée en arrière avec émoi; l’expiration à bout de souffle.”

arquiteto Henry Van de Velde e situado em Louvain. Estas dão à temporalidade musical (e também corpórea) um carácter espacial, criando perspectivas, jogos de figura e fundo, assim como polifonias e amplificações dos elementos coreográficos. Podemos citar como exemplo o longo percurso em frente aos vidros do edifício, onde se sobrepõem as bailarinas, as diferentes séries de movimentos e os reflexos e as luzes dos pontos de vista escolhidos (**Fig. 6**).

Diversos processos de repetição, de variação, de sobreposição e acumulação são aplicados tanto à música como à dança, permitindo que seja construída uma equivalência operacional. Detalharei a seguir algumas dessas estratégias de criação e de interação entre música e dança em *Rosas danst Rosas*, contrapondo também aspectos de sua concepção como obra performática e como filme.

A macroestrutura da obra é organizada de acordo com o transcorrer de um dia, apresentando quatro movimentos (**Tab. 2**) – noite, manhã, tarde e anoitecer, além da introdução e de uma coda. Cada movimento possui: um carácter determinado; uma, ou mais, divisões das bailarinas em grupos, as quais determinarão os jogos de contraponto; uma, ou mais, distribuições espaciais das mesmas, e um nível a ser explorado, baixo/deitado, médio/sentado, vertical/caminhando etc.

Movimentos	Período do dia/ carácter	Divisões	Nível	Disposição espacial
Introdução	Carácter ruidoso; as 4 bailarinas permanecem estáticas e se lançam ao solo para iniciar o primeiro movimento.	4	Vertical; horizontal (deitado).	X X X X
I	Noite; predominância de movimentos lentos; não há música apenas sons de respiração e dos movimentos das bailarinas sobre o solo.	3/1; 1/1/1; 1/2/1; 1/3	Horizontal (deitado).	
II	Manhã; carácter mecânico e energético.	2/2	Médio (sentado).	
III	Tarde; carácter sedutor; solos de cada uma das bailarinas (em vermelho).	3/1	Vertical (caminhando).	
IV	Anoitecer; clímax; exaustão. Os números entre parênteses indicam as subseções deste movimento e as setas os sentidos dos deslocamentos.	4	Vertical (movendo-se por todo o espaço).	
Coda	Silêncio; reminiscências dos outros movimentos.	1/1/1	Cada uma das bailarinas em um dos níveis anteriores	

Tab. 2 Macroestrutura de *Rosas danst Rosas* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 83; traduzido e adaptado por mim).



Fig. 6 Imagens still do filme *Rosas danst Rosas* (FONTE: DE MEY, 2002).

Observam-se dois direcionamentos: o primeiro concerne ao gradual encaminhamento ao nível vertical, ou seja, as bailarinas iniciam o espetáculo dançando deitadas no solo e paulatinamente passam a dançar em pé; o segundo concerne à ampliação do espaço cênico explorado em cada movimento. Paralelamente produz-se um efeito de exaustão das quatro bailarinas, bem como de saturação dos processos de repetição e defasagem explorados durante toda a obra. Cada movimento apresenta seus ciclos de adensamento e rarefação, suas próprias sístoles e diástoles, globalmente nota-se que essas são cada vez maiores e mais intensas. Os gestos cotidianos deixam suas possibilidades de conotar algo para tornarem-se parte da construção dos inúmeros quebra-cabeças canônicos, evidenciando assim suas diferenças de velocidades, de caráter, bem como as repetições defasadas de cada gesto corpóreo.

Durante a introdução do espetáculo as quatro bailarinas encontram-se de costas; simultaneamente ouve-se um *loop* de uma textura ruidosa em fortíssimo. A música para e elas caem se posicionando para o início do primeiro movimento. Diferentemente dessa estratégia que prepara o caráter silencioso do próximo movimento, no filme a introdução constitui-se como uma ambientação. As bailarinas cruzam o edifício, algumas antecipam quaisquer gestos da coreografia, outras movimentam cadeiras; os sons da chuva, dos passos, das portas fechando pouco a pouco vão dando lugar ao silêncio. As quatro se posicionam, ouve-se ainda alguém correndo ao longe, e ocorre a mesma queda (Fig. 7).

Apenas a título de esclarecimento do vocabulário utilizado nos comentários analíticos, convém mencionar que De Keersmaeker refere-se a dois tipos diferentes de estruturas coreográficas: as células e as frases. As primeiras concernem a algo que pode ser percebido como um único movimento específico, uma unidade; já as frases são reuniões de células diversas¹².

¹² Alguns dos termos e exemplos dos processos coreográficos são baseados no material complementar de *A Choreographer's Score* (DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012), apresentado sob a forma de vídeos explicativos de Anne Teresa De Keersmaeker.



Fig. 7 Imagens *still* do filme *Rosas danst Rosas* (FONTE: DE MEY, 2002).

O primeiro movimento é baseado em uma única frase coreográfica de base, dividida em quatro células básicas A, B, C e D. Após a execução em uníssono – pelas quatro bailarinas juntas – de toda a frase em dois caracteres distintos, primeiro de forma rápida/atacada e depois de forma lenta/suspensa, iniciam-se uma série de variações em torno de cada uma das células. A oposição entre esses dois caracteres, atacado e suspenso, entendidos como qualidades gestuais distintas é utilizada durante todas as seções de *Rosas danst Rosas* (Tab. 3).

Mídia. 3 Excertos do filme *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey, referentes aos momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: DE MEY, 2002). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpMVNsb0Y0Tl-dFSnc/view?usp=sharing

Variações	Divisão das intérpretes e material apresentado	Disposição espacial
Abertura	Divisão em 4. Frase de base: A B C D, apresentada duas vezes: (I) atacada, (II) lenta e suspensa .	X X X X
A	Divisão em 3/1 3: A _L (lento) A _A (atacado) B _L A _A C _L A _A D _L A _A <i>acelerando</i> ----- 1: A _L A _L A _L A _A A _A A _A A _A	X X X X
B	Divisão em 2/1/1 2: A _L B _A B _L B _A C _L B _A D _L B _A <i>acelerando</i> ----- 1: B _L B _L B _L B _A B _A B _A B _A <i>lento</i> ----- 1: B	X X X X
C	Divisão em 1/2/1 <i>acelerando</i> ----- 1: C _L C _L C _L C _A C _A C _A C _A 2: A _L C _A B _L C _A C _L C _A D _L C _A <i>lento</i> ----- 1: B	X X X X X
Final	Divisão em 3/1. Frase de base: A B C D , apresentada saindo gradualmente do caráter lento e suspenso em direção ao rápido e atacado.	X X X X

Tab. 3 Estrutura do primeiro movimento de *Rosas danst Rosas* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012, p. 89; traduzido e adaptado por mim).

Os gestos adotados remetem a ações cotidianas; no caso específico deste movimento, a ações de alguém que se encontra deitado em sua cama: rolar de um lado a outro, levantar apenas a parte superior do corpo, levantar um braço ou uma mão etc. Algo marcante é a dinâmica entre cada gesto, ou seja, o constante jogo de impulsos, impactos e suspensões apresentado em cada célula e entre cada célula, aspecto esse ressaltado pela respiração conjunta das quatro bailarinas. A fluidez resultante e o caráter derivativo, como se cada movimento se constituísse a partir da composição dos outros, torna a identificação de cada célula individual uma tarefa bastante complexa, especialmente a pontuação do início e do fim de cada uma delas.

As variações que se seguem são construídas por meio da sobreposição de três camadas de processos paralelos. Na primeira camada ocorre a inserção de uma das quatro diferentes células, executada de forma atacada, dentro da ordem original da frase de base. Assim, a primeira variação é construída pela inserção de uma célula A atacada dentro da frase A B C D, a segunda pela inserção da célula B, e a terceira da célula C. Na segunda camada, ocorre o pro-

cesso de aceleração e passagem de uma célula repetida, executada de maneira lenta e suspensa, para sua versão rápida e atacada. Na terceira camada é efetuado o prolongamento temporal de uma das células.

Na primeira variação estão presentes a primeira e a segunda camadas processuais: três bailarinas executam a frase de base, com a inserção da célula A executada de maneira rápida e atacada; ao mesmo tempo uma delas executa a mesma célula A alternando entre o caráter rápido/atacada e lento/suspensa. Na segunda variação, são apresentadas as três camadas: duas bailarinas apresentam a frase de base, com a inserção da célula B executada de maneira atacada; paralelamente uma das bailarinas reitera a célula B, alternando entre a forma atacada e suspensa; a quarta bailarina também executa a célula B de maneira bastante lenta e prolongada temporalmente. Na terceira variação novamente observamos as três camadas paralelas: uma bailarina reitera a célula C, sempre alternando as duas formas de execução, lenta e atacada; duas bailarinas apresentam a célula de base, com inserção da célula C executada de maneira atacada; a quarta bailarina prolonga temporalmente a célula B.

Outro fator trabalhado é a gradual modificação da disposição espacial das bailarinas. No início as intérpretes encontram-se alinhadas horizontalmente na parte superior direita do espaço cênico, gradualmente dispõem-se verticalmente, e terminam o movimento organizadas também verticalmente, porém na parte inferior esquerda. Para tanto são utilizadas transições, nas quais as intérpretes ficam ajoelhadas e caem lançando-se nas posições referentes à próxima variação.

As diferentes temporalidades sobrepostas e distribuídas no espaço nos lançam aos quebra-cabeças canônicos mencionados anteriormente; observam-se: encontros e imitações espacialmente distanciados de uma mesma célula, microdefasagens e pequenas diferenças de qualidade gestual entre as intérpretes em uníssono, complementaridades entre os grupos, e o alargamento e estreitamento do espaço de ação das bailarinas.

Este último aspecto referente à disposição espacial não é explorado no filme, no qual são apenas executadas as duas frases de abertura do movimento. Contudo, De Mey opta por explorar os detalhes de cada intérprete por meio das constantes aproximações das câmeras, ampliando as pequenas diferenças de tempo e qualidade gestual mencionadas no parágrafo anterior. O som é outro elemento marcante na versão cinematográfica. Embora não haja música nesse momento, esboça-se uma escuta musical dos traços sonoros da dança, dos sons das raspagens do solo e das oposições entre respirações curtas e lentas que acompanham os caracteres atacados e suspensos da coreografia.

Antes de prosseguir com a descrição de outros processos coreográficos comentarei a construção da música no segundo movimento.

Assim como a dança, os processos composicionais musicais são baseados em técnicas de repetição, variação e sobreposição. Nesse movimento, temos um ostinato de base (**Fig. 8**) sobre o qual são sobrepostas outras camadas rítmicas; apresento na próxima página uma transcrição do início do processo de sobreposição rítmica (**Fig. 9**).

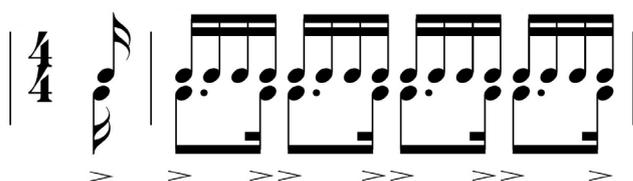


Fig. 8 Transcrição rítmica do ostinato de base da música do segundo movimento de *Rosas danst Rosas*.

Fig. 9 Transcrição rítmica de um excerto da música do segundo movimento de *Rosas danst Rosas*.

A relação entre música e dança neste movimento se dá pelo paralelismo processual. Observa-se a sobreposição e defasagem das camadas rítmicas atuando em paralelo a operações similares aplicadas as células coreográficas. Os retornos ao ostinato de base são marcados pelos uníssonos entre as bailarinas, os quais marcam o início de um novo ciclo de sobreposições de unidades coreográficas e estruturas musicais. Além disso, observamos alguns encontros entre determinados gestos e ataques percussivos ou dos sintetizadores, recorrências essas que dão um efeito de impacto, como se somassem, ou confrontassem, a energia contida nos gestos e nos eventos musicais.

Este movimento também é inteiramente realizado em nível médio, com as bailarinas sentadas, e praticamente todos os movimentos são realizados com a parte superior do corpo. Aqui são utilizadas duas técnicas particulares de contraponto: a primeira, intitulada “*éventail*”, consiste em uma forma de contágio, no qual ocorre a passagem de uma célula de movimento de uma bailarina às outras. A segunda, “*chipotage*”, é similar às variações do primeiro movimento, porém essas são realizadas de maneira sobreposta pelas quatro intérpretes¹³.

Mídia. 4 Excertos do vídeo de *A Choreographer's Score* de Anne Teresa De Keersmaecker e Bojana Cvejic, referentes aos processos coreográficos indicados no texto (Fonte: DE KEERSMAECKER; CVEJIC, 2012). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpVWpPYI92a1JnY1k/view?usp=sharing

Na quinta parte do segundo movimento é realizada uma forma interessante da técnica do *éventail*, na qual gradualmente passa-se de uma célula A para B e depois retorna-se para A (**Tab. 4**) gerando uma estrutura espelhada. O funcionamento é bastante simples: a primeira bailarina inicia a passagem de A para B, sendo seguida pela segunda bailarina em sua próxima célula, que ao passar para B é seguida pela terceira, que é seguida pela quarta; ao final o processo é retrogradado, a quarta passa para A, seguida pela terceira, e assim por diante.

Neste segundo movimento, a frase de base é composta pelas células A B C D E, sendo esta exposta de maneira integral em apenas um momento. No caso da *chipotage*, duas intérpretes executam as células A, B, C, D, e E intercaladas por um número variável de outras células; as outras duas executam as mesmas células começando por A, mas prosseguindo em ordem inversa E C D B. Diferentemente da continuidade adotada no *éventail*, aqui, a cada célula, as bailarinas cessam os movimentos e permanecem paradas em uma posição diferente; tais “poses” assemelham-se a imagens cotidianas. Segue na próxima página o exemplo de uma *chipotage* (**Tab. 5**).

¹³ Neste contexto, *éventail* pode ser traduzido como “leque” e *chipotage* como “uma complicação desnecessária”. Mantive os termos originais em francês no texto para referenciar diretamente as duas técnicas contrapontísticas, mantendo a forma sintética e as possibilidades conotativas originais.

Intérpretes	Células								
1	A	B	B	B	B	B	B	B	A
2	A	A	B	B	B	B	B	A	A
3	A	A	A	B	B	B	A	A	A
4	A	A	A	A	B	A	A	A	A

Tab. 4 Éventail presente no segundo movimento de *Rosas danst Rosas* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 94; traduzido e adaptado por mim).

Intérpretes	Células																			
1	A	A	A	B-----	A	A	B	A	A	C	A	A	D	A	A	E	A	A	A	A
2	A	A	A	A	A	A	B	A	A	C	A	A	D	A	A	E-----	A	A	A	A
3	A	A	A	A	A	E-----	A	A	E	A	A	D-----	A	A	C-----	A	A	B-----	A	A
4	A	A	A	A	A	A	A	A	E	A	A	D-----	A	A	C-----	A	A	B-----	-----	A

Tab. 5 *Chipotage* presente no segundo movimento de *Rosas danst Rosas* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 94; traduzido e adaptado por mim).

No filme, Thierry De Mey oscila entre pontos de vista que nos permitem a assimilação integral da situação performática, ou seja, possibilitando que visualizemos os jogos contrapontísticos tal como no palco, mas também nos convida a adentrar o espaço entre as intérpretes. Os impactos mencionados anteriormente, resultantes da simultaneidade entre ataques musicais e movimentos, são também enfatizados por recortes de cada gesto executado, originando o ritmo dos cortes cinematográficos, por exemplo, com as mãos entre as pernas ou nos ombros que tomam toda a tela. (**Fig. 10**).



Fig. 10 Imagens *still* do filme *Rosas danst Rosas* (FONTE: DE MEY, 2002).

Como já pudemos notar, a distribuição espacial das intérpretes em *Rosas danst Rosas* é tratada como um parâmetro de criação coreográfica bastante relevante. Embora neste segundo movimento as mesmas permaneçam praticamente todo o tempo sentadas, os processos contrapontísticos da *chipotage* possuem como variável os diferentes agrupamentos em duplas específicas para cada ciclo.

O terceiro movimento é constituído a partir das relações entre solos e um grupo de fundo, o qual De Keersmaeker nomeia de “*basso continuo*”, e que sempre executa a mesma frase em uníssono. No caso do filme, esse movimento é marcado pela exploração do espaço em longas e contínuas sequências, nas quais as câmeras circulam pelos diferentes ambientes do edifício de Van de Velde. As inúmeras portas e janelas de vidro enfatizam a continuidade, dando a impressão de um constante desdobramento do espaço, permitindo também as sobreposições dos grupos em diferentes níveis espaciais. Os reflexos nos vidros são igualmente explorados como pontos de vista indiretos dos eventos. É interessante notar que neste caso também se mantém a dualidade solo/*basso continuo*, porém, o último é cada vez mais amplificado, recebendo um maior número de intérpretes (Fig. 11).



Fig. 11 Imagens *still* do filme *Rosas danst Rosas* (FONTE: DE MEY, 2002).

A coreografia e a música neste movimento foram construídas a partir da seguinte divisão rítmica, composta por frases decrescentes, temos um compasso de 8 tempos (divido em grupos de 3 + 3 + 2 tempos), um de 7 tempos (dividido em grupos de 3 + 2 + 2 tempos), 6 tempos (divididos em 3 + 3 tempos), 5 tempos (2 + 3), 4 (2 + 2), 3 e 2. Novamente a dança será baseada em uma frase básica e a música, em um *stinato*. As macrodivisões também constituem os ciclos de variação musical e coreográfica; o primeiro ciclo é repetido 8 vezes, o segundo 7, o terceiro 6, o quarto 5, e assim por diante.

No caso da música, as frases do clarinete sofrem variações melódicas e oitavações a cada ciclo: no primeiro, o clarinete está na região grave; no segundo, na região aguda; no terceiro, ocorre o retorno à região grave; no quarto, resta somente a percussão; a partir do quinto, o clarinete permanece na região aguda. Esse processo é repetido durante todo o movimento.

As variações coreográficas nos grupos do *basso continuo* se dão através de inserções dentro da frase de base de células em caráter atacado ou suspenso, repetidos de acordo com os ciclos mencionados anteriormente. Já os solos são divididos em dois grupos, os “teatrais” e os “dançados”. O primeiro é composto pelos gestos cotidianos executados repetidamente, em caráter *staccato* ou lírico¹⁴. Os solos dançados espelham as variações dos *tutti*, porém, com maior número de inserções de células em caráter atacado ou suspenso. Além disso, no quinto ciclo, no qual temos apenas a percussão, é executado um curto solo teatral, dobrado por outra intérprete ao fundo (representada na Fig. 12 entre parênteses). Outro ponto importante é a divisão do espaço em faixas horizontais, as quais correspondem a cada ciclo dos solos dançados; já nos outros, os teatrais, é explorada uma única faixa vertical e apenas um pequeno trecho horizontal, referente ao quinto ciclo, no qual é executado um curto trecho dançado (Fig. 12).

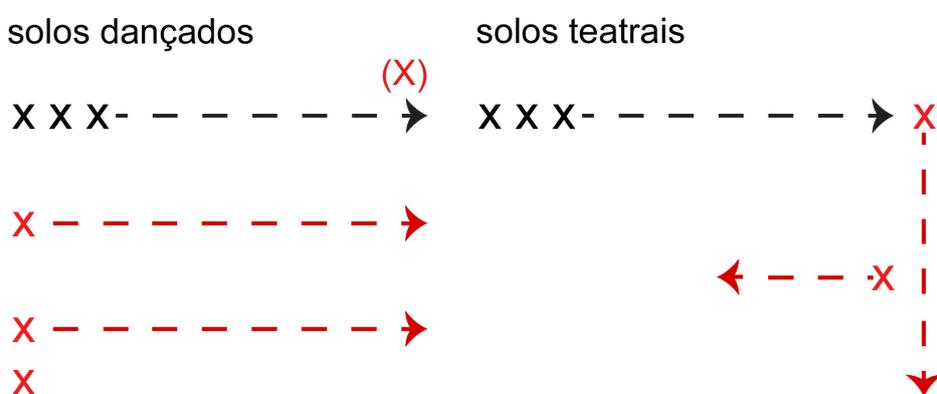


Fig. 12 Disposições espaciais das intérpretes nos solos dançados e teatrais do terceiro movimento de *Rosas danst Rosas*. As intérpretes solistas estão representadas em vermelho e o *basso continuo* em preto (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJÍČ, 2012, p. 101 e 103; traduzido e adaptado por mim).

Mídia. 5 Excertos do filme *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey, referentes aos momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: DE MEY, 2002). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpVWZKZ3Vt-Zi1udnM/view?usp=sharing

O último movimento é baseado na intensa repetição de um pequeno número de células e na variação espacial das intérpretes, trabalhadas conjuntamente com as técnicas do *éventail* e da *chipotage*. Cada ciclo é dividido em três momentos: *éventail*, no qual as bailarinas saem uma após a outra da disposição inicial, em forma de linha horizontal, repetindo de forma defasada os mesmos movimentos e deslocamentos; após o término desse processo ocorre o retorno à linha horizontal inicial, nomeado *retour d'éventail*; o terceiro momento, *chipotage*, consiste na exploração do espaço cênico de acordo com figurações determinadas. Na próxima página são demonstrados esses deslocamentos espaciais em cada subseção (Fig. 13). Nota-se que a última subseção é iniciada por apenas uma célula repetida em uníssono e em seguida inicia-se o ciclo da *chipotage*.

Mídia. 6 Excerto do filme *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey, referente aos momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: DE MEY, 2002). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpGhTS2hlX-21QT0U/view?usp=sharing

¹⁴ Anne Teresa De Keersmaeker refere-se aos caracteres *staccato* e lírico como formas de execução nos solos teatrais dos caracteres atacado e suspenso apresentados nos solos dançados.

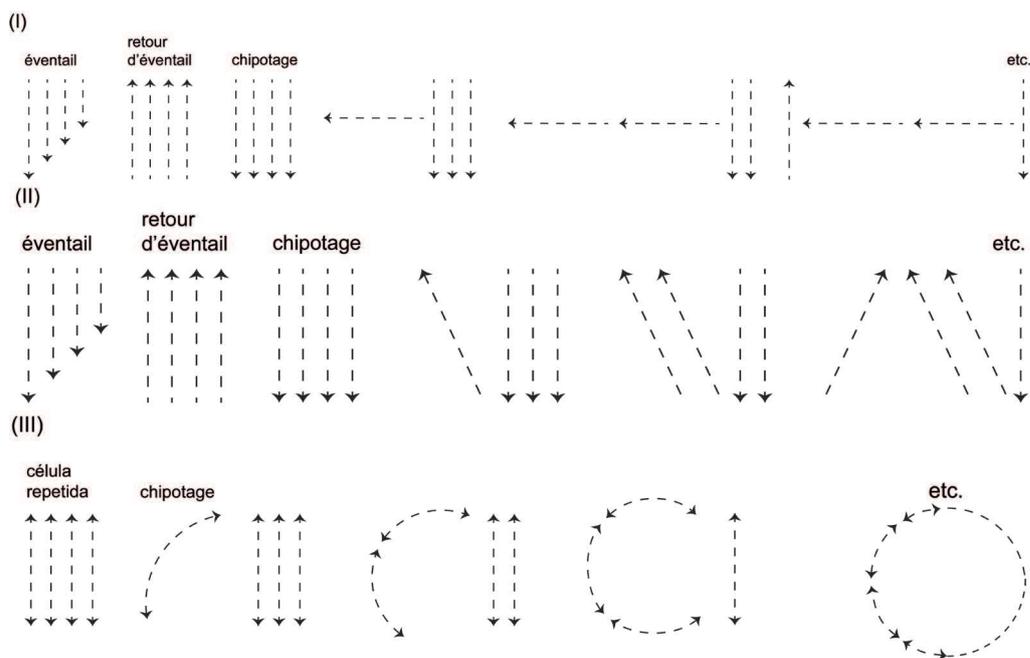


Fig. 13 Disposições espaciais das intérpretes em cada subseção do quarto movimento de *Rosas danst Rosas* (Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012, p. 106- 109; traduzido e adaptado por mim).

Novamente os ciclos coreográficos são simultâneos aos musicais, a cada subseção inicia-se um novo processo de defasagem de diferentes ostinatos e de frases melódicas. O mesmo material musical é sobreposto com um tempo diferente de defasagem, que aumenta progressivamente a cada subseção: na primeira, temos dois tempos de defasagem; na seguinte, quatro tempos, e no último, seis tempos. O som direto na versão cinematográfica enfatiza as defasagens das células da dança, criando uma nova forma de relação contrapontística entre o som da presença corpórea das intérpretes e a música. Esse elemento é fundamental para a passagem do último movimento para a coda, efetuando um corte no processo exaustivo do quarto movimento. Tanto o espetáculo quanto o filme terminam com a sobreposição rarefeita dos materiais coreográficos, repetidos em silêncio.

A conexão entre música e dança em *Rosas danst Rosas* ocorre graças às possibilidades de aplicação de um mesmo pensamento operatório, no caso, o trabalho sobre as possibilidades de repetição, sobreposição e variação de um material de base. Para tanto, é necessário que se estabeleça uma formalização capaz de dar conta de ambos os meios, que possa corresponder ao mesmo tempo aos processos musicais e coreográficos. Assim, os movimentos são divididos em células para agirem como peças em jogos de encaixes canônicos e caminharem lado a lado com as sobreposições dos ostinatos rítmicos e das frases melódicas.

É a partir da aplicação dessas operações formais a um repertório gestual particular, imbuído de qualidades bastante marcantes, que se origina a tensão e a particularidade da obra. Acrescentaria ainda a impossibilidade de neutralizar os materiais que mantêm esta convivência em um estado de tensão, pois as repetições nunca são exatamente as mesmas e os movimentos não deixam de apresentar suas próprias qualidades intrínsecas. São essas diferenças sutis que tomam nossa percepção: as microdefasagens daquilo que deveria ser simultâneo, ou, então, as particularidades de cada célula repetida pelas diferentes intérpretes. O mesmo vale para a música: são as resultantes das sobreposições que se destacam a nossa escuta, os ritmos, as texturas ou as linhas melódicas originadas por tais processos. E por que não afirmar que a relação entre música, dança e filme também se encontra nesse mesmo estado de tensão? Assim, não é exatamente a

simultaneidade o ponto principal, mas o que surge da relação, como os encontros que somam a energia dos movimentos e dos ataques percussivos, a ritmicidade dos cortes cinematográficos que particularizam os jogos contrapontísticos entre as bailarinas, o silêncio preenchido pelas respirações e sons dos movimentos que ganham uma musicalidade etc.

Os dois exemplos que se seguem, os filmes *Tippeke* e *Water*, demonstram duas outras formas de interação entre criação musical, coreográfica e cinematográfica. No primeiro, apresento o que De Mey chama de relação em triângulo, na qual a conexão entre as práticas artísticas é realizada a partir de um elemento exterior, o texto; no segundo, são estruturas temporais que realizam o papel de elemento de interligação.

2.4 *Tippeke*

Em *Tippeke* (1996), filme e música para violoncelo e eletrônica, a maneira escolhida para estabelecer as relações entre música/dança/filme é outra. Neste caso, há um elemento exterior que concentra e organiza as relações entre os meios de criação artística. É o texto, uma pequena história popular flamenga, contada por Anne Teresa De Keersmaeker, que conduz as interações. A música de *Tippeke* é uma encomenda do IRCAM e foi realizada em colaboração com François Deppe, violoncelista e assistente de composição, e Serge Lemouton, assistente musical. A música e o filme integraram o espetáculo *Woud – Three movements to the music of Berg, Schönberg e Wagner*, uma coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker interpretada pela companhia Rosas.

Mídia. 7 Excerto do filme *Tippeke* de Thierry De Mey, referente aos momentos do espetáculo indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZK-DpdjI1N3FoaU82Rms/view?usp=sharing

A protagonista, Anne Teresa De Keersmaeker, conta/canta/dança uma velha história popular flamenga que trata de um garotinho, Tippeke, que não quer entrar em casa. A história se desenrola em um encadeamento recursivo de nove fragmentos interligados: um cachorrinho que não quer morder Tippeke, um bastão que não quer bater no cachorrinho, o fogo que não quer queimar o bastão etc. Para obter uma espécie de efeito dominó, De Mey e De Keersmaeker partiram da ordem inversa da história (Cf. DE MEY, 1998).

A dança é trabalhada a partir de cada elemento do texto. O cachorrinho, o bastão, o fogo etc. correspondem a um determinado movimento executado simultaneamente à narração. Musicalmente cada elemento corresponde também a um som multifônico do violoncelo (Fig. 14) e os diferentes caracteres do texto – afirmativo, interrogativo, negativo – a uma maneira de os executar. As consoantes do nome Tippeke são pontuadas por modos de execução instrumental percussivos – *pizzicato*, *pizzicato bartók*, *col legno battuto* etc. – que destacam alguns movimentos da dança.

The image shows a musical score for Cello. It consists of two systems of music on a single staff. The first system starts with a 'Sound' label and a tempo marking of quarter note = 42. The second system includes performance instructions: 'pp - f sempre moviendo' and 'etc. (truncando sempre legato)'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fig. 14 Excerto da partitura de *Tippeke*. No primeiro compasso apresenta-se um dos multifônicos explorados na peça (FONTE: DE MEY, 1996).

Além das convergências entre texto/escrita instrumental e texto/dança, as quais Thierry De Mey nomeia de relação em triângulo (Cf. DE MEY In: LAUXEROIS; SZENDY, 1997), existem outras, fruto do trabalho com as tecnologias digitais dos meios eletroacústicos. Por exemplo, os dados frequenciais da voz e dos sons multifônicos são utilizados para filtrar as ambiências sonoras do filme. As ambiências também são manipuladas em função de procedimentos cinematográficos, como os *glissandi* que acompanham o afastamento da câmera. O compositor também faz uso de processos de composição assistida por computador, a fim de analisar os sons multifônicos e gerar o material melódico do violoncelo.

Podemos apontar ao menos dois níveis de interação entre música e dança. O primeiro, gerado pela relação em triângulo, permite a interação entre a escrita instrumental e a criação coreográfica. Neste nível, cada um dos dois meios permanece com suas próprias especificidades, o que está em questão são as diferentes formas de leitura e apropriação do texto. Todavia, é a presença de um elemento externo a ambos, o texto, que concentra e organiza as relações constitutivas no plano temporal. O outro nível é relativo a uma convergência musical de tipo morfológica, a qual baseia-se no som da voz de Anne Teresa De Keersmaeker e nos multifônicos do violoncelo, que interagem com a banda sonora do filme. No caso, é a matéria sonora de cada elemento que vai convergir e se combinar.

Cinematograficamente observa-se a oposição entre duas situações: uma na qual a protagonista é enquadrada por uma câmera fixa – nesse momento ela narra/dança a história em meio às ambiências sonoras filtradas e eventuais pontuações do violoncelo; na outra situação, a protagonista desloca-se junto à câmera em meio a paisagem – nesse caso não há narração, mas sim excertos instrumentais mais longos (Fig. 15). Apesar de servir de base para a forma do filme, tal oposição é apenas uma primeira impressão – nota-se que as situações são sutilmente combinadas, por exemplo, De Keersmaeker se desloca e a câmera permanece fixa, ou o contrário; os excertos do violoncelo também aparecem sobrepostos à narração, ou, ainda, a imagem da protagonista narrando sem a presença de seu próprio áudio acompanha esses excertos. Assim, cria-se apenas uma alusão de bipartição formal, a cada nova sequência os elementos opostos recombinam-se, impedindo que esta impressão seja fixada claramente.

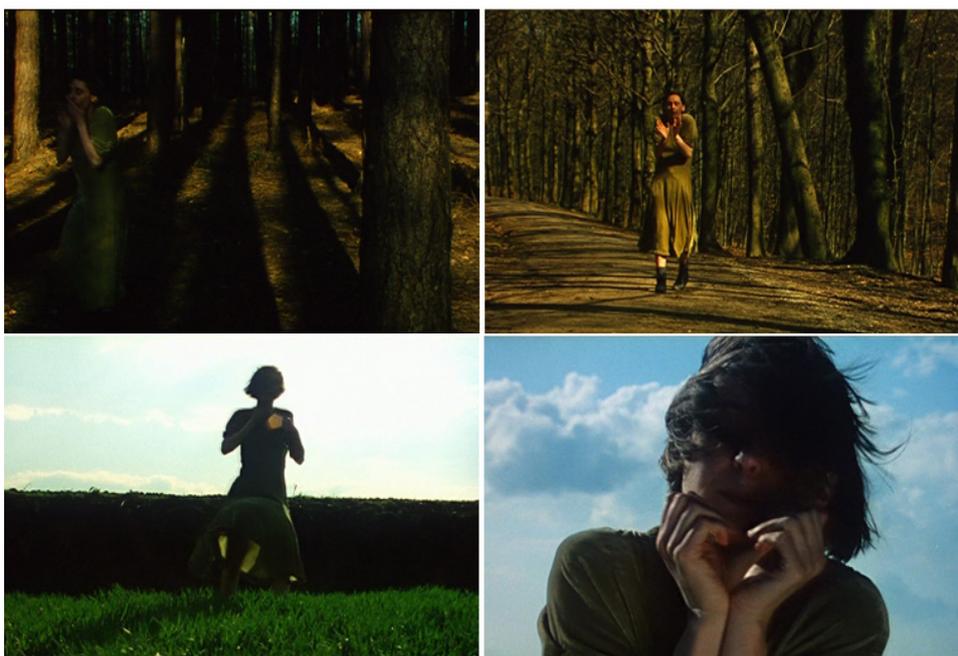


Fig. 15 Imagens *still* do filme *Tippeke*. (FONTE: DE MEY, 2007).

2.5 Water

Water (2002), para seis percussionistas, amostras sonoras pré-gravadas, violoncelo e eletrônica, originalmente integrou o espetáculo *April Me* de Anne Teresa De Keersmaeker e posteriormente o projeto cinematográfico *Counter Phrases* (2004). Aqui são estruturas temporais, que ao mesmo tempo conduzem a música e a dança.

A ideia principal que permeia a construção de *Water* é a sobreposição de cânones que seguem uma lógica pendular. Esses “se contraem ou se dilatam em suas extremidades e em seus centros” (DE MEY, 2004), ou seja, se aceleram ou se desaceleram nesses pontos temporais. Após sua progressiva sobreposição, podemos observar um complexo movimento de fases e defasagens que é dirigido rumo ao “uníssono” total ao final da obra.

Esta lógica operatória é utilizada pela música e pela dança, estabelecendo, assim, um paralelismo temporal entre ambas. Simultaneamente às camadas de pêndulos rítmicos musicais, por meio da repetição de frases coreográficas os bailarinos formam seus próprios jogos de fase e defasagem. A localização nas telas, a quantidade de bailarinos que constituem cada grupo que repete os mesmos movimentos e a sobreposição dos diferentes grupos proporcionam uma dinâmica global bastante rica, na qual se produz um efeito de diferentes temporalidades distribuídas no espaço (**Fig. 16**). A disposição do filme em tríptico (projetado ao mesmo tempo em três diferentes telas) evidencia este aspecto polifônico e também efetua ampliações de determinados pontos de vista em sua trajetória formal.

Mídia. 8 Filme *Water* de Thierry De Mey (Fonte: acervo pessoal de Thierry De Mey). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpU2xLV01vT3RVa2s/view?usp=sharing



Fig. 16 Imagens do filme *Water* (FONTE: acervo pessoal de Thierry De Mey).

Outro processo interessante é a utilização dos dados frequenciais das amostras sonoras pré-gravadas como informação temporal. Por exemplo, um som que possui 220Hz como frequência fundamental é repetido em aceleração constante até chegar a 220 repetições por segundo. Esse processo também pode ser executado de forma inversa: este mesmo som, agora

contínuo devido às 220 repetições por segundo, é desacelerado até tornar-se uma única pulsação. As amostras sonoras são originárias dos instrumentos tocados pelos percussionistas, como os sinos de vaca. Por um lado, notamos uma abordagem granular, estabelecida por processos em diferentes escalas temporais; por outro, a opção pelo som instrumental nesses processos reforça a busca pela integração entre os meios instrumentais e eletroacústicos.

A colaboração entre Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker se baseia sobretudo na elaboração de estratégias operatórias de natureza similar, aplicáveis à música e à dança, ao corpo e ao som. Observamos três maneiras diferentes de construí-las: por meio do paralelismo processual (*Rosas danst Rosas*), da presença de um elemento exterior (*Tippeke*) e de estruturas temporais (*Water*) que conduzem simultaneamente música, dança e filme. A duração qualitativa, o “movimento”, nesses casos, pode ser percebido enquanto a própria construção dessa temporalidade comum, na qual corpo, imagem e som desdobram-se paralelamente a partir das mesmas lógicas processuais. A reiteração aplicada a um material de base simples, paulatinamente variado no fluxo temporal, a partir de jogos permutatórios, defasagens e estruturas canônicas parece constituir o espaço operacional que se encontra em questão nessas obras. Os percursos formais não seguem em tal caso uma lógica teleológica, mas, ao contrário, colocam em questão o processo de liberação das qualidades materiais, sejam elas corpóreas, imagéticas ou sonoras.

A seguir abordo a escrita de gestos em De Mey, especialmente a sua aplicação na peça *Light Music*. Assim como em Aperghis, nos deparamos com uma abordagem que desloca o papel do corpo do intérprete musical de sua posição habitual de acoplamento com seu instrumento, tratado em tal contexto como uma extensão de seu próprio corpo. Em *Light Music* o músico se depara com um espaço vazio no qual se inscrevem seus gestos. Inscrição que é ao mesmo tempo sonora e imagética, tornada possível graças ao aparato tecnológico. A causalidade entre gesto e som, presente nos instrumentos tradicionais, é ora reafirmada, ora turvada. Contudo, sobressai a formulação de uma escrita com carácter coreográfico, na qual o espaço se torna novamente um elemento catalisador das relações entre corpo, imagem e som.

2.6 *Light Music*

Em suas peças de gestos, Thierry De Mey desenvolve uma abordagem composicional na qual estão inter-relacionadas música, corpo e imagem. As peças *Hands* (1983), *Musique de tables* (1987), *Unknownness* (1996), *Silence must be!* (2002) e *Light Music* (2004) traçam uma trajetória em sua carreira que concretiza o desenvolvimento de algumas preocupações poéticas bastante específicas, como a pesquisa por uma escrita que explora os movimentos dos intérpretes.

Em *Musique de tables*, para três percussionistas, o compositor elabora um vocabulário gestual que é trabalhado durante toda a peça. Esses gestos sofrem variações e combinações diversas, criando jogos de contrapontos e complementaridades. Cada componente do vocabulário é nomeado na partitura, como “as costas” (*le revers*), que denomina a ação de bater na mesa com as costas das mãos (**Fig. 17**). Praticamente todos os gestos produzem sons, mesmo os que originam figuras espaciais, como os “círculos” e os “balanços”.

Em *Silence must be!*, para regente solo, a continuidade entre movimento e som é turvada. Na partitura existem muitas indicações de ações de carácter teatral, as quais o intérprete deve executar em cena. Por exemplo, a peça se inicia com a seguinte instrução: “o regente está em frente ao público, ele está iluminado de maneira a colocar os movimentos de suas mão em evidência. Ele toma o pulso esquerdo com o polegar da mão direita, a palma da mão esquerda

LE PLAT
LE PLAT DE LA MAIN FRAPPE LA TABLE À L'ENDROIT LE PLUS NATUREL, L'ÉCART DES MAINS RESPECTÉ.

LA CHIQUENAUDE
COUP DONNÉ PAR L'ANGLE DU MAJEUR QUE L'ON A PLIÉ CONTRE LE POUCE ET QUE L'ON DÉTEND BRUSQUEMENT. APRÈS LE COUP, LA MAIN OUVERTE S'ÉCARTE RAPIDEMENT DE LA SURFACE DE LA TABLE.

LE REVERS
LE REVERS DE LA MAIN FRAPPE LA TABLE À L'ENDROIT LE PLUS NATUREL, DONC LÉGÈREMENT PLUS À L'EXTÉRIEUR QUE DANS LA POSITION "À PLAT".

LE BORD
PAR LA TRANCHE, L'INDEX FRAPPE LE BORD DE LA TABLE.

Fig. 17 Acima as indicações presentes na bula de *Musique de tables*, e abaixo um excerto da partitura (FONTE: DE MEY, 1987, p. II e 06).

virada para o alto¹⁵ (DE MEY, 2002, p. 1; tradução livre minha). Em seguida, o intérprete executa gestos de regência em silêncio. É somente na segunda parte que se estabelece a relação entre esses gestos e os sons dos instrumentos de percussão pré-gravados.

Light Music é o ponto culminante dessa trajetória do compositor, na qual ocorre uma interessante interação entre o processo de composição, o desenvolvimento do aparato audiovisual e a interpretação. O projeto foi desenvolvido por Thierry De Mey em colaboração com Jean Geoffroy, intérprete, e Christophe Lebreton, criador do sistema interativo. *Light Music* é uma coprodução entre Charleroi-Danses e o GRAME, de Lyon.

Cada parte da peça explora um tipo diferente de escrita musical e de interação entre os gestos do intérprete e os resultados sonoro e visual. Por exemplo, a primeira parte é composta de gestos fluídos, que traçam caminhos curvilíneos nos sentidos horizontal e vertical, com pontuações de outros gestos bastante curtos. O resultado sonoro segue os gestos, alternando sons longos e curtos. A segunda é composta quase integralmente de gestos silenciosos oriundos de *Silence must be!* e por trajetórias fluídas que dialogam com o material da primeira parte. Na seção final da segunda parte, quando se impõe uma continuidade marcante entre sons e gestos, o intérprete dispara sons percussivos com os mesmos gestos silenciosos apresentados anteriormente. A terceira parte é inteiramente marcada por uma espécie de “*light painting*”; a partitura indica formas que o intérprete deve desenhar no espaço: “parênteses”, “serpentes”, “guirlandas”, “labirintos”. Cada forma desenhada também corresponde a uma forma sonora específica, que é manipulada em função de onde começa cada ação de desenhar, sua velocidade, seu percurso horizontal e/ou vertical etc.

15 “Le chef fait face au public, il est éclairé de manière à mettre les mouvements de ses mains en évidence. Il se prend le pouls au poignet gauche au moyen du pouce de la main droite, la main gauche tournée paume vers le haut.”

Nas páginas seguintes, demonstro a interação entre os gestos predominantes em cada parte de *Light Music* e seus resultados sonoros e visuais. Na peça, é utilizado um corredor de luz, construído pela iluminação cênica, e um sistema interativo¹⁶ composto por uma câmera de vídeo, dois acelerômetros de três eixos e dois giroscópios de dois eixos. Tais sensores são fixados nas mãos do intérprete e, por serem utilizados de forma combinada, são capazes de identificar a velocidade e a orientação dos movimentos efetuados. A câmera de vídeo é responsável também pela detecção de movimento, neste caso obtida por meio da diferença entre dois quadros subsequentes de filmagem; pela detecção de presença, graças à quantização do tempo de exposição das ações no corredor de luz; pela detecção do centroide, o centro de gravidade da imagem, e pela divisão do espaço de interação em diferentes regiões.

Ao todo são utilizados dez diferentes “modos de jogo” (*game modes*), os quais consistem em diferentes configurações do sistema interativo. E o espaço de interação é dividido em nove colunas e doze linhas, as quais são responsáveis por disparar sons e/ou eventos. O sistema de projeção sonora é configurado por seis caixas de som, dispostas em formato circular ao redor do público.

A seguir descreverei tanto os modos de jogo do sistema interativo, especificamente no que concerne às interações musicais, quanto suas respectivas resultantes perceptivas, visuais e sonoras.

Parte I

Mídia. 9 Excertos de *Light Music* de Thierry De Mey, referente aos momentos da peça indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpYl-R5UDZjcWVIV00/view?usp=sharing

Gestos [partitura]: (1) combinação entre movimentos de rotação das mãos e deslocamentos verticais e horizontais; (2) rotações rápidas sem deslocamento horizontal e vertical; (3) mesma posição das mãos com deslocamentos rápidos horizontais e/ou verticais.

Interações perceptíveis entre gestos e sons: a velocidade dos deslocamentos nos eixos horizontal e vertical opera as modificações dos parâmetros sonoros, como a alteração da frequência mais proeminente nas amostras sonoras disparadas; oposição sonora entre gestos fluídos e lentos, e entre gestos curtos e pontuais (sons longos x sons curtos).

Interações perceptíveis entre gestos e imagens: o sistema interativo somente reproduz os gestos executados no corredor de luz.

Funcionamento do sistema interativo: Dois modos de jogo estão presentes simultaneamente no início desta primeira parte da peça. O primeiro é baseado na alteração da altura das amostras sonoras disparadas a partir do deslocamento dos gestos no eixo horizontal da área de interação. A região superior corresponde a sons mais agudos e a região inferior corresponde a sons graves. As amostras são disparadas quando os gestos atingem um mínimo de velocidade, e a amplitude dos sons é dada pela velocidade das ações na área de interação. A espacialização é controlada pelo centro de gravidade da imagem capturada pela câmera de vídeo – um dos canais de áudio permanece fixo, enquanto o outro desloca-se através do círculo de alto-falantes, controlado pela centroide da imagem. O segundo modo de jogo é responsável pela divisão do espaço ao meio, cada uma das partes corresponde a uma determinada “família” de amostras sonoras; ao atingir cada uma delas modificam-se as amostras disparadas.

¹⁶ Os detalhes técnicos relativos ao sistema interativo utilizado na peça foram obtidos em conversa com Christophe Lebreton.

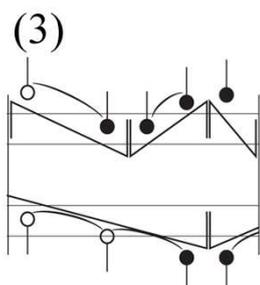
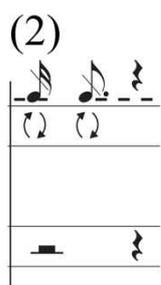
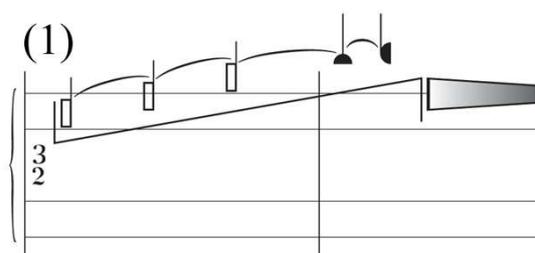


Fig. 18 Diferentes interações presentes em *Light Music* (FONTES: DE MEY, 2007b; imagens do acervo pessoal de Thierry De Mey)

O terceiro modo de jogo corresponde ao final dessa parte, na qual o gesto de entreteçar dois dedos e tensioná-los dispara amostras sonoras curtas. O espaço de interação é reduzido apenas a sua região central, e utiliza-se variação de velocidade (aceleração) dos gestos para disparar os sons.

Parte II

Mídia. 10 Excertos de *Light Music* de Thierry De Mey, referente aos momentos da peça indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpOU-NSS19HSIIIVSHc/view?usp=sharing

Gestos [partitura]: (1) gestos cênicos e de (2) regência oriundos de *Silence must be!*; desenhos de formas específicas no espaço: (3) “o mar” (*la mer*) e “a esfera” (*la sphère*).

Interações perceptíveis entre gestos e sons: gestos silenciosos (sem interação); nos desenhos a velocidade opera as modificações nos parâmetros das amostras sonoras; os gestos de regência disparam sons percussivos.

Interações entre gestos e imagens: o sistema interativo reproduz os gestos executados no corredor de luz e deixa seus traços visíveis por alguns segundos.

Funcionamento do sistema interativo: novamente dois modos de jogo são utilizados nesta segunda parte da peça. Um primeiro deles é ativado durante o desenho das formas no espaço, quando são estabelecidas duas regiões de interação, cada uma correspondendo a um tipo de amostra sonora com a amplitude modulada a partir da velocidade dos gestos. O segundo tipo de modo de jogo corresponde aos gestos de regência – neste caso a variação de velocidade dispara as amostras sonoras percussivas; também são acionadas sequências de sons pré-gravados e ressonâncias durante esses trechos.

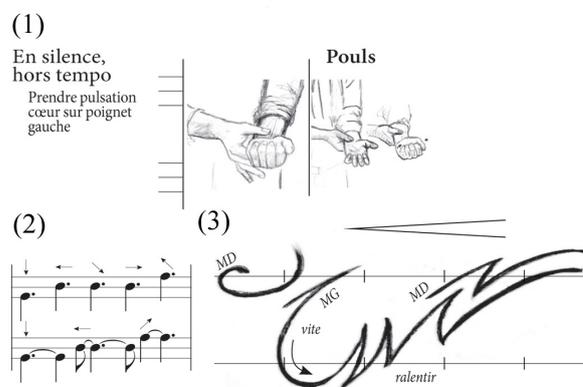


Fig. 19 Diferentes interações presentes em *Light Music* (FONTES: DE MEY, 2007b; imagens do acervo pessoal de Thierry De Mey)

Parte III

Mídia. 11 Excertos de *Light Music* de Thierry De Mey, referente aos momentos da peça indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDP-cWNWQ21nV3pIVUU/view?usp=sharing

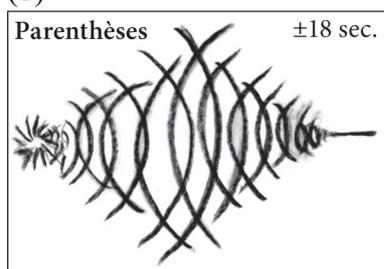
Gestos [partitura]: diversos desenhos de formas específicas: (1) “parênteses” (*parenthèses*), (2) “fio esticado” (*fil tiré*), espirais (*spirales*) etc.

Interações perceptíveis entre gestos e som: as interações são efetuadas por diversos parâmetros dos movimentos conjuntamente. A velocidade da “hélice dupla” (*double hélice*) modifica a intensidade sonora; cada ponto de parada da “descida rouca” (*descente rauque*) gera um clique; em outros desenhos se estabelece a correlação entre o eixo horizontal (alto/baixo) e o espaço frequencial (agudo/grave), como nos “labirintos” (*labyrinthes*) etc.

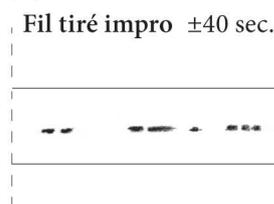
Interações perceptíveis entre gestos e imagens: o sistema interativo segue e deixa os rastros das trajetórias dos desenhos na tela por alguns segundos, gerando uma espécie de *light painting*.

Funcionamento do sistema interativo: nesta parte da peça são utilizados diferentes modos de jogo para cada desenho específico. No caso do “fio esticado”, o espaço de interação torna-se uma ferramenta de leitura de amostras sonoras; a partir da detecção de um limite mínimo de movimento avança-se em sua duração; quando não há movimento detectado fixa-se em um ponto das amostras. Já nos “spaghettis” as amostras sonoras passam por um filtro ressonante, controlado pelo movimento e pelo centro de gravidade da imagem capturada pela câmera de vídeo; paralelamente outras amostras têm sua amplitude controlada pelos mesmos parâmetros. No desenho nomeado de “facas” a área de interação é dividida em 12 regiões (2 colunas e 6 linhas), cada uma correspondendo a uma amostra sonora. O disparo é efetuado quando a diferença de velocidade é maior que um limite preestabelecido; a amplitude dos sons é controlada pela velocidade. Em outro desenho, os “gens”, uma região do espaço de interação é ativada a cada vez; a cada passagem dos gestos por tais áreas específicas se dispara uma amostra sonora e se ativa a próxima região. Por fim, nos “corações” restam apenas 6 regiões que disparam amostras distintas. Na maior parte dessas subseções a centroide detectada na imagem é responsável pela espacialização sonora.

(1)



(2)



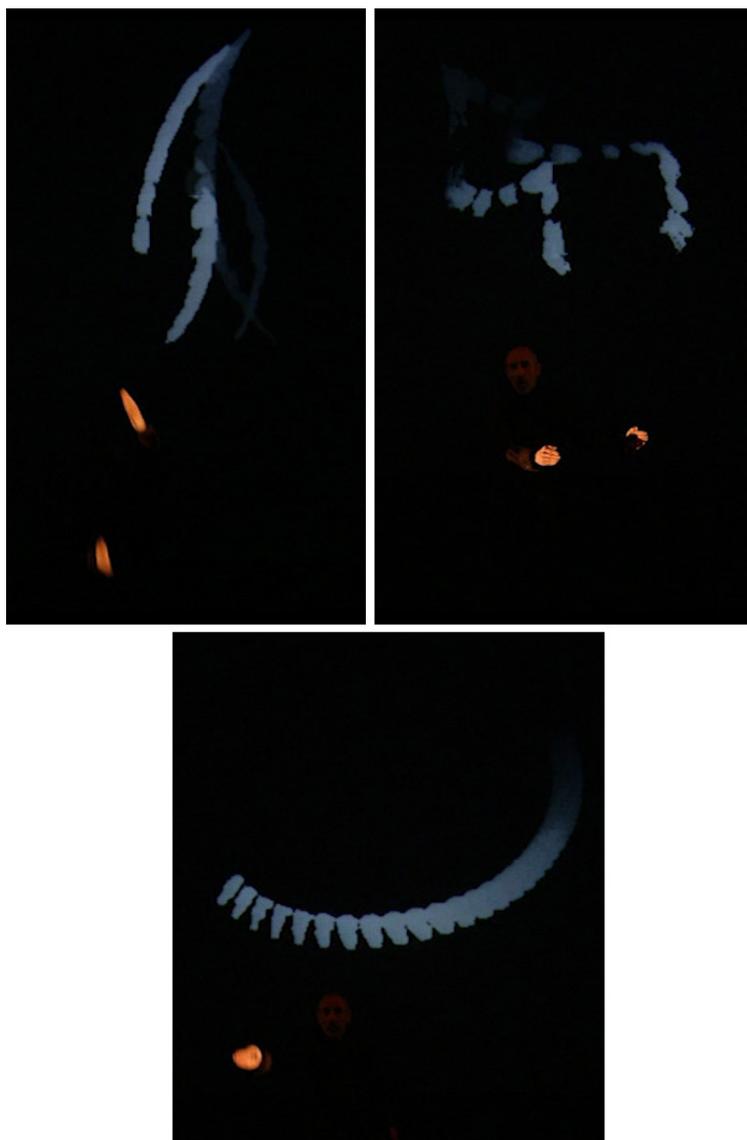


Fig. 20 Diferentes interações presentes em *Light Music* (FONTES: DE MEY, 2007b; imagens do acervo pessoal de Thierry De Mey)

Parte IV

Mídia. 12 Excertos de *Light Music* de Thierry De Mey, referente aos momentos da peça indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpQkE-2MFN2SnlReVE/view?usp=sharing

Gestos [partitura]: (1) desenhos; (2) combinação entre gestos mecânicos e trajetórias espaciais indicadas pelas flechas, o que dá uma característica mais “plástica” a esses gestos.

Interações perceptíveis entre gestos e sons: nas entradas de cada um dos desenhos são disparadas texturas sonoras específicas, que são repetidas em *loop* e sobrepõem-se umas às outras; os gestos mecânicos disparam outros sons, em sua maior parte sons percussivos.

Interações perceptíveis entre imagens e gestos: as trajetórias das *light paintings* são repetidas em *loop*; cada novo desenho é sobreposto aos anteriores; nos gestos mecânicos o sistema interativo somente reproduz os gestos executados no corredor de luz; ao final desta parte o intérprete intervém na imagem com seu corpo inteiro.

Funcionamento do sistema interativo: nesta parte são combinados e reutilizados modos de jogo das partes anteriores; a principal operação utilizada é a gravação e sobreposição de *loops* de áudio e vídeo em tempo real; a amplitude sonora destes fragmentos gravados é controlada pela detecção de movimento.

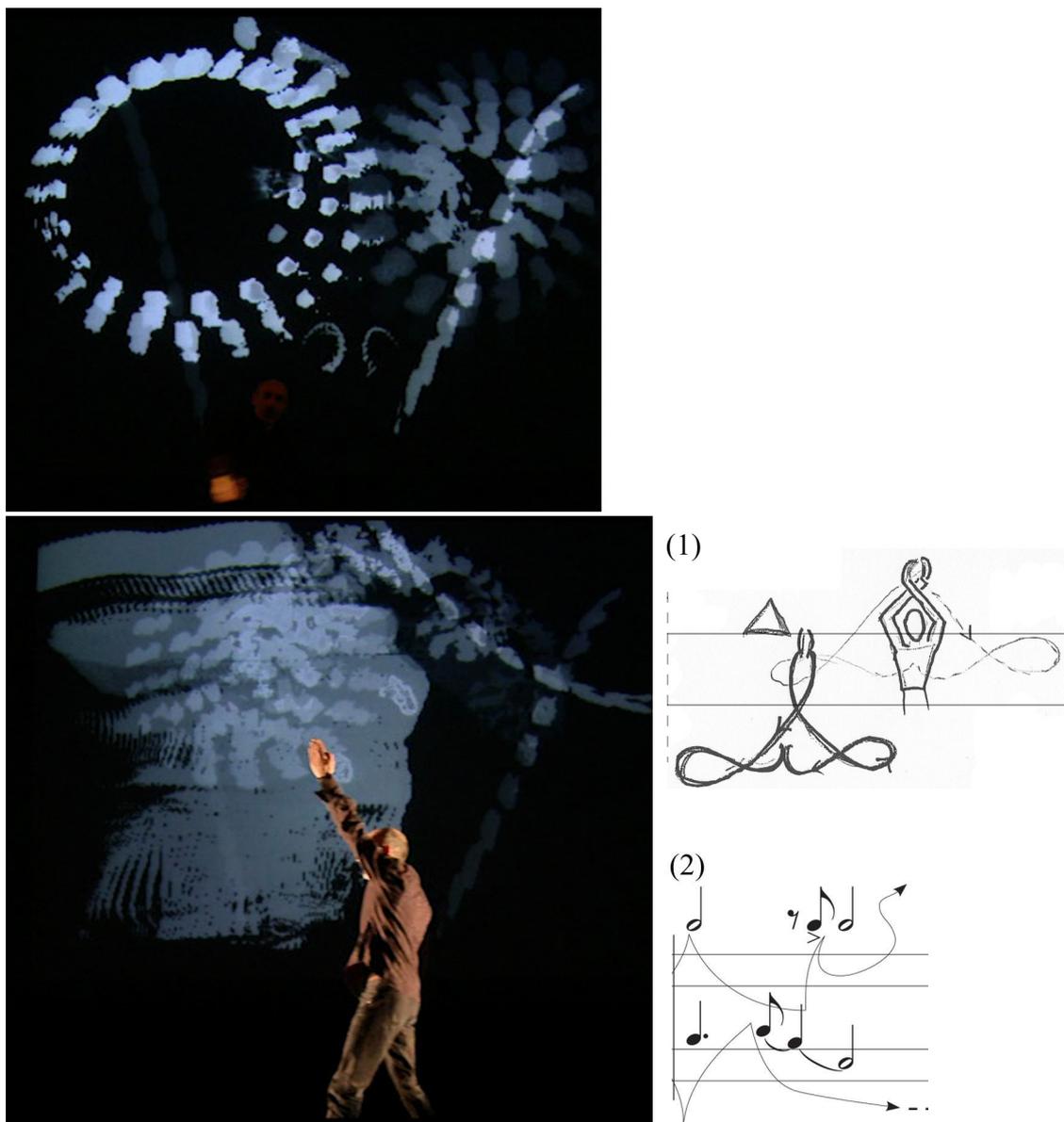


Fig. 21 Diferentes interações presentes em *Light Music* (FONTES: DE MEY, 2007b; imagens do acervo pessoal de Thierry De Mey)

Parte V

Mídia. 13 Excertos de *Light Music* de Thierry De Mey, referente aos momentos da peça indicados no texto (Fonte: DE MEY In: DE KEERSMAEKER, 2007). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpaXBD-N245OXJsWUU/view?usp=sharing

Gestos [partitura]: escrita no espaço da palavra “silêncio” [*silence*]; duas frases executadas em língua de sinais: (1) “é necessário ter um caos no interior de si para dar à luz uma estrela que dança” (“*il faut avoir un chaos à l’intérieur de soi pour enfanter une étoile qui danse*”), F. Nietzsche, e “*silence must be*”; (2) gestos de regência.

Interações gestos/sons: modificação da parte eletrônica pré-gravada simultânea a uma das palavras da língua de sinais (indicada na partitura); os gestos de regência disparam amostras sonoras de sons percussivos.

Interações gestos/imagens: durante toda esta parte o sistema interativo produz as trajetórias de *light painting*.

Funcionamento do sistema interativo: durante os gestos de regência, a variação de velocidade dispara as amostras sonoras percussivas; também são acionadas sequências de sons pré-gravados e de ressonâncias.

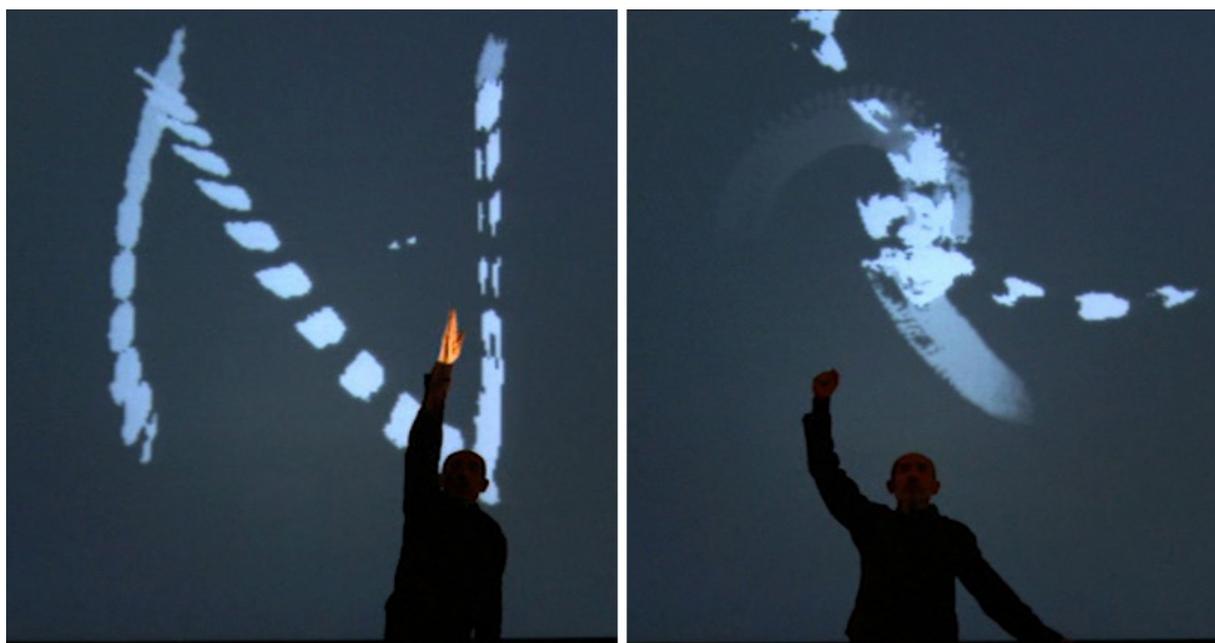
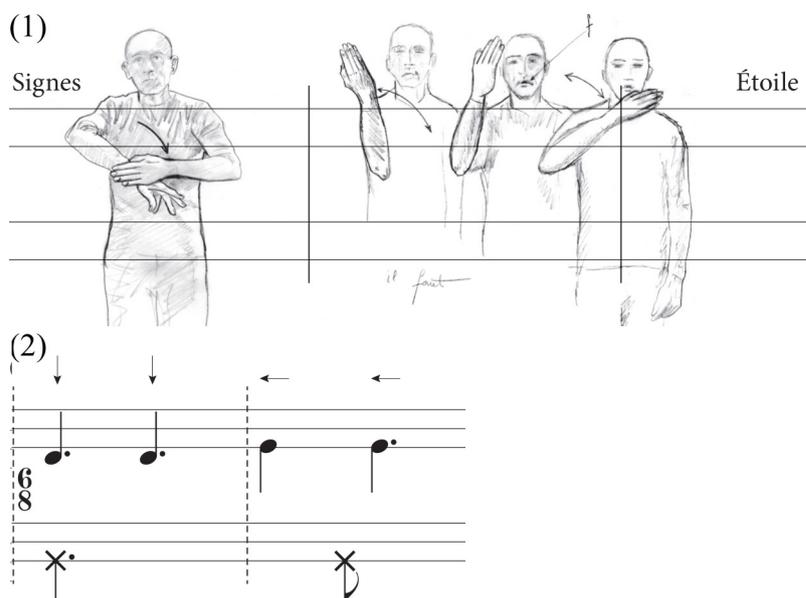


Fig. 22 Diferentes interações presentes em *Light Music* (FONTES: DE MEY, 2007b; imagens do acervo pessoal de Thierry De Mey)

Se pensarmos em termos de espaço operacional como um conjunto de variáveis, de processos, de tratamentos e também de restrições com as quais se compõem, o que nos indicam as páginas anteriores? Cada parte de *Light Music* explora um vocabulário específico de gestos, assim como suas resultantes sonoras e visuais, estabelecidas graças às relações com o sistema interativo. Se examinarmos detalhadamente cada parte, compreenderemos que existem diversos níveis de relação entre os componentes da peça: a simples causalidade de um gesto que provoca um som; o mapeamento de uma ou mais variáveis gestuais que controlam os parâmetros sonoros; a similaridade visual do gesto e suas consequências sonoras, na qual a semelhança entre ambos é dada pela escrita; o mesmo tratamento aplicado às imagens e aos sons, e a reutilização de materiais de outras peças. Notamos que um nível não exclui o outro, eles podem aparecer

conjuntamente em um mesmo contexto. É justamente a variação e a sobreposição desses níveis que garantem um caráter dinâmico ao encadeamento temporal de *Light Music*, como no paralelismo presente na parte IV, entre a gradual acumulação dos *loops* e a utilização das amostras sonoras percussivas, ou as diferentes formas de mapeamentos paramétricos nos desenhos apresentadas na parte III. De uma maneira geral, as operações que habitam este espaço processual são da ordem da simultaneidade e da causalidade entre gestos, sons e imagens. Assim, a tarefa que se coloca é conectar as causas gestuais e suas consequências sonoras e visuais em suas diversas formas possíveis, e igualmente fazê-las evoluir e se transformar em conjunto no transcorrer do tempo da peça.

Outro ponto a ser ressaltando é a maneira particular pela qual o intérprete é solicitado em *Light Music*; cada gesto e cada movimento devem ser executados da mesma maneira que uma frase musical, buscando aplicar uma dinâmica própria a cada novo elemento a ser executado. A fluidez dos gestos é dada pelo constante jogo entre impactos e suspensões temporais, entre as sístoles e diástoles que configuram a construção da temporalidade da peça. Soma-se a isso as constantes reconfigurações deste instrumento imaterial com o qual o músico é confrontado em cena, apresentadas nas diferentes regiões do espaço, solicitadas em cada momento, e nas diferentes resultantes visuais e sonoras obtidas a partir de seus gestos. As alternâncias entre a escrita de formas que se desenham no espaço e uma escrita teatral, evocando os gestos mecânicos de um regente, que, neste caso, “toca” seus próprios sons. Ou, ainda, entre gestos que escrevem palavras no vazio, ou criam formas que se sobrepõem em uma grande tela de pintura de luz.

Tais fatos nos levam a observar a formação dessas durações qualitativas, do “movimento” das redes de interações entre os componentes heterogêneos que configuram a peça, ou seja, das constantes reconfigurações do dispositivo artístico de *Light Music*.

Abordei neste segundo capítulo da tese o espaço operacional e poético de algumas obras da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker e do compositor e cineasta Thierry De Mey, objetivando compreender a maneira pela qual ambos constroem as interações e convergências entre música, dança e cinema, entre som, corpo e imagem. Primeiramente, apresentei a forma como ambos apoiam-se na construção de um paralelismo processual, por meio da aplicação de uma série de estratégias similares aos meios musicais e coreográficos, engendrando assim uma temporalidade comum a ambos os meios. Neste sentido, destaco igualmente a aproximação de De Keersmaeker das operações reiterativas e do processo de deslocamento de fase característicos da música de Steve Reich. Convém ressaltar que não se trata da transposição de procedimentos musicais aos gestos dançados, ou vice-versa, mas de partir de um território operacional comum para explorar as próprias consistências de cada meio específico. Posteriormente, expus as relações em triângulo, por meio das quais se recorre a um elemento externo – no caso apresentado, um texto – para construir estratégias de interação entre música e dança. O cinema também contribui para essa abordagem, amplificando as convergências e criando pontos de vista particulares nas tramas polifônicas de movimentos, sejam eles dançados ou musicais.

Outro ponto central é a escrita de gestos desenvolvida por De Mey, a qual solicita o corpo do intérprete musical de forma bastante particular, seja criando formas e desenhos no espaço cênico, seja efetuando gestos teatrais. As tecnologias digitais e os meios eletroacústicos colaboram com a construção dessa rede de conexões e convergências, tornando possíveis as interações entre as diferentes morfologias sonoras, entre a escrita instrumental e a eletrônica, e também entre gestos, sons e imagens em *Light Music*.

PARTE 2
ABORDAGEM AUTORREFLEXIVA

PARTE 2 ABORDAGEM AUTORREFLEXIVA

A segunda parte do presente trabalho é dedicada a uma abordagem autorreflexiva por meio da qual descrevo os espaços poético e operacional dos trabalhos artísticos desenvolvidos por mim, em colaboração com outros artistas, durante o período abrangido por esta pesquisa. Busco, sobretudo, evidenciar a forma pela qual os diferentes meios de expressão e práticas artísticas interagem e influenciam uns aos outros, especificamente nesses contextos de criação coletiva e colaborativa. Outro ponto central é a retomada de ferramentas conceituais desenvolvidas na primeira parte, a partir das obras de Aperghis, De Mey e De Keersmaeker, dentre as quais destaco a noção de dispositivo artístico, concretizando, assim, o ciclo de retroalimentação entre investigação teórica/analítica e prática artística.

A partir daqui, descreverei os processos envolvidos na produção artística desenvolvida por mim em colaboração com outros artistas durante o período desta pesquisa. Buscarei, por meio dessas descrições, esclarecer como os dois eixos principais deste trabalho, a investigação teórica/analítica e a criação artística, são postos continuamente em relação. Ambos constituem um circuito de retroalimentação, no qual as operações, as noções e os conceitos passam de um eixo a outro, se influenciando e se transformando mutuamente. Desta forma, alguns pontos abordados anteriormente serão retomados, em especial a noção de dispositivo artístico, visando apontar como tais ferramentas conceituais podem servir à criação musical e sua reflexão.

Grande parte do repertório criado durante esse período se configura a partir da coexistência entre a liberdade local das ações dos artistas e a definição global de cada percurso temporal. Também é preciso destacar a dinâmica coletiva e colaborativa colocada em jogo na realização dessas obras, as quais são construídas a partir da atuação de um grupo específico de artistas. Assim, emerge um contexto de influências mútuas intensificadas: entre os *performers*, entre o discurso instrumental e eletroacústico, entre som, imagem e corpo. Uma rede de interações é estabelecida, na qual é colocada em questão a impossibilidade de representação em um único suporte. Em *Espaces d'interaction* soma-se uma nova questão a este campo problemático: a convergência entre escrita instrumental e eletroacústica. Além disso, nos outros casos, a extensão do musical ao domínio visual.

Os textos que compõem esta parte da tese foram escritos em momentos distintos, tanto no que concerne ao eixo artístico da pesquisa, quanto ao eixo teórico. Por isso optei por organizá-los em ordem cronológica, a fim de mostrar como as noções e as ferramentas conceituais desenvolvidos ganham forma à medida que os trabalhos artísticos são realizados. Contudo, inicio esta trajetória retomando uma noção central para a abordagem da produção aqui apresentada: a de dispositivo artístico.

1. A noção de dispositivo artístico

Anteriormente, ao tratar do dispositivo artístico em Aperghis, propus uma aproximação com a filosofia de Michel Foucault, na qual o termo “dispositivo” ocupa uma posição privilegiada. É preciso ressaltar que a noção de dispositivo em Foucault não concerne ao domínio

da Arte; trata sobretudo de formações de relações de poder¹. Contudo, a utilizo aqui como uma ferramenta conceitual para observar e analisar minha produção artística. Isso não significa que estou compreendendo essa produção a partir de relações de poder ou como um resultado de um assujeitamento. Ao contrário, o que me interessa é percebê-la como uma rede de interações entre diferentes meios de expressão presentes em um mesmo contexto de criação artística, assim como analisar as operações que tornam possíveis tais interações.

Foucault traz em sua definição de dispositivo três pontos centrais (Cf. FOUCAULT, 1977), e é a partir de tais pontos especificamente que pretendo olhar para minha produção artística. Para o autor, um dispositivo é ao mesmo tempo um conjunto heterogêneo e a rede estabelecida entre os elementos que compõem esse conjunto (interdependência e extensão); o dispositivo diz respeito ainda à natureza das conexões que existem entre os elementos (interação e influência mútua); por dispositivo compreende-se uma espécie de formação.

Um dispositivo é uma espécie de sistema composto de toda uma variedade de elementos de origens diversas. Ele não é hierarquizado previamente, uma vez que o sentido das interações e as funções provisórias são determinadas a partir de uma orientação global. Como as interações de um dispositivo são dinâmicas, ele pode desdobrar-se em direção a várias configurações.

No âmbito artístico, tomaremos a noção de dispositivo como a maneira pela qual ocorrem as diferentes interações entre os componentes de uma determinada obra e, por conseguinte, a forma como se apresentam tais interações enquanto a própria obra, criando assim uma relação de interdependência mútua. Outro ponto importante a destacar: tais componentes não se definem individualmente, mas sim por meio de suas conexões. A globalidade resultante não é somente a soma de todas as partes, mas corresponde à reunião de cada elemento que interage em uma posição determinada.

Desta maneira, três diferentes níveis de análise do dispositivo artístico interativo aqui em questão são desenhados.

Primeiramente, a identificação dos meios de expressão artística apresentados. Grosso modo, no repertório artístico criado ao longo desta pesquisa são apresentados quatro diferentes meios: o instrumental, o eletroacústico, o videográfico e o corpóreo. Estes meios e suas interações constituem a base dos diferentes dispositivos artísticos colocados aqui em questão.

Em segundo lugar, a compreensão das operações que constituem as interações entre esses meios. A noção de dispositivo artístico traz um dado bastante importante para olharmos essa produção artística: um dispositivo é um conjunto heterogêneo que se organiza de forma movente, ou seja, se reconfigura a todo momento, a partir principalmente das ações dos artistas e das conexões entre os meios distintos. Além disso, cada um desses meios pode ser composto por diferentes elementos. Por exemplo, o eletroacústico pode incluir tratamentos sonoros em tempo real e amostras de sons preparadas previamente, ou então o vídeo, pode ser composto por conteúdos criados em tempo diferido, por imagens capturadas pelas câmeras no momento da *performance* e também de tratamentos em tempo real.

E, por fim, o exame da formação, isto quer dizer, a observação da globalidade de conexões e seus desdobramentos temporais.

No decorrer das análises percorrerei esses três níveis do desenvolvimento da produção artística, compreendendo-a por meio dos seus processos relacionais.

¹ Sobre este aspecto ver a quarta parte da *Histoire de la Sexualité I* (FOUCAULT, 1976).

2. Espaços entre o Sonoro (EES)²

Mídia. 1 Montagem com excertos de todas as performances da série *Espaços entre o Sonoro* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bDST6pyZQ30>

A primeira produção artística desenvolvida no âmbito desta pesquisa foi a série de *performances* *Espaços entre o sonoro*, desenvolvida entre 2011 e 2012 por mim e outros colaboradores, a saber: as bailarinas Raquel Pereira, Thiane Nascimento e Nathalia Catharina; as artistas visuais Alessandra Bochio e Viviane Vallades; o compositor e pianista Manuel Pessôa, e o músico Fernando Falci de Souza. Ao todo foram desenvolvidas cinco *performances*, as quais possuíram como tônica a busca pela elaboração de estratégias de criação a partir das relações entre os meios visuais, sonoros e corpóreos; tais inter-relações constituirão a base do dispositivo artístico em questão na série. A interação entre os meios ocorreu tanto a partir das possibilidades dos meios digitais, quanto pelo encontro das diferentes práticas artísticas. Assim, a série *EES* pode ser percebida pelo modo como seus diversos componentes interagem e pelo conjunto global dessas interações, que constituem as diferentes *performances* da série.

Acredito que o conjunto das cinco *performances* de *EES* se apresentam como um grande dispositivo artístico, que se reconfigura a cada nova reelaboração. Desse modo, a série é percebida como um organismo movente, que se transforma continuamente, produzindo a todo momento uma resultante que modifica o próprio dispositivo. São como pequenas brechas que se abrem a cada nova formação e transformam a natureza das interações.

Começemos pela nota do programa de *EES*:

Um som, uma imagem ou mesmo um aroma podem trazer consigo sensações de uma ordem diferente do sentido ao qual estão individualmente relacionados, assim, uma imagem pode remeter a um som, ou vice-versa; um aroma pode remeter a uma imagem, e assim por diante. Quem nunca se pegou descrevendo um som por meio de atributos originariamente visuais? Sons brilhantes ou opacos, por exemplo. Tais adjetivos dizem respeito a atributos visuais, mais especificamente a características relativas à reflexão da luz e não a atributos sonoros propriamente ditos. Certos adjetivos podem também referir-se tanto ao olhar quanto ao tato, como áspero e liso. Vale igualmente lembrar das memórias involuntárias proustianas, que carregam consigo imagens, sons, e até o sabor das *madeleines*. Poderíamos ficar aqui exaustivamente descrevendo essas pequenas confusões sensoriais, porém nosso objetivo com esta pequena divagação é apontar que talvez possamos pensar o espaço sensorial como um todo interligado, no qual não se poderia solicitar este ou aquele sentido sem ao menos se resvalar em outro. A “imagem” poética em questão, na série de *performances* *Espaços entre o sonoro*, é a de justamente ocupar esses espaços entre som e imagem, entre imagem e corpo, entre som e corpo (Nota do programa de *EES*).

Eis um dos pontos centrais que atravessa o espaço poético dessa série de *performances*: pensar a fruição e a criação artística como um todo interligado, como uma rede de relações entre diferentes meios de expressão e sensações que não cessam de se conectar e se reconectar. Diana Domingues (1992), ao tratar das instalações multimídia, define a sinestesia como “associações espontâneas, e que variam conforme os indivíduos, entre sensações de natureza diferente que, relacionadas, parecem se sugerir umas às outras evocando o sentido” (DOMINGUES,

² Parte do conteúdo apresentado acerca da série *Espaços entre o Sonoro* foi publicado em: BOCHIO, A. L.; CASTELLANI, F. M. “EES: intermídia/tradução intersemiótica”. *Anais do Arte_pesquisa: inter-relações*. São Paulo: USP/UNESP/UNICAMP, 2012. v. 01. Disponível em: http://issuu.com/arte_pesquisa_inter_relacoes/docs/alessandra_lucia_bochio_e_felipe_ca

1992, pp.2). Neste contexto, os diferentes estímulos sensoriais parecem se encontrar em um estado de contínua contaminação entre si. Outro aspecto interessante a ser levantado, característico das instalações multimídia, é a convivência de meios materiais (objetos, pinturas, desenhos) e imateriais (imagens e sons eletrônicos ou pré-gravados), os quais somam-se e colocam em evidência suas diferenças em um mesmo espaço. Embora em campo problemático distinto daquele das instalações multimídia, *EES* dialoga diretamente com esses dois aspectos, colocando em questão tanto a criação de situações sinestésicas, quanto a convivência entre o material e o imaterial, entre o fixo e o fluido. Mais adiante, ao tratar da instalação *Paisagens fluidas*, desenvolvida por mim em colaboração com Alessandra Bochio, falarei mais sobre a coexistência entre o material e o imaterial.

2.1 Espaços entre o sonoro I



Fig. 1 Imagens de *Espaços entre o sonoro I* (Fonte: acervo pessoal).

O primeiro trabalho da série *EES* foi desenvolvido e apresentado em 2011; considero-o como um passo inicial que auxiliou a demarcação do território a ser explorado nas criações das demais *performances* que se seguiram. O projeto inicial consistia na criação de um ambiente

sonoro interativo, que poderia ser tanto apresentado como instalação, solicitando a participação do público, quanto no formato de *performance*, com a presença de um *performer* que aciona o ambiente sonoro por meio de sua movimentação. Porém, nunca chegamos a apresentá-lo como uma instalação.

Para a realização da *performance* foi utilizado um sistema interativo que consistiu em uma câmera de vídeo que mapeava pontos específicos do espaço cênico; a partir da diferença entre dois quadros subsequentes de filmagem o sistema detectava se a *performer* atravessava, ou não, tais pontos específicos. Ao atravessar os pontos mapeados pela câmera, a *performer* disparava fragmentos sonoros criados por meio da síntese por modulação de frequência (FM)³.

Contudo, buscamos sobretudo que a presença da bailarina não se tornasse algo acessório ao trabalho, mas que constituísse uma interpenetração entre ela e o ambiente, tornando ambos parte de um mesmo todo audível/visível/corpóreo. Entretanto, percebemos um aparente didatismo, o qual dava à *performance* um caráter mais de “demonstração de um sistema reativo” do que de um todo, como mencionamos. Ao examinarmos o trabalho, observamos que o interesse não estava no gesto corporal, mas na consequência desse gesto: o som. O corpo atuava mais como uma ferramenta que dispara sons do que como um material expressivo em si.

2.2 Espaços entre o sonoro II

Mídia. 2 Excertos de *Espaços entre o Sonoro II* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XEsx3emrMno>



Fig. 2 Imagens de *Espaços entre o sonoro II* (Fonte: acervo pessoal).

A primeira reelaboração que deu origem ao segundo trabalho da série (*EES II*, Fig. 2) teve como ponto de partida repensar a integração entre as diferentes práticas artísticas em questão; até então, a música e a dança. O primeiro passo foi o abandono da relação causal esta-

³ A primeira abordagem apresentada em *EES* assemelhava-se bastante a obras interativas como *Very nervous system* (1986-90) e *Dark Matter* (2010), criados por David Rokeby, ou *Gestation* (2003), *Map 1* (1998) e *Map 2* (2000), de Garth Paine. Estes trabalhos se valem da causalidade entre som e movimento, obtida por meio de estratégias de mapeamento via câmeras de vídeo e/ou câmeras infravermelhas.

belecida anteriormente. Assim, optamos por modificar a relação entre som e movimento. Em um trecho de *EES II*, em vez de uma câmera de vídeo que mapeia pontos específicos do espaço cênico, a bailarina “alimenta” o sistema computacional com dados de deslocamentos de 8 pontos de seu corpo nos eixos x, y, z: braços, pernas, mãos, cabeça etc. Tais informações foram utilizadas para definir os parâmetros de módulos de síntese granular, a saber: o tamanho dos grãos sonoros e suas variações de altura e amplitude. A bailarina atuaria então jogando com as possibilidades de combinação paramétricas dentro de âmbitos previamente definidos. Neste caso, nosso objetivo foi privilegiar a criação de diferentes possibilidades combinatórias, sem a preocupação de tornar visível e compreensível esse processo.

Ainda neste trabalho um vídeo foi projetado na tela disposta no fundo do palco. O discurso musical foi composto por sequências eletrônicas pré-produzidas e pela improvisação ao piano preparado. Os discursos musical, do vídeo e performático foram concebidos simultaneamente, desde as etapas iniciais de experimentação dos materiais sonoros, visuais e corpóreos até a finalização e o fechamento da proposta de trabalho, visando com isso constituir relações em diversas etapas de suas feitura.

No que concerne ao discurso musical, trabalhamos em dois eixos simultaneamente. O primeiro consistiu na elaboração de sequências contínuas de transformação textural, as quais foram pré-produzidas em estúdio. Apesar de serem construídas em tempo diferido, possuíam uma série de etapas de transformação, que foram controladas temporalmente no momento da *performance*. Tal fato garantiu uma maior flexibilidade, necessária para explorar a simultaneidade com o outro eixo do discurso musical, o da *performance* improvisatória.

O segundo eixo consistiu na improvisação ao piano preparado e no seu tratamento computacional em tempo real. Aqui, trabalhamos com um roteiro preestabelecido, no qual cada etapa de transformação da eletrônica preconcebida correspondia a um repertório gestual instrumental a ser explorado. Por exemplo, a primeira etapa correspondeu à exploração de “acordes-timbre⁴” no registro agudo do instrumento e com as ressonâncias prolongadas pelo pedal *sostenuto*. Já a segunda, a ataques ressonantes nas teclas abafadas pela preparação. E a terceira, à gradual expansão de frases rápidas ascendentes.

No que concerne ao tratamento eletroacústico dado ao piano, buscamos distorcer os sons temperados do instrumento por meio de pequenas transposições efetuadas nos sons instrumentais capturados. A preparação, composta por apenas algumas peças de borracha presas às cordas do instrumento, objetivou este mesmo efeito de desafinação do piano, e propiciar diferentes coloridos tímbricos instrumentais.

Já o vídeo foi construído a partir das duas seções distintas, o que delimitou uma mudança formal da *performance* como um todo. Para a produção da primeira seção do vídeo partimos de uma situação central: alguém andando em um ambiente escuro, segurando uma fonte de luz. Outra restrição imposta para essa situação é que a captura das imagens deveria ser feita por meio de um espelho. Para a segunda seção do vídeo selecionamos um trecho do registro da primeira *performance* de *EES*: imagens da própria bailarina no palco (**Fig. 3**).

De uma forma geral, tanto na primeira quanto na segunda seção, o vídeo foi construído por meio da sobreposição de fragmentos. Em razão do controle de transparência dado a cada um deles individualmente, tornaram-se parte de uma textura global, que no decorrer do vídeo se adensa e se complexifica cada vez mais. Além do controle de transparência, cada frag-

4 Compreendo aqui como ‘acorde-timbre’ aglomerados de alturas que não possuem uma clara característica intervalar e apresentam-se como uma entidade complexa, dificilmente catalogável de forma escalar ou funcionalmente. O termo é comumente associado ao impressionismo musical, especialmente a Claude Debussy, posteriormente retomado pelos compositores espectralistas franceses. Sobre este aspecto ver: SOLOMOS, 2013; GUIGUE, 2011.

mento também sofreu alterações de velocidade – ora retraíamos o tempo, ora expandíamos, e alterações de cor – em alguns casos utilizávamos recursos para estourar a fonte de luz, em outros deixávamos a imagem quase imperceptível (Fig. 4).



Fig. 3 Imagens *still* do vídeo utilizado em *Espaços entre o sonoro II*. Acima, referente à primeira seção; abaixo, à segunda (Fonte: acervo pessoal).



Fig. 4 Imagens *still* do vídeo utilizado em *Espaços entre o sonoro II* (Fonte: acervo pessoal).

As ações que o corpo realizava no momento da captura já não interessavam mais para a construção do vídeo, o que nos interessava eram os desdobramentos dessas ações no desenrolar do processo de sobreposição. Posso aqui apontar duas formas de perceber o vídeo.

A primeira pela presença desse corpo, o qual aparece, executa uma ação e logo depois desaparece. O que vemos não diz respeito a uma narrativa tradicional ou a um desenvolvimento de uma ação, vemos simplesmente uma ação que se repete no fluxo temporal.

A segunda pelas texturas visuais que se formaram pela sobreposição das imagens, as quais evidenciariam as nuances, as qualidades plásticas das imagens.

Tais processos nos auxiliaram a pensar o vídeo não como ação contínua, mas como tempo e espaço fabricados, que em vez de apresentar eventos como fatos, apresenta eventos como rastros, como texturas que se transformam no tempo.

2.3 Espaços entre o sonoro III

Mídia. 3 Excertos de *Espaços entre o Sonoro III* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HIsdQ7Famw>



Fig. 5 Imagens de *Espaços entre o sonoro III* (Fonte: acervo pessoal).

EES III, como o próprio nome já indica, foi o terceiro trabalho da série – inicia-se com a *performer* entre cinco telas de projeções móveis realizando movimentos sutis que modificam o espaço de projeção. Ora escondendo-se, ora revelando-se, ela cria um contraponto com as próprias imagens incididas sobre as telas. Paralelamente, o discurso musical improvisatório, composto por sons eletrônicos e instrumentais processados, cria um outro percurso. São os encontros, as separações e os paralelismos entre os eixos sonoros, visuais e corpóreos que configuram um quadro dinâmico e heterogêneo de relações (**Fig. 5**).

Em *EES III*, o discurso musical se vale dos mesmos processos da *performance* anterior, porém, no vídeo foram introduzidos procedimentos bastante diversos daqueles adotados em *EES II*. Para a elaboração do vídeo, partimos novamente de uma situação central: alguém desce uma escada. A partir dessa situação, trabalhamos localmente para obter os efeitos pretendidos. No momento da edição, não contávamos, como no vídeo da *performance* anterior, com um material fragmentado, mas sim com ações contínuas e trajetórias já previamente estabelecidas.

Utilizamo-nos de alguns processos semelhantes aos usados para a edição do vídeo anterior: sobreposição de fragmentos (controle de transparência) e processo de repetição de movimentos. Entretanto, como resultado obtivemos ações mais contínuas e menos sobrepostas.

Para melhor ilustrar como o vídeo foi concebido, optei por dividi-lo em cinco partes. A primeira diz respeito à ambientação do espaço e à exploração dos efeitos de luz e sombra. Já a segunda, ao início da ação (descer as escadas); nesse momento, há uma mudança na luz. Na terceira parte, observa-se a sobreposição de imagens e os processos de repetição: sugestão de diferentes gestos simultâneos. Na quarta, há o retorno para o início da ação, e na quinta, um corte a partir do qual uma nova imagem aparece, sem a presença do corpo (Fig. 6).

Apesar do cuidado com a produção da imagem, o interesse não está apenas na imagem em si, mas na sua relação com o corpo em cena no ambiente da *performance*. Nesse ambiente, ao mesmo tempo em que o corpo era também suporte para a imagem, sua movimentação evidenciava o quão desprovida de materialidade era a imagem. Ao movimentar as telas, em certos momentos a *performer* deixava vazios, espaços onde a projeção não incidia, provocando fragmentações e distorções na imagem (Fig. 7).



Fig. 6 Imagens *still* do vídeo utilizado em *Espaços entre o sonoro III*. A numeração refere-se à descrição acima representada (Fonte: acervo pessoal)

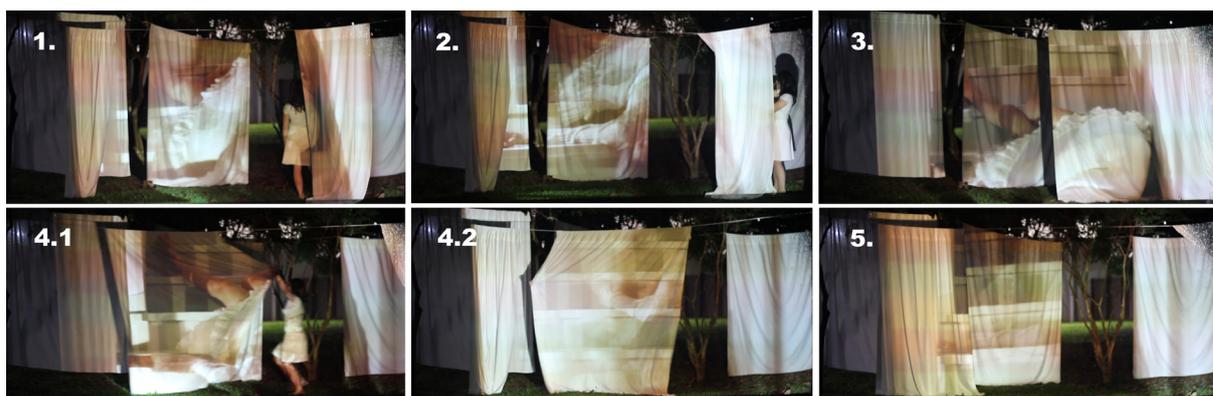


Fig. 7 Imagens de *Espaços entre o sonoro III*. A numeração refere-se à descrição acima representada (Fonte: acervo pessoal).

2.4 *Espaços entre o sonoro IV*

Para quarta e última *performance* da série (*EES IV*) estreitamos as relações entre imagem e música. Até o momento essas relações se davam temporalmente, ora por similaridade de processos, ora por simultaneidade de materiais. Assim, introduzimos uma nova seção. Por meio de um programa computacional, alguns trechos retirados do vídeo de *EES II* apareciam e

desapareciam nas telas de projeção a partir da análise de picos de amplitude do som (ataques). Tais trechos foram apresentados em tamanho reduzido e mapeados no espaço de projeção de modo que poderiam aparecer até seis fragmentos de vídeo ao mesmo tempo. A quantidade de fragmentos assim como a permanência de cada um deles foram determinadas pela amplitude sonora. Já a escolha dos fragmentos visou dois pontos: a criação de ciclos de repetição de um mesmo material, disposto em diferentes pontos espaciais, e a construção de ritmos de alternância entre diferentes materiais. (Fig. 8).

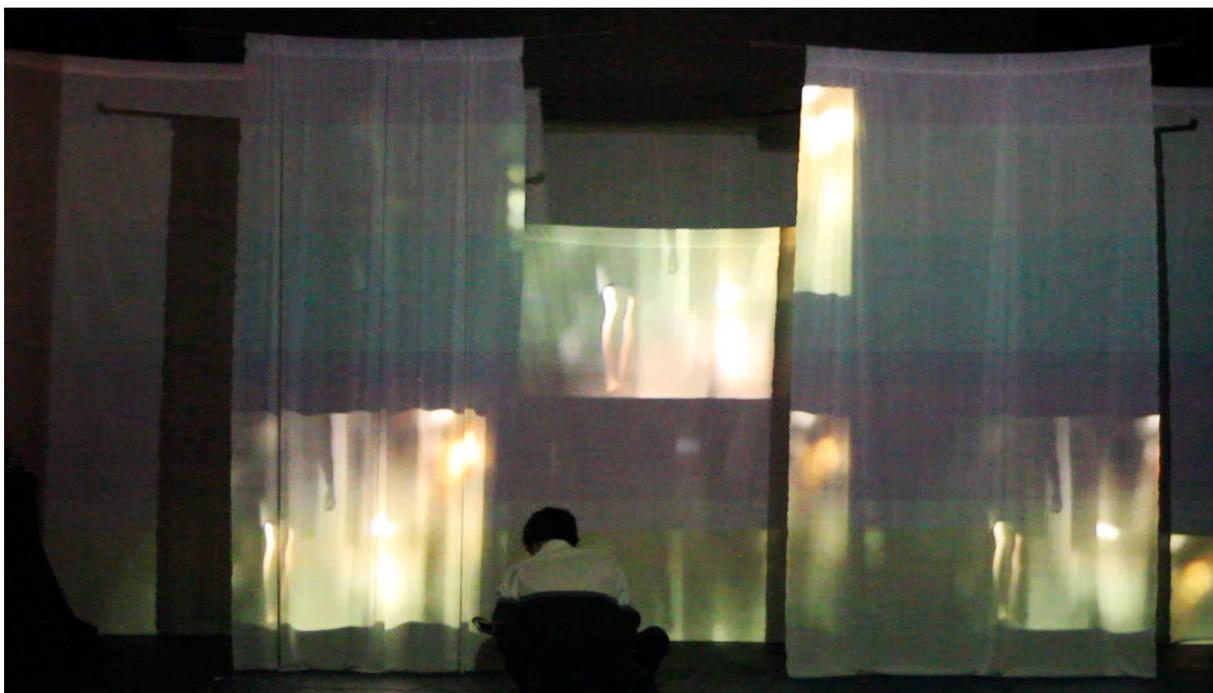


Fig. 8 Imagens de *Espaços entre o sonoro IV* (Fonte: acervo pessoal).

Os trechos de vídeo selecionados contêm em sua maioria a presença de uma figura humana, que ora revelava-se por meio de suas partes, ora revelava-se apenas por rastros de movimentos deixados pela fonte de luz. Tal fato resultou em novas possibilidades de relacionamentos, tanto por diferentes proporções entre as imagens incididas nas diversas telas, e entre elas e corpo do músico em cena, quanto pelos ritmos formados pelas aparições e desaparecimentos dos fragmentos de vídeo.

Convém mencionarmos que esses processos do vídeo não ocorrem de maneira contínua, mas seguem a estrutura formal da parte musical, que é composta por sequências eletrônicas pré-produzidas e por uma *performance* instrumental improvisatória, que sofre tratamento computacional em tempo real. Neste caso, o instrumentista executa todo o tempo notas sustentadas analisadas por um descritor de áudio que informa as suas frequências fundamentais, as quais filtram um banco preestabelecido de amostras sonoras. Durante a execução dessa textura contínua, não ocorre a intervenção dos fragmentos de vídeo; esta ocorrerá associada às sequências mencionadas anteriormente, as quais interrompem a continuidade estabelecida pelo discurso improvisatório.

Ao longo do processo de criação das *performances* da série *EES* pudemos perceber alguns sentidos que a perpassaram e me fazem vê-la como um grande dispositivo que se configura e reconfigura a cada nova reelaboração, como o deslocamento da interação entre som e

movimento em direção à inserção da *performer* como agente modificador do próprio espaço físico pela manipulação das telas móveis de *EES III*. Podemos ainda apontar outros deslocamentos, que são desdobramentos do primeiro. Inicialmente nosso ponto de partida foi dado por uma possibilidade do meio digital – a de tratamentos das informações em um nível abstrato – que permite facilmente transitar entre diferentes tipos de dados: os movimentos corpóreos são capturados pela câmera de vídeo e analisadas pelo computador, tornando-se sons. Este ponto de partida inicial gradualmente foi abandonado em prol de outras formas de reunir o corpo e o discurso musical ao adicionar-se o vídeo – um elemento catalisador –, que criou jogos de duplo com a *performer*, relações com os espaços cênicos e, como mencionado anteriormente, tornou-se matéria-prima para as ações da *performer*. Nesse ponto percebemos que o campo problemático em questão não estava na ligação entre som e gestualidade, mas no engendramento de uma situação que além de audiovisual é encarnada, conta com a presença de um corpo e de todas as suas potencialidades. Cabe a nós, artistas, descobrirmos quais são essas potencialidades, que não estão apenas no corpo, mas que atravessam corpo/música/vídeo/espaço. Talvez seja apenas mero devaneio poético, mas arriscamo-nos a afirmar que este seria o meio aqui em questão: os espaços entre o sonoro, o visual e o corpóreo.

3. *música_efêmera*⁵

Mídia. 4 Excertos de *Música_efêmera* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FBdzgaAvjDY>

música_efêmera é uma *performance* audiovisual desenvolvida por mim em colaboração com a artista visual Alessandra Bochio e o pianista Alexandre Zamith. Nesse trabalho, os meios de expressão que constituem a base do dispositivo artístico interativo são o eletroacústico, o instrumental e o videográfico. Os materiais sonoros são, quase todos, provenientes de uma única fonte: o piano. Apesar desse instrumento estar fortemente ligado à tradição clássico-romântica da música ocidental, aqui sua “identidade” foi intencionalmente desfigurada, quer seja por meio de vários recursos de técnicas instrumentais estendidas, quer seja por meio de processamentos eletrônicos em tempo real. Já os materiais visuais são oriundos da sobreposição de diversos fragmentos de vídeo, criados a partir da fotografia, da colagem e de imagens videográficas pré-concebidas e capturadas no momento da *performance*. Ao processo de sobreposição soma-se ainda os processamentos digitais em tempo real: a cor, o tamanho, a velocidade e a duração das imagens são controlados em tempo real e também transformados a partir de parâmetros sonoros.

Nosso principal objetivo foi revelar como estratégias de desestabilização das práticas de *performance* de um instrumento acústico tradicional⁶ aliadas a recursos tecnológicos e à confluência dos meios de expressão artística (sonoros e imagéticos) criam e expandem as possibilidades artísticas e fornecem um ambiente de criação dinâmico, interativo e instável.

⁵ Parte do conteúdo apresentado acerca da série *Espaços entre o Sonoro* foi publicado em: CASTELLANI, F. M. ; BOCHIO, A. ; ZAMITH, A. “Música_efemêra: interaction and instability in the contemporary performance.” *Proceedings of Composition in 21st Century*. Dublin: Trinity College Dublin, 2014. v. 01.

⁶ Convém mencionar que a desestabilização e o alargamento das práticas de *performance* instrumentais são pontos bastante relevantes na composição musical, os quais ganham bastante relevo na música dos séculos XX e XXI. Por exemplo, compositores como John Cage, Luciano Berio e Helmut Lachenmann, cada um a sua maneira particular, adentraram tal campo problemático se valendo tanto da utilização de técnicas estendidas, quanto da apropriação e recontextualização de práticas instrumentais tradicionais. Sobre esse aspecto, ver: PADOVANI; FERRAZ, 2011.

música_efêmera foi criada entre maio e agosto de 2013 dentro do Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo (NuSom-USP). A *performance* foi apresentada na série de concertos do projeto *Pianisticontemporâneo*, de Alexandre Zamith, dedicado à difusão da música para piano dos séculos XX e XXI, apoiado pelo Governo do Estado de São Paulo, e também no Sonorities Festival Belfast 2014.

Esse trabalho é o resultado de uma criação coletiva que envolveu três diferentes artistas. Nele procuramos desviar das funções historicamente consolidadas, como a tradicional separação entre compositor e intérprete, ou, ainda, entre diferentes práticas artísticas. No início, em nossos ensaios, não havia quase nada pré-determinado, nem uma nota sequer. O processo criativo era fundamentalmente baseado na improvisação. Os procedimentos musicais, a relação som e imagem, a forma global, dentre outros aspectos, foram elaborados e avaliados no decorrer dos ensaios, que foram sistematicamente gravados. A partir dessas gravações, que tiveram um papel fundamental na construção da temporalidade do trabalho, permitimo-nos, em tempo diferido, confrontar os diferentes fluxos sonoros, a direcionalidade, a duração das seções etc. *música_efêmera* foi pouco a pouco ganhando corpo a partir de muitas sessões de improvisação em estúdio, algumas delas realizadas em absoluta liberdade, outras mais direcionadas. Foi por meio da seleção de alguns materiais, interações e intervenções que fizemos um primeiro esboço do trabalho.

É preciso dizer que nosso objetivo não foi criar uma partitura fixa ou fechada, mas a elaboração de um roteiro global. Cada uma das decisões locais foi tomada em tempo real, no momento da *performance*, em meio a uma rede de ações e interações em um ambiente de retroalimentação constante. Ao mesmo tempo que *música_efêmera* é essa rede de ações entre os artistas envolvidos e as interações resultantes das mesmas, é igualmente o traço resultante dos processos experimentados durante o período de sua elaboração. Um traço que se destina a permanecer efêmero.

3.1 Estratégias de desestabilização das práticas da *performance* instrumental

Antes de adentrar as estratégias instrumentais trabalhadas em *música_efêmera*, convém pontuar alguns aspectos relativos a esse campo problemático. A título de exemplo, retomo algumas colocações do compositor Luciano Berio a esse respeito: para ele os instrumentos musicais e suas técnicas de *performance*, se tomados em uma perspectiva histórica, corporificam diversos processos e transformações socioculturais⁷. Por exemplo, o piano durante a época de Beethoven sofreu inúmeras modificações em sua constituição interna, as quais se deveram em parte ao aumento do espaço físico das salas de concerto e do público, configurando, assim, a necessidade de um instrumento com maior potência sonora. Consequentemente, tais modificações reconfiguraram as possibilidades composicionais e interpretativas do repertório criado a partir de então⁸.

Em grande parte de suas *Sequenze* (1958 - 2003), um ciclo de obras solistas compostas durante toda sua carreira, Berio traça um intenso diálogo com as práticas instrumentais, ora afirmando determinados processos musicais do passado, ora subvertendo-os. Em sua *Sequenza I* (1958), para flauta solo, o compositor lança mão de uma recontextualização da técnica da polifonia simulada, especificamente da sua utilização na *Partita* para flauta de J. S. Bach (BWV

7 Em minha dissertação de mestrado analiso a abordagem de Luciano Berio em relação às práticas instrumentais, especificamente em sua série de obras para instrumento solo, as *Sequenze*. Sobre este aspecto ver: CASTELLANI, 2010, pp. 32 – 68.

8 Cf. BERIO, 1977, pp. 77 – 86.

1013). A partir dessa técnica é possível emular vozes distintas em instrumentos monódicos pela exploração de diferentes regiões do registro de articulações instrumentais distintas. Berio irá se valer desse procedimento em um contexto bastante diferente, no qual não há um discurso harmônico previamente codificado, como o tonalismo. Já em sua *Sequenza II* (1963), para harpa solo, o compositor busca um confronto com a “imagem” historicamente estabelecida do instrumento. Segundo ele, o impressionismo musical atuou limitando o repertório gestual da harpa, como se apenas longos e delicados *glissandi* fossem possíveis dentre suas possibilidades. Berio confronta-se com essa imagem por meio da utilização de diversas técnicas estendidas percussivas; o compositor afirma que a harpa nessa peça deverá soar como uma floresta atravessada pelo vento.

No caso de *música_efêmera*, buscamos adicionar outras possibilidades aos sons e gestos musicais tradicionais do piano, não nos restringindo a sua “interface” habitual (o teclado) e ao conceito de nota musical ou altura. Desse modo, exploramos diversos recursos de ampliação da técnica instrumental, principalmente modos de execução nas cordas do instrumento, como raspagens usando baquetas de madeira e metal, ou as unhas; a fricção contínua (trêmolos) com pequenos “arcos” de madeira com breu, dentre outros. Além disso, também contamos com preparações no interior do piano: o abafamento das cordas com pedaços de borracha, a inserção de pregadores de roupa de madeira entre as cordas, e o uso de *ebows*⁹ para a geração de longos sons contínuos.

Ressaltamos que as preparações anteriormente elencadas podem ser vistas como recursos móveis, pois elas podem ser inseridas e retiradas muito rapidamente a fim de adequar-se aos procedimentos de improvisação e à dinâmica da *performance*. O ponto importante é que todos esses recursos são potencializados por meio da sua articulação com os processamentos eletrônicos em tempo real. A soma de todos esses fatores promove o turvamento das noções de controle e previsibilidade, criando uma tensão na relação do intérprete com seu instrumento. Ao adentrar “zonas instáveis” nas quais não há uma técnica pré-estabelecida para dominar a dinâmica das conexões entre suas ações e suas resultantes sonoras, o intérprete assume uma atitude exploratória, escavando e buscando modelar novos sons. A resultante final é a desestabilização, a expansão e até mesmo a desfiguração da identidade sonora habitual de seu instrumento.

3.2 A convergência entre o instrumental e o eletroacústico

Para se concentrar primeiramente na interação musical, na relação entre o instrumental e o eletroacústico, podemos evocar a noção de convergência¹⁰ proposta pelo compositor Horacio Vaggione (VAGGIONE, 2002). Segundo ele, a convergência é criada a partir de uma “vetorização” comum na qual, numa mesma situação musical, pode-se buscar uma via conectando os mundos instrumental e eletroacústico, não apenas no nível da resultante sonora, mas também em seus processos operatórios. A convergência não coloca em questão a unidade, no sentido mais corrente do termo; ao contrário, o que está em questão é a construção de conexões mais ou menos instáveis e a maneira de fazê-las operar de forma dinâmica no fluxo temporal.

Na composição, ou melhor, na criação de conexões entre os sons instrumentais e a eletrônica há uma série de implicações, em alguns casos mais técnicas, como a latência entre o

9 O *ebow* ou *energy bow* (arco de energia) é um dispositivo eletrônico desenvolvido por Greg Heet em 1969. Originalmente concebido para a guitarra elétrica, o *ebow* se utiliza de um circuito de retroalimentação, composto por um captador, uma bobina de saída e um amplificador, que induzem a ressonância contínua das cordas do instrumento, gerando uma sustentação infinita.

10 Detalharei a noção de convergência a partir da abordagem de Horacio Vaggione mais adiante no tópico “Interação musical”.

som instrumental e eletrônico, e, em outros casos, relacionadas às escolhas poéticas; por exemplo, quais as formas mais adequadas de interação para uma determinada situação de *performance*? Quais tratamentos atendem melhor uma determinada escolha musical?

Em *música_efêmera* a escolha por uma única fonte do material sonoro, o piano, tem como objetivo assegurar uma certa familiaridade morfológica entre os diferentes ambientes criados na *performance*, além de promover uma dubiedade entre os sons gerados pelo pianista e os sons gerados pela eletrônica. Além dos tratamentos em tempo real, também utilizamos amostras de som previamente preparadas, que, dependendo do contexto, antecipam, estendem ou complementam o discurso instrumental.

Os tratamentos sonoros utilizados são: uma linha de *delay* e um *flanger*, ambos com quatro camadas independentes; um granulador, que segmenta os sons que passam pela linha de *delay*; outro granulador, que grava e estende os 100ms iniciais de cada ataque do piano, criando um estiramento temporal dos sons transientes; um conjunto de amostras sonoras de sons de piano, que são filtradas em tempo real a partir da altura dos sons instrumentais, e uma coleção de texturas criadas a partir de pequenos fragmentos (grãos) de sons de piano. Cada tratamento é controlado em tempo real por meio *presets*¹¹, ou seja, parâmetros criados previamente.

Outro ponto importante é a escolha por trabalhar com processamentos sonoros que são em parte controlados pelo instrumentista. No caso, a amplitude do som e a altura dos sons instrumentais são utilizados como parâmetros dos tratamentos sonoros. Como no caso do *flanger*, em que a amplitude controla a taxa de variação do tempo de *delay*, promovendo assim uma maior oscilação nos desvios de altura engendrados. Foi crucial encontrarmos uma maneira de promover uma situação em que o instrumentista realmente “jogasse” com o ambiente da *performance*. Assim, mesmo em momentos em que o sistema se encontra mais fechado, ele é capaz de variar certos parâmetros dentro do âmbito determinado por outro músico, uma vez que a eletrônica é também manipulada por outro músico no momento da *performance*.

Para exemplificar esses tratamentos apresentamos três trechos: o primeiro mostra o *delay*, com uma variação contínua de tempo de atraso; o segundo ilustra a combinação dos dois tipos de granulação, e o terceiro, uma das texturas construída por pequenos fragmentos de sons de piano.

3.3 A criação videográfica em *música_efêmera*

No que concerne aos materiais videográficos, utilizamos onze vídeos pré-produzidos que, grosso modo, trazem como ideia central o constante trânsito entre elementos figurativos e abstratos. Para a criação de cada deles utilizamos: fotografias, tanto digitais quanto analógicas; colagens, produzidas por meio da apropriação de materiais gráficos (revistas impressas e imagens provenientes da internet), e fragmentos de vídeo contendo imagens cotidianas ou paisagens de nosso entorno. A partir de um exaustivo processo de sobreposição de camadas imagéticas, constituídas pelos diferentes materiais elencados anteriormente, buscamos sobretudo engendrar um plano visual baseado na plasticidade e dinamicidade, ou seja, em texturas e/ou formas que se transformam continuamente no fluxo temporal da *performance*.

As interações entre som e imagem apresentadas em *música_efêmera* têm como objetivo central criar uma temporalidade comum para ambos os planos, musical e imagético.

¹¹ Compreendo como “*presets*” conjuntos de parâmetros que concernem aos tratamentos sonoros e visuais, os quais são armazenados em tempo diferido por meio do objeto “*ptrstorage*” do ambiente de programação Max/MSP/Jitter. No momento da *performance* o músico controla passagens (interpolações) entre os diferentes conjuntos paramétricos por meio de um controlador *midi*. Tal operação é responsável pela transformação das diversas configurações sonoras e visuais da peça.

Isso não quer dizer que apenas uma forma de relacionamento é explorada, como a causalidade, na qual um evento sonoro aciona um evento visual, ou vice-versa. Ao contrário, diversas formas de relacionamento são exploradas e combinadas, por exemplo, a amplitude dos sons do piano controla a sobreposição e a alternância de dois vídeos, ocasionando uma percepção temporal fragmentária de cada um deles. E até mesmo a total separação entre os planos sonoros e visuais é

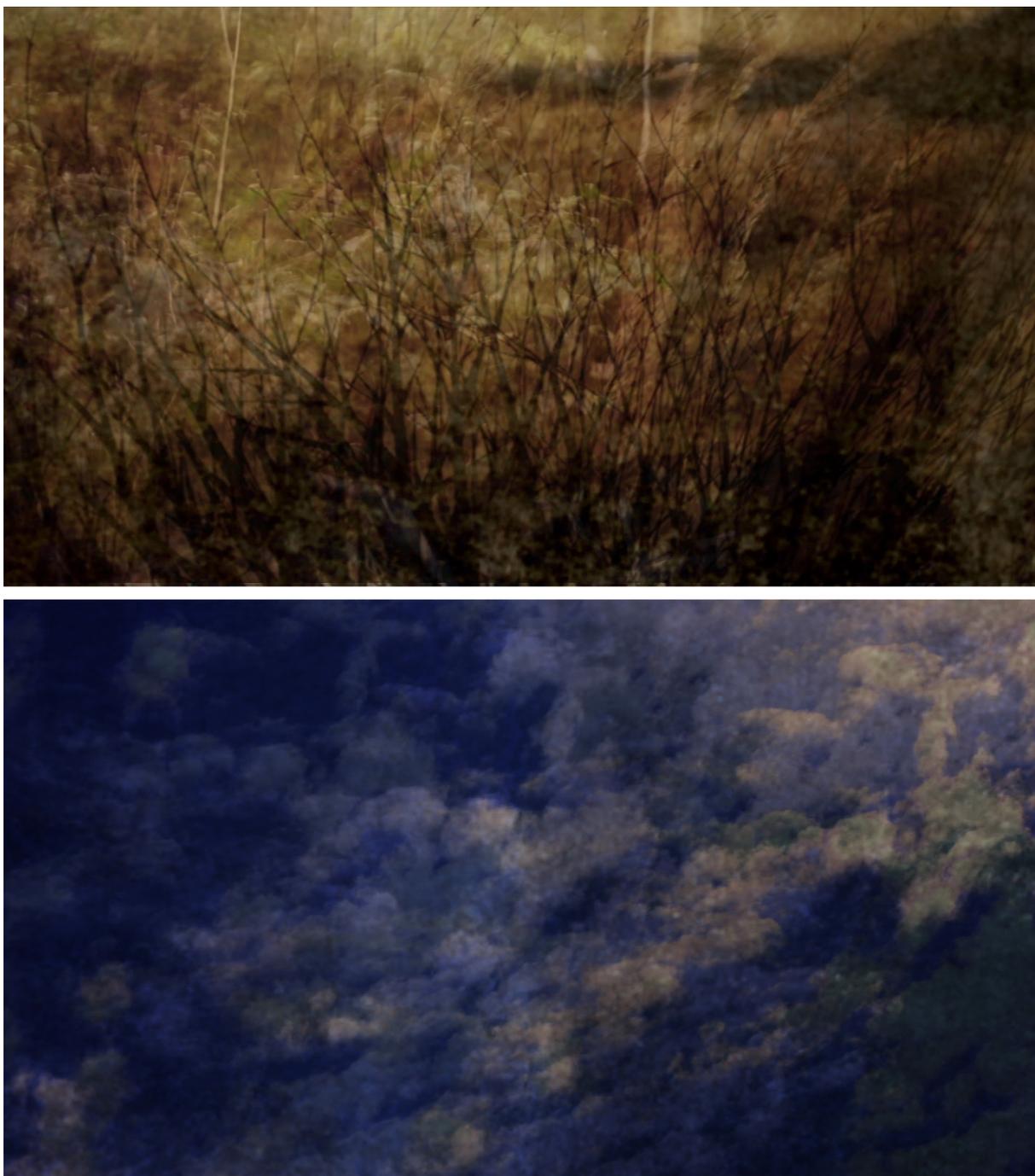


Fig.9 Imagens *still* dos vídeos de *música_efêmera* (Fonte: acervo pessoal).

vista como uma forma de relacionamento, operando neste caso por sobreposição e justaposição de materiais. A câmera disposta no interior do piano também contribui para a construção das interações audiovisuais, ligando diretamente a *performance* na cena às imagens projetadas na tela, além de permitir a amplificação e a visualização de alguns dos gestos físicos do instrumentista, que não seriam vistos de outra forma. Por fim, vale a pena mencionar que as imagens foram projetadas em uma tela dupla, cuja camada de tecido translúcido proporciona um aspecto de espelhamento na maioria das configurações imagéticas (**Fig. 9** e **Fig. 10**).



Fig. 10 Fotografia do espaço cênico de *música_efêmera* (Fonte: acervo pessoal).

Cada um dos onze vídeos que configuram o plano imagético de *música_efêmera* foram produzidos à medida que íamos dando forma à *performance*, a partir das diversas experimentações realizadas nos ensaios. Na próxima seção, referente ao percurso formal da *performance*, são descritos cada um deles.

3.4 A trajetória formal de *música_efêmera*

música_efêmera é constituída por seis seções, as quais são caracterizadas por tipos de materiais (sonoros e visuais) e processos temporais específicos (instrumentais e eletrônicos). Cada uma das seções também se estabelece como espaço para improvisação e interação. Durante o processo de elaboração formal foram igualmente definidas as transições entre os momentos sucessivos. Essas transições podem se dar de forma contínua, em curvas gradativas de evolução temporal, ou por cortes. Depois de consolidada a forma geral do trabalho, os ensaios, que em um

primeiro momento nos auxiliavam na elaboração da *performance*, como já comentei, passam a ter por objetivo o aperfeiçoamento da interação entre os *performers*. Assim, a forma funciona como uma espécie de moldura que se abre para a incorporação contínua de novos elementos e, assim, cada *performance* tem um resultado diferente devido às ações locais dos *performers*.

Cada seção constitui-se como uma configuração momentânea da rede de interações entre os componentes heterogêneos da *performance*: entre som e imagem, entre sons instrumentais e sons eletrônicos, entre as projeções de imagens e o espaço cênico. A globalidade de *música_efêmera* é composta por seis seções, como mostro na tabela abaixo (**Tab. 1**).

Seções	Piano	Vídeo	Eletrônica
Seção 1	Raspagens nas cordas no interior do piano	Imagem textural: “loop rítmico”	Granulador (prolongamento dos sons transientes) e delay
Seção 2	Trêmulo	Captura em tempo real de imagens dentro do piano	Granulador (prologamento dos sons transientes)
Seção 3	Silêncio	- Silêncio visual - Imagem pré-concebida	Solo (amostras de sons eletroacústicos pré-concebidos)
Seção 4	Solo (teclado)	Conjunto de pequenos fragmentos de imagem	<i>Flanger</i>
Seção 5	Ebow	Tríptico	Amostras de sons pianísticos filtradas
Seção 6	Ataque	Mixagem de duas imagens	Granulação (a partir das linhas de delay)

Tab. 1 Trajetória formal de *música_efêmera*.

A primeira seção é marcada pela ação do pianista de raspar as cordas no interior do piano, inicialmente com as unhas e passando gradualmente a utilizar uma baqueta. Essas ações também são acompanhadas por um deslocamento da região grave do registro do instrumento para a região mediana. Ao mesmo tempo, a duração das extensões granulares dos sons transientes do piano é gradualmente alargada, partindo de 500ms no início até atingir 4 segundos, no final da seção. O âmbito e o tempo do *delay* são submetidos a um processo similar, de 40-70ms de atraso para 100-250ms. A densidade global está sempre aumentando. A imagem projetada, composta por uma textura criada pela sobreposição de dois fragmentos de vídeo pré-gravados, é ritmicamente alternada na tela de projeção, passando também por um processo de densificação por meio de uma aceleração da sua alternância.

Mídia. 5 Primeira seção de *Música_efêmera* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cMmzD0SbeCk>

No momento de maior densidade o instrumentista executa trêmulos nas cordas do piano. Essa ação é prolongada por meio do disparo de uma amostra sonora pré-gravada, e a segunda seção é iniciada. A câmera de vídeo que está localizada dentro do piano é gradativamente aberta e a imagem das mãos do pianista tornam-se visíveis. Os materiais visuais passam a ser criados por meio da incrustação das ações do instrumentista na imagem. (**Fig. 11**)

A terceira seção da *performance* é constituída inteiramente por sons eletroacústicos oriundos de amostras pré-gravadas das mesmas ações do pianista no interior do instrumento: trêmulos, raspagens e diferentes formas de friccionar as cordas. As amostras são inteiramente tratadas em tempo diferido e apenas acionadas no momento da *performance*. O plano visual

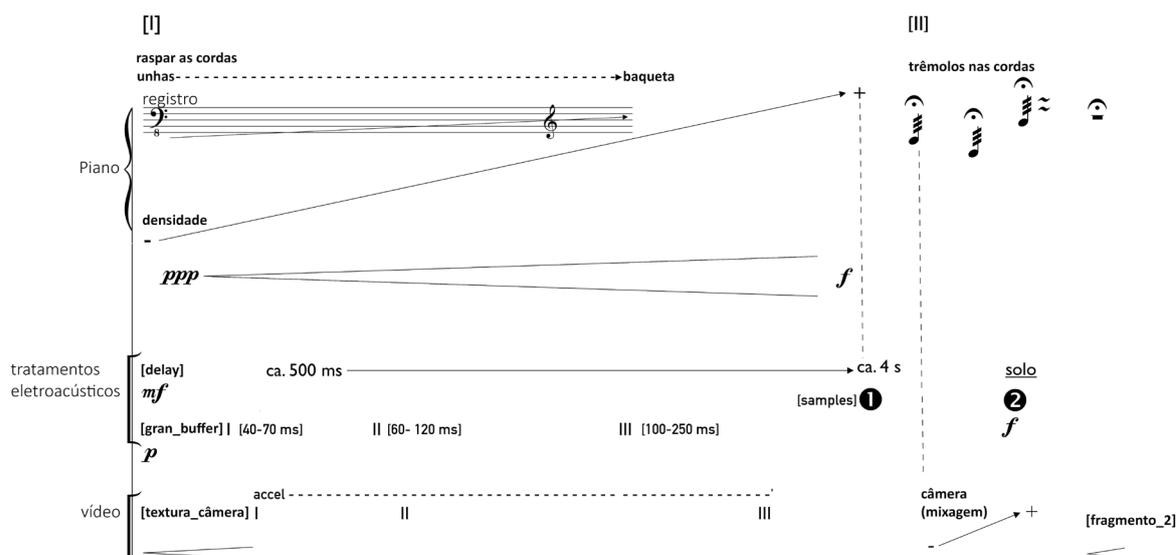


Fig. 11 Esquema representativo das seções iniciais de *música_efêmera*.

dessa seção também é constituído por um fragmento de vídeo pré-concebido, construído a partir de fragmentos videográficos pré-gravados e fotografias analógicas e digitais. Tais materiais configuram-se como camadas que se sobrepõem e se adensam continuamente.

Estas três diferentes seções constituem o primeiro bloco formal da *performance*, um gradual adensamento dos eventos no fluxo temporal seguido por uma progressiva rarefação. Os discursos musical e videográfico seguem paralelamente o mesmo percurso, funcionando como articuladores formais complementares. Nesse primeiro momento as ações do pianista e as mudanças nas texturas sonoras são salientadas por modificações imagéticas.

Na quarta sessão são utilizados quatro fragmentos curtos de vídeo, provenientes do material visual de *Espaços entre o sonoro II*. Estes aparecem como pequenas janelas na tela de projeção. Aqui se instala uma combinação de duas formas de interação audiovisual. Primeiramente o mapeamento e a tradução entre parâmetros análogos, em que a intensidade do som controla a intensidade (brilho) de cada fragmento de vídeo. Simultaneamente a disposição e a duração de cada um deles é deixada a cargo da *performer*, que controla o aparato visual em tempo real. Assim, obtém-se uma apresentação entrecortada de cada pequeno fragmento individual somada aos constantes deslocamentos e às repetições de cada um em diferentes posições espaciais da tela. Ao longo dessa seção tem-se a impressão de uma paulatina complexificação, a inicial causalidade entre ações instrumentais e eventos visuais é turvada e instala-se uma espécie de jogo combinatório espacial entre as diferentes janelas apresentadas na projeção.

Essa seção é composta inteiramente por um solo pianístico, o qual se inicia com ações no teclado do instrumento e, paulatinamente, se dirige ao seu interior, criando um percurso de gradual afastamento dos sons mais usuais do piano. A eletrônica acompanha esse trajeto, aumentando aos poucos os desvios nas alturas do instrumento ocasionadas pelo *flanger*.

A penúltima seção de *música_efêmera* é composta por uma textura bastante homogênea: sons contínuos sustentados pelo *ebow* disposto nas cordas do instrumento acompanhados por amostras pré-gravadas de sons de piano filtrados. Os parâmetros das filtragens são dados pela análise das alturas dos sons provenientes do discurso instrumental. No que concerne ao plano imagético desta seção, foram utilizados três vídeos fixos que aparecem simultaneamente na tela de projeção, como um tríptico. Aqui, partiu-se de um material de base, construído por meio da sobreposição de fragmentos de vídeo pré-gravados e fotografias digitais, que foi

continuamente modificado, principalmente no que concerne à cor e à remoção e introdução de camadas de imagens. Cada um dos componentes do tríptico corresponde a uma diferente variação do material de base.

Na última seção da *performance* usamos dois vídeos pré-produzidos, que são, no momento da *performance*, mixados de acordo com a intensidade do som. Um deles foi criado por meio de um único fragmento de vídeo pré-gravado, exaustiva e continuamente modificado (cor e velocidade) até ser criada uma textura que se transforma lentamente no tempo. Já o outro foi construído unicamente por meio de colagens feitas em papel, neste caso constituindo formas que lentamente se transformam no tempo. Musicalmente, essa seção é composta por ataques em fortíssimo na região grave do registro do instrumento, e são multiplicados e fragmentados pelo processo de granulação baseado em linhas de *delay*. Seguindo um rápido aumento de densidade, os ataques são alternados com figurações percussivas; após alguns instantes uma amostra sonora é lançada encobrendo o som instrumental e finalizando a *performance* com ecos dos ataques fortíssimos.

Novamente o processo audiovisual que se apresenta nessa seção busca partir da causalidade entre os planos sonoros e imagéticos, para gradualmente engendrar configurações perceptivas complexas, nas quais cada um dos planos atua auxiliando o outro a revelar suas potencialidades. Em um primeiro momento somam-se os impactos dos ataques pianísticos a impactos visuais; paulatinamente revela-se por detrás desses impactos uma outra configuração visual, a causalidade primeira dá lugar à tentativa entrecortada de desvelar um segundo plano imagético, o qual, por fim, permanece sempre esboçado no campo perceptivo.

Busquei, ao tratar dos processos envolvidos na criação de *música_efêmera*, apontar o dinamismo presente tanto nas relações entre os diferentes meios de expressão e práticas artísticas, quanto entre as ações de três diferentes artistas em um mesmo ambiente performativo. Apoiando-me na noção de dispositivo artístico, compreendo tal contexto de criação enquanto um conjunto de elementos heterogêneos que interagem continuamente uns com os outros, os quais configuram-se, por extensão, na própria obra em questão. Dentre os componentes desse conjunto heterogêneo posso destacar:

- a preparação do instrumento acústico, baseada na desestabilização e ampliação da relação causal previamente solidificada entre as ações físicas do instrumentista e suas resultantes sonoras;

- a prática improvisatória. Embora exista uma orientação formal global, alguns aspectos outros permanecem abertos para serem decididos no momento da *performance*, como os parâmetros sonoros individuais de cada ação dos músicos: alturas, durações, timbres, ou, ainda, o tempo específico de cada seção. Desse modo não há texto ou partitura que se configura como um produto final, ou mesmo outro suporte a ser seguido para a reprodução da *performance*;

- a interação musical, concebida a partir da busca pela convergência entre dois planos, o instrumental e o eletroacústico. Convém mencionar algumas estratégias adotadas na busca por uma vetorização, uma tendência comum a ambos os planos: o trabalho apenas com sons pianísticos, assegurando uma familiaridade morfológica à *performance*; a utilização de parâmetros do discurso instrumental para controlar parcialmente os tratamentos sonoros eletroacústicos, proporcionando uma dinamicidade comum às resultantes sonoras eletroacústicas e às ações instrumentais, ou ainda a intensificação de certas características do plano instrumental por meio dos processos aplicados em tempo real, como o prolongamento temporal dos sons transientes das raspagens das cordas do piano;

- a interação audiovisual, criada a partir da combinação e variação das formas de relacionamento entre os diferentes meios de expressão. Cito algumas delas: a causalidade, na

qual um evento sonoro solicita um evento visual ou vice-versa, também apresentada pelo mapeamento de parâmetros de um meio utilizados para controlar parâmetros de outro; a separação total, operando por sobreposição ou pelo princípio da colagem entre diferentes meios, e a utilização da própria imagem produzida em cena no momento da *performance*, com a captura por câmeras de vídeo – neste caso integram-se elementos performativos ao plano imagético;

- criação coletiva: o resultado final de cada *performance* não depende de ações individuais, mas sim de uma criatividade coletiva. A criação é plenamente distribuída, desde a elaboração inicial desta proposta artística.

música_efêmera se constitui enquanto uma totalidade aberta, composta pela reunião dos componentes acima elencados e pelas diferentes reconfigurações que cada um deles apresenta no fluxo temporal. A efemeridade evocada pelo título reside justamente nessa maleabilidade, a qual permite que continuamente sejam incorporados novos processos e materiais à *performance*. Nesse sentido, *música_efêmera* se apresenta ao mesmo tempo como um percurso temporal a ser traçado em tempo real pelos *performers* e como um ambiente de criação coletiva, configurando assim a relação de interdependência e extensão característica de um dispositivo artístico. Abordo a seguir um campo problemático similar, presente na criação da série de *performances Miroirs*.

4. *Miroirs*¹²

Miroirs consiste em um conjunto de três *performances* criadas durante meu estágio de pesquisa no *Centre de recherche Informatique et Création Musicale (CICM)*, *Université Paris 8/ Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord*, situado na comuna Saint Dennis no norte de Paris, entre 2013 e 2014.

Miroirs I foi elaborada em parceria com Rogério Costa e Alessandra Bochio; *Miroirs II* foi elaborada em colaboração com Alessandra Bochio, Fabien Cailleteau e Olga Ogorodova. Ambas foram estreadas no concerto “*Modes de jeu*”, organizado por Anne Sèdes (CICM, Paris 8) e Fabien Cailleteau (Conservatório de música e dança de Saint Dennis), em março de 2014, no *Amphi X, Université Paris 8*. Já *Miroirs III* consiste em uma recriação da primeira das três *performances* e foi estreada pelo pianista Franco Venturini e por Gilles Doneux (eletrônica em tempo real) no *Théâtre Adyar*, Paris, em fevereiro de 2015.

Mídia. 6 Registro de *Miroirs I* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mB-ryO6hGrc>

Mídia. 7 Registro de *Miroirs II* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uA9_MyxwNtw

Em *Miroirs* coexistem a liberdade local das ações dos *performers*, realizadas em tempo real, e a definição global do percurso temporal, estabelecida em tempo diferido. A peça é construída a partir do contexto de um grupo específico de artistas, os quais atuam a partir de uma dinâmica coletiva e colaborativa na feitura das diferentes *performances*.

O ambiente de criação de *Miroirs*, assim como o de *música_efêmera*, é coletivo, interativo, processual e se utiliza da improvisação enquanto principal ferramenta para experimentação e geração de materiais sonoros e visuais. Desse modo, os ensaios são novamente momentos centrais, uma vez que é no decorrer destes que são elaborados os materiais que posteriormen-

¹² Parte do conteúdo acerca de *Miroirs* foi inicialmente apresentado em: BOCHIO, A. L.; CASTELLANI, F. M. ; COSTA, R. L. M. “Mirror I, Hybrid Environments of Collective Creation: Composition, Improvisation, and Live Electronics”. *Proceedings of Vs. Interpretation*. Praga: Agosto Foundation, 2014.

te serão analisados, categorizados e organizados em um percurso global, estruturado a partir de uma sequência de diferentes ambientes interativos. Cada um desses ambientes é entendido como um “espaço de jogo”, composto por materiais e processos audiovisuais específicos, com os quais os *performers* interagem reconfigurando possibilidades no decorrer do fluxo temporal.

Todos os materiais sonoros têm origem instrumental e passam por tratamentos eletroacústicos, tanto em tempo diferido quanto no momento da *performance*. As imagens também se configuram a partir da coexistência entre operações realizadas em tempo real e em tempo diferido, uma vez que os diferentes conteúdos preparados previamente passam por diversos processos de interação audiovisual no momento da *performance*. Há ainda uma câmera que captura as imagens da cena e as incorpora aos ambientes interativos.

4.1 Liberdade local x determinação do percurso global

A tensão entre a liberdade local e a determinação do percurso global é fundamental na série *Miroirs*. A improvisação é tanto uma ferramenta para a geração de materiais, durante o processo de feitura das obras, quanto um comportamento de base para os *performers* no momento de execução de cada uma das *performances* que compõem a série. Contudo ela ocorre dentro de um território previamente estabelecido; os ambientes interativos elaborados em tempo diferido e de maneira coletiva funcionam como uma moldura que delimita as ações dos artistas, os materiais com que eles interagirão, e buscam orientar temporalmente processos traçados em tempo real.

A opção por deixar certos parâmetros abertos a decisões locais intensifica as relações perceptivas entre os artistas e os diferentes ambientes audiovisuais interativos. A escuta e a visão tornam-se parte de um complexo processo de retroalimentação, pois são a todo o momento solicitadas para avaliar e decidir as próximas ações, as quais são frutos dos passos dados previamente. Outro aspecto central são os complexos acoplamentos entre os *performers* e seus instrumentos, sejam eles acústicos, sejam eles construídos a partir de aparatos tecnológicos. No caso, os instrumentos tornam-se extensões do próprio corpo, com as quais os artistas moldam os materiais a partir de um conhecimento incorporado¹³. É por meio da escuta, da visão, da percepção do ambiente e do fluxo performativo que se constroem as cadeias de ações e reações que configuram os diferentes ambientes audiovisuais interativos das *performances Miroirs*.

Os artistas se valem, no contexto em questão, de um percurso comum elaborado coletivamente, reagindo a uma série de direções elaboradas e transmitidas oralmente no momento dos ensaios. Durante o processo de criação surge também um vocabulário comum: densidade, energia, gestos etc. Cada ação sonora ou visual é tratada enquanto um “objeto” dinâmico que varia suas qualidades no fluxo temporal. Assim, nesse ambiente interativo se estabelece uma complexa polifonia de elementos heterogêneos: sons instrumentais e eletroacústicos, imagens pré-gravadas e capturadas em tempo real, além das interações entre os diferentes meios de expressão. O som instrumental, ao mesmo tempo em que é processado em tempo real, também modifica as configurações visuais. A questão que se coloca é como se organizam esses elementos, não apenas individualmente, mas em função de suas conexões e interações.

4.2 A criação imagética de *Miroirs*

Miroirs contou com imagens pré-concebidas e com a captura e manipulação de imagens do instrumentista durante a *performance*. Da materialidade concreta do instrumento acústico em relação com o corpo e o gesto do músico emerge parte do material visual. A imagem é reve-

¹³ Sobre esse aspecto, ver: MAGNUSSEN, Thor. “Of epistemic tools: musical instruments as cognitive extension”, *Organized Sound*, Vol. 12, N. 2. Cambridge University Press, United Kingdom, 2009.

lada por meio de duas temporalidades distintas e simultâneas: uma pelas câmaras que captam, em tempo real, a imagem do instrumentista em cena, e outra pelas imagens de vídeo pré-concebidas. Ambas as temporalidades são imediatamente percebidas no tempo em que a *performance* ocorre como duas camadas de uma mesma imagem. As imagens pré-concebidas dão corpo às imagens capturadas em tempo real, complexificando-as e compondo-se com elas.

Os materiais visuais não são postos em relação unicamente pela sobreposição das imagens capturadas em tempo real e pré-concebidas, mas também pela manipulação no momento da *performance* das imagens de vídeo pré-concebidas. Os parâmetros estabelecidos para os materiais sonoros controlam, por vezes, o fluxo temporal das imagens e algumas de suas qualidades plásticas. Ao mesmo tempo em que parte do material visual é construído previamente, é na etapa dos ensaios e durante as *performances* que esses materiais são revelados e manipulados (**Fig. 12**).

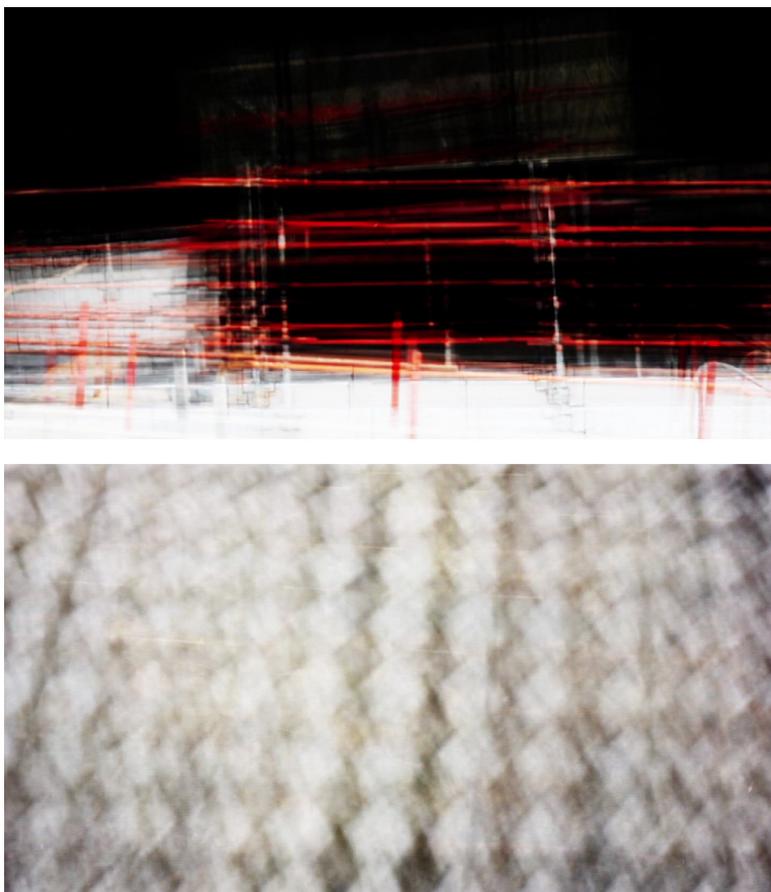


Fig. 12 Imagens *still* do material videográfico de *Miroirs*.

4.3 O dispositivo artístico de *Miroirs*

Para compreender o contexto e os processos envolvidos na feitura de *Miroirs*, recorro novamente à noção de dispositivo artístico, retomando um ponto central em sua definição: um dispositivo corresponde à maneira pela qual os diferentes componentes de uma obra interagem e, por extensão, ao conjunto global dessas interações, o qual se confunde com a própria obra. Assim, cada um dos diferentes componentes se define por suas conexões e interações com os demais, e a globalidade resultante não corresponde somente a sua soma, mas também às resultantes de tais interações.

No caso de *Miroirs*, podemos pensar em um dispositivo artístico interativo a partir dos três diferentes meios que o constituem: o instrumental, o eletroacústico e o vídeo. Os três estão sempre em relação e constituem a base do dispositivo artístico em questão (**Fig. 13**), assim

como as operações que tornam possíveis suas interações (o que permite conhecermos a “natureza” dessas conexões). Cada um desses meios pode ainda ser composto de alguns elementos. Por exemplo, o eletroacústico inclui os tratamentos sonoros em tempo real e amostras de sons preparadas em tempo diferido. O vídeo, por sua vez, é composto tanto por imagens criadas previamente, quanto por outras capturadas por câmeras durante as *performances*; além disso, ambas as formas de imagens sofrem, por vezes, tratamentos em tempo real.

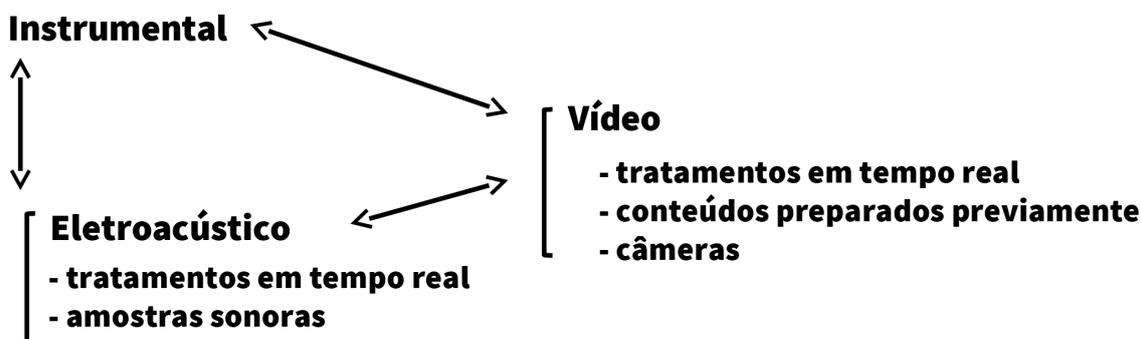


Fig. 13 Diagrama de *Miroirs*.

Em *Miroirs* o primeiro espaço de interação se situa entre práticas artísticas distintas: a composição e a improvisação. Conforme descrito anteriormente, em uma etapa de criação coletiva são definidos: os materiais sonoros (modos de execução instrumental e tratamentos eletroacústicos); os materiais visuais (conteúdos previamente preparados, câmera que captura as ações da cena e diferentes possibilidades de relação imagem/som), e as transições entre as diferentes configurações (processos contínuos, rupturas e curvas de densidade temporal). A improvisação possui um papel fundamental nessa etapa na medida em que ela atua como um gerador de materiais sonoros e visuais e de possibilidades de interação. Mesmo com a definição do percurso global, a abertura e a maleabilidade são preservadas neste contexto. Não há uma “partitura” na qual são determinadas as ações dos *performers*. É a partir de orientações globais definidas oralmente que eles elaboram suas atuações.

Os esquemas que se seguem (Fig. 14 e Fig. 17) representam as primeiras seções de *Miroirs I* e *II*, Neles se encontram: a curva global de densidade, ou seja, o número de eventos apresentados no fluxo temporal; as ações do intérprete, as transições e alternâncias entre diferentes modos de execução instrumental; as manipulações dos tratamentos sonoros, realizadas a partir das modificações de conjuntos paramétricos representados por números (*presets*), e as intervenções dos diversos conteúdos visuais, ou de configurações audiovisuais interativas. Cada seção de *Miroirs* se configura como um espaço de interação dinâmico e complexo. A forma global é um percurso aberto e maleável – cada *performance* é apresentada diferentemente em razão da ação pontual dos artistas.

No primeiro exemplo (Fig. 14), que concerne ao início de *Miroirs I*, é apresentada a transição gradual dos ruídos de chaves em direção aos sons *staccato*. Esses modos de execução são tratados como “objetos” portadores de seus próprios atributos, os quais são variados temporalmente. Os tratamentos eletroacústicos utilizados são dois granuladores: um construído a partir de linhas de *delay* (“*gran_delay*”) e outro construído a partir de fragmentos de sons gravados em tempo real (“*gran_buffer*”). O objetivo é promover uma multiplicação rítmica das ações instrumentais.

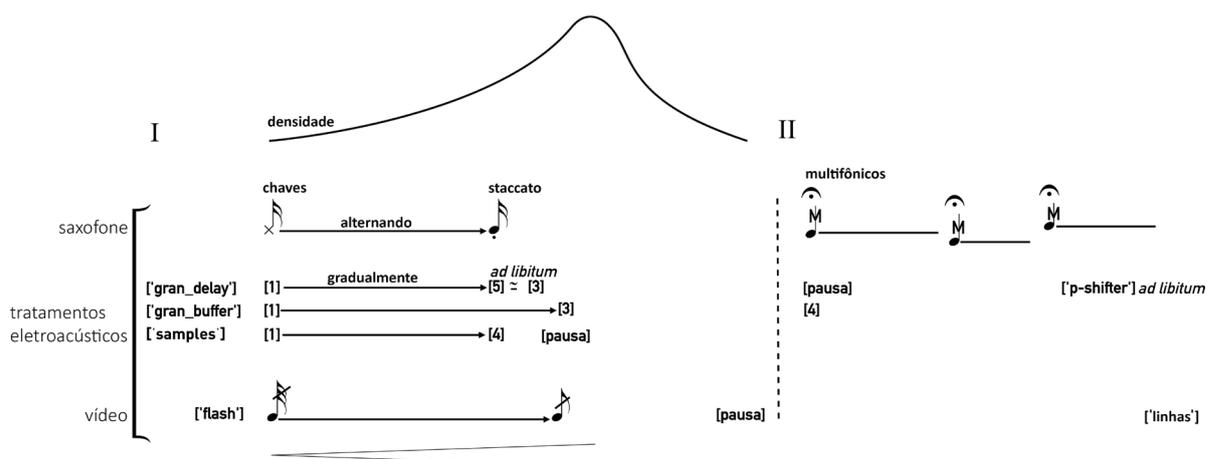


Fig. 14 Esquema representativo das seções iniciais de *Miroirs I*.

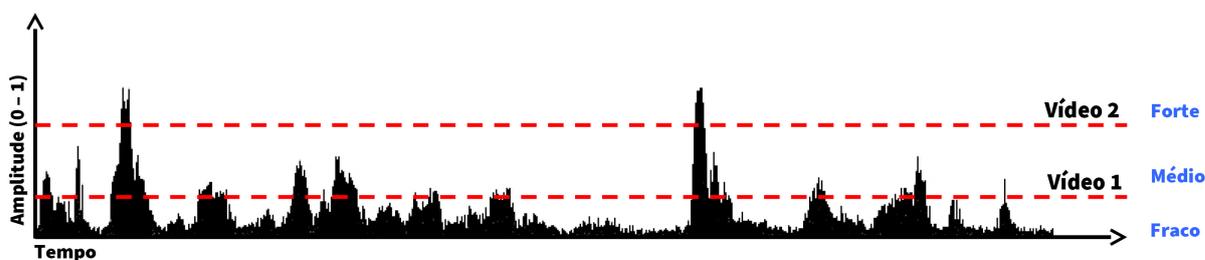


Fig. 15 Gráfico representativo das interações audiovisuais de *Miroirs I*.

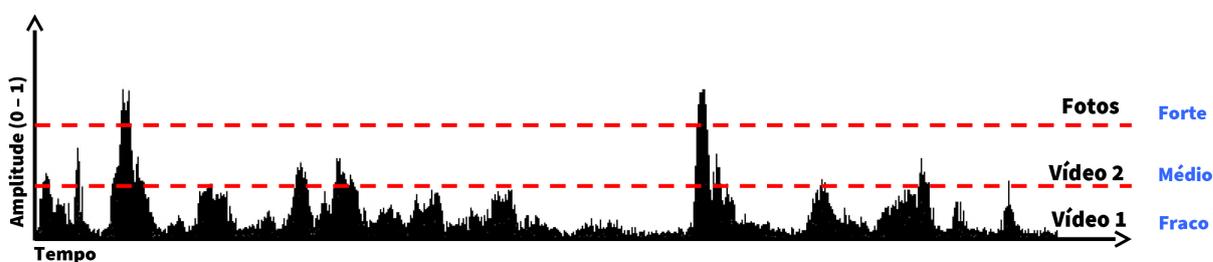


Fig. 16 Gráfico representativo das interações audiovisuais de *Miroirs I*.

A partir da passagem linear dos *presets* se instala uma direcionalidade: das “nuvens de pontos” em direção aos sons sustentados, gerados pelo prolongamento dos sons *staccato*. As amostras sonoras (“*samples*”), preparadas a partir de sons do próprio saxofonista, reforçam esse percurso.

A configuração audiovisual é baseada em um processo de mapeamento da dinâmica instrumental somada a uma filtragem do âmbito mais fraco e trabalhada simultaneamente com a mixagem de dois vídeos diferentes (sobreposição e alternância). A direção global para a alta densidade com sons *staccato* em fortíssimo conduzem à gradual transformação do material visual: o gradual aumento da duração e da intensidade luminosa dos fragmentos de vídeo.

Um processo desenvolvido em *Miroirs I* exemplifica como a segmentação e a mixagem são trabalhados simultaneamente: a partir do mapeamento da variação dinâmica do som do saxofone, e de um processo de tradução dos valores resultantes, são produzidos fragmentos

visuais bastante curtos que se assemelham a “*flashes*”. A parte mais fraca do envelope é ignorada e, a partir de um nível dinâmico mediano, os valores da amplitude são traduzidos em intensidade do vídeo. Paralelamente, a mesma operação é aplicada à mixagem, produzindo a transição e sobreposição de dois materiais visuais distintos. Todo este processo se dá em tempo real e de forma interativa.

Em *Miroirs II* a mixagem é aplicada a três camadas de material visual: dois vídeos e imagens estáticas (fotos). O âmbito da variação de amplitude, definido entre 0 e 1, é dividido em três regiões: fraca, média e fortíssima, cada uma correspondendo a uma camada visual, as duas primeiras aos vídeos e a última às fotos (Fig. 16)

O segundo exemplo (Fig. 17) concerne à seção inicial de *Miroirs II*, a qual é marcada pela gradual entrada e alternância de três objetos distintos: os “sinos”, produzidos pela inserção de parafusos entre as cordas do piano; a “bola”, que consiste no rebatimento de uma esfera de plástico nas cordas, e os “baixos”, que são sequências rítmicas regulares executadas no registro grave do piano. Paralelamente, o tempo de atraso do som instrumental (“*delay*”) é modificado continuamente pela manipulação dos *presets*. Passa-se de um âmbito grande, entre 3ms e 1,8s, a outro bem menor, entre 75ms e 500ms. Essa operação efetua uma transformação rítmica ocasionada pela mudança contínua da relação entre o som instrumental e o tempo de sua repetição; a cada modificação nos tempos de atraso, se produz uma nova configuração rítmica. O vídeo dessa primeira seção é fixo, as durações de cada intervenção visual são decididas pelo músico que opera os tratamentos.

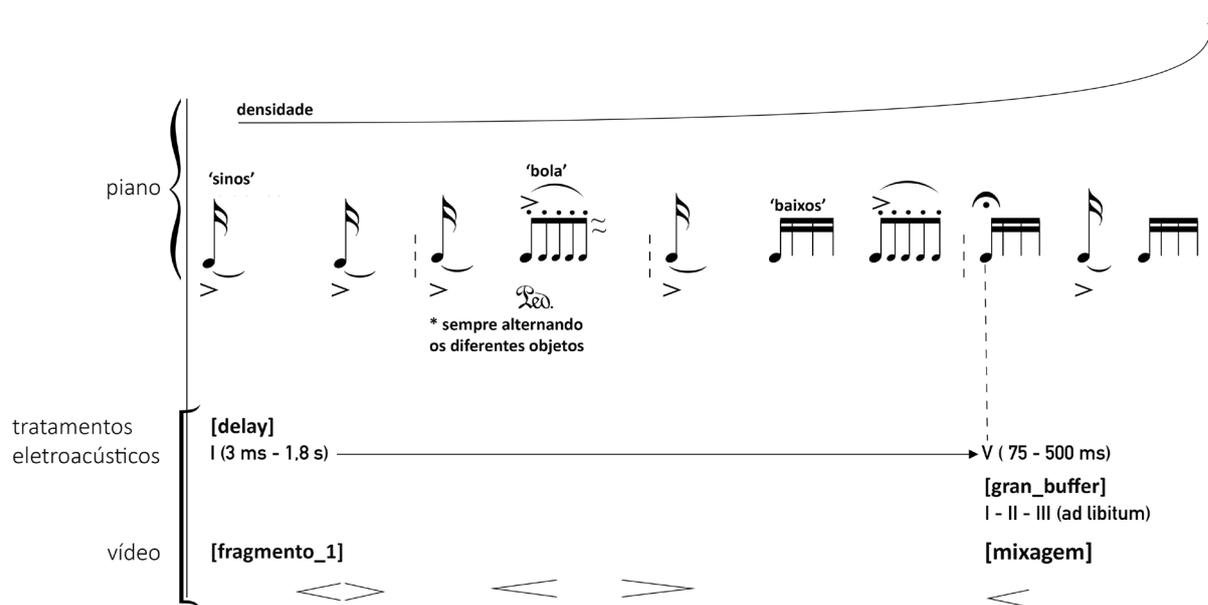


Fig. 17 Esquema representativo das seções iniciais de *Miroirs II*.

A linha tracejada marca o início de uma nova seção na qual o objeto instrumental predominante são os “baixos”, que controlam a mixagem entre diversos vídeos e são tratados pela granulação por *buffers* (“*gran_buffer*”).

As câmeras capturam em tempo real o que ocorre em cena. O objetivo principal neste caso é a integração das ações dos intérpretes com os demais conteúdos visuais. Outro ponto a ser destacado é a revelação de outros pontos de vista possíveis, como as ações no interior do piano.

Uma outra abordagem é a utilização das imagens capturadas pela câmera para multiplicar e sobrepor várias vezes a imagem do intérprete em cena. Em uma das apresentações de *Miroirs I*, o saxofonista foi posicionado atrás de um tecido translúcido, e a câmera foi disposta em um ângulo suficientemente aberto para capturar ao mesmo tempo a imagem do saxofonista e sua projeção no tecido. Dessa forma se reforça a sobreposição e a inclusão da figura do intérprete nas imagens (**Fig. 18**).



Fig. 18 Sobreposições da figura do intérprete em *Miroirs I*.

A partir desses exemplos podemos começar a vislumbrar como é construída a rede de interações de um dispositivo artístico interativo por meio das conexões entre os diversos meios de expressão apresentados: o instrumental, o eletroacústico e o vídeo. É possível também constatar a evolução temporal dessas interações, o movimento do dispositivo: a criação de direcionalidades, de fragmentações, ou o estabelecimento de rupturas. É importante ressaltar que cada um desses meios possui sua própria consistência e seu funcionamento. Neste contexto, buscam-se as possibilidades de aproximação e também de construção de estratégias que tornem possíveis as conexões entre meios diversos, apresentadas não somente no resultado final, mas nas próprias operações constitutivas das obras.

Miroirs foi construída a partir de diversos componentes (sons, imagens, *performers* criadores, instrumentos acústicos, aparatos tecnológicos etc.) que interagem e fazem convergir uma etapa de composição (elaboração do percurso global) e improvisação (liberdade local no momento da *performance*). A etapa da composição se apoia em um tipo de procedimento criativo baseado na ausência de hierarquias, no diálogo e na troca de experiências, na improvisação, na experimentação e na tomada de decisões coletivas visando o estabelecimento de molduras formais maleáveis. No momento da *performance*, por meio da ação interativa durante o fluxo temporal, esse grupo de artistas faz emergir uma produção artística de autoria coletiva que é, certamente, diferente da mera soma das contribuições de cada um. A noção de autoria se distribui entre os três artistas, e o momento presente se intensifica na medida em que a obra só se realiza de forma singular no momento da *performance*.

4.4 *Miroirs III*

Mídia. 8 Registro em áudio de *Miroirs III* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDpUjM2LUFodVpUeDA/view?usp=sharing

Antes de concluir esta abordagem, apresento ainda *Miroirs III*, que acrescenta uma nova questão a este campo problemático: como transmitir esses dispositivos artísticos

interativos preservando a maleabilidade e a abertura que configura o espaço poético das outras *performances* que compõem a série?

Miroirs III é uma peça para piano, *live electronics* e vídeo. Foi estreada por Franco Venturini, em fevereiro de 2015, no âmbito do projeto de pesquisa desenvolvido entre o CICM Université Paris 8 / MSH Paris Nord¹⁴ e as universidades brasileiras UNICAMP, USP e UFRJ. O projeto tem como foco central a difusão do repertório de música mista criado nas instituições, envolvendo a interação entre instrumentos acústicos e recursos eletroacústicos, interativos e audiovisuais.

A proposta inicial para a realização da peça era transcrever de forma detalhada em uma partitura as ações dos *performers* realizadas em *Miroir II*, transmitidas originalmente apenas de forma oral. Contudo, tal abordagem acarretaria a modificação de um dos pontos centrais da série: a tensão entre a definição de um percurso global e a liberdade local das ações realizadas pelos artistas no momento da *performance*. Assim, em vez de realizar uma transcrição, optei por recriar a peça, buscando sobretudo uma forma de escrita que ao mesmo tempo preservasse essa tensão e abrisse outras perspectivas poéticas e operacionais ao campo problemático em questão.

A partitura proposta é uma espécie de limitador de possibilidades, uma demarcação do contexto no qual o intérprete agirá. Ela é igualmente a apresentação temporal de um percurso e de um “espaço de jogo”, no qual se inserem o instrumentista e o músico que opera o aparato eletroacústico. A partitura também é incompleta, somente será possível realizar a peça com seus tratamentos audiovisuais. É por meio das conexões entre partitura, instrumento acústico, processos eletroacústicos e configurações audiovisuais que se estabelece a rede de interações que configura *Miroirs III*.

Parti de dois pontos interligados para a elaboração e escrita da peça: a proposição de objetos dinâmicos e de envelopes temporais. Os objetos consistem em ações instrumentais determinadas globalmente; aqui, por me valer de diversos recursos de técnica estendida, não são pertinentes as mínimas definições paramétricas, como alturas individuais ou estruturas rítmicas e motivicas, a ênfase é dada sobretudo às diferentes formas de articulação instrumental. Cada objeto deve ser variado e transformado de acordo com os envelopes, ou melhor, com perfis de evolução temporal baseados sobretudo na densidade, ou seja, no número de eventos realizados a cada momento e nos deslocamentos pelas regiões de registro do instrumento.

No que concerne aos recursos eletroacústicos e audiovisuais, a partitura se mantém ainda em uma aproximação bastante simples; no caso o *performer* deverá apenas variar os diferentes *presets*, ora passando gradualmente de um a outro, ora variando-os livremente dentro do âmbito indicado. O plano videográfico mantém-se o mesmo de *Miroirs II*, e cada configuração audiovisual é apenas acionada no momento da *performance*. As interações a partir da amplitude do som instrumental são previamente estabelecidas no programa computacional utilizado. A principal tarefa para o *performer* que opera o aparato tecnológico é gerir a evolução temporal dentro das diretrizes de densidades indicadas na partitura. Tal gestão deve ser realizada em conjunto com o discurso instrumental. Além disso, são apresentados alguns pontos de encontro entre as mudanças nos tratamentos sonoros, ou configurações audiovisuais, e nas ações instrumentais. A título de exemplo, comento a seguir a primeira seção da peça.

Cada página da partitura configura uma seção da peça, composta pelas seguintes indicações: o caráter e o andamento sugerido, a curva de densidade, as ações instrumentais ao

14 O projeto de pesquisa intitulado “*Circulation de dispositifs numériques et mixtes en recherche et création musicale, pour un axe franco brésilien dans un réseau inter-universitaire international*” possui apoio institucional da *Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord*, vigente entre 2014 e 2015.

piano, os *presets* correspondentes aos tratamentos eletroacústicos e as configurações audiovisuais. A duração de cada seção é livre; a principal referência para os *performers* é o cumprimento do percurso global, representado pelas curvas de densidade e registro e pela modificação dos modos de execução instrumental. Contudo, a globalidade da peça não deve ultrapassar a duração de aproximadamente 9 minutos. O número de intervenções e a duração de cada elemento é livre, porém a disposição na partitura corresponde à proporção temporal dos eventos em cada seção.

A primeira seção de *Miroirs III* é marcada pela gradual transformação de um objeto complexo, composto pelo abafamento das cordas no interior do instrumento executado em conjunto com um glissando no sentido vertical das cordas; simultaneamente o intérprete toca notas repetidas em *staccato*, em um gradual *acelerando*, e seguido por um também gradual *ralentando*. Paulatinamente outras alturas são agregadas às notas repetidas abafadas; em seguida sons ordinários, e posteriormente notas com preparações nas cordas. Todo esse primeiro processo deve ser modulado por um contínuo aumento de densidade e por um deslocamento em direção ao registro grave do instrumento. O tratamento eletroacústico utilizado nessa seção é a granulação por linhas de *delay*, variando livremente o tamanho dos grãos sonoros e o tempo de atraso. O plano imagético é composto por um vídeo fixo.

The score is divided into three horizontal tracks: 'densité' (density), 'registre' (register), and 'piano'. The 'piano' track shows a series of notes with dynamic markings: *f*, *[p - mf]*, and *pp*. The 'électronique' track contains parameters: *[gran_del] 9*, *[gran_bf] 7*, and *[pause]*. The 'vidéo' track is marked with *[pause]*. The 'densité' track shows a line that increases over time. The 'registre' track shows a line that moves downwards over time. The piano part includes instructions: 'toujours graduellement' (always gradually) and 'Ad. (toujours)' (Ad libitum, always).

Fig. 19 Partitura da primeira seção de *Miroirs III*.

Miroirs é um conjunto de *performances* que concretizam um mesmo campo problemático, a busca pela convergência entre diferentes meios de expressão artística, a qual é apresentada em diferentes níveis: entre o mundo instrumental e eletroacústico, entre o sonoro e o visual, ou, ainda, entre a composição e a improvisação. Podemos igualmente destacar outros pontos centrais presentes na abordagem, tais como: a adoção de uma dinâmica de criação coletiva e colaborativa e a compreensão da obra artística como uma rede de interações.

5. Interações e convergências

Retomo neste tópico algumas das questões levantadas a partir da feitura dos trabalhos descritos anteriormente, as quais serviram de base para a criação do grupo Entremeios, formado por mim, Alessandra Bochio, Alexandre Zamith e Rogério Costa. O grupo atua neste mesmo campo problemático, buscando sobretudo aprofundar e engendrar estratégias de cria-

ção e interação entre o instrumental e o eletroacústico e entre som e imagem. Descreverei as atividades do Entremeios mais adiante.

5.1 Interação musical

Nos trabalhos artísticos descritos anteriormente, assim como a parte instrumental, os tratamentos eletroacústicos são concebidos para serem manipulados em tempo real. Esta abordagem solicita três níveis distintos de percepção/ação por parte do músico que controla o aparato numérico: 1) percepção imediata do fluxo sonoro realizado pelo intérprete; 2) previsão do resultado dos tratamentos, possibilitada pelos processos prévios de experimentação realizados durante a feitura das ferramentas eletroacústicas; 3) reação imediata no momento da *performance*. Estes três níveis funcionam por ciclos de retroalimentação, por meio de uma relação estreita com a escuta do fluxo sonoro apresentado a cada instante.

Podemos então falar de música mista. Em seu artigo “*Perspectives de l’Electroacoustique*” (VAGGIONE, 2002, pp. 9-10), o compositor Horacio Vaggione propõe a noção de convergência, na qual se coloca a seguinte questão: como integrar dois meios, o da escrita instrumental e o da música eletroacústica, ou melhor, como fazê-los convergir, encontrando uma via comum para ambos, tanto no que concerne ao resultado sonoro, quanto aos processos composicionais? Nas palavras do compositor Horacio Vaggione:

É desejável buscar conexões estreitas a fim de fazer interagir as duas fontes de uma maneira bastante próxima, no nível do resultado sonoro, mas também no nível mesmo do processo composicional, trabalhando a partir da mesma situação musical, ou seja, assumindo o postulado de uma possível convergência entre os mundos instrumentais e eletroacústicos, criando uma vetorização comum¹⁵ (VAGGIONE, 2002, p. 9- 10; tradução livre minha).

Atem (2003), para trompa, clarinete baixo, piano, contrabaixo e dispositivo eletroacústico, exemplifica algumas das estratégias de Vaggione para construir essa vetorização comum entre os meios instrumentais e eletroacústicos. A parte eletroacústica é constituída de 52 sequências, compostas em estúdio e armazenadas em arquivos separados, cada uma delas lançada em momentos precisos da peça. Os instrumentos são amplificados e o compositor indica a necessidade de um dispositivo de projeção sonora multicanal, o qual é manipulado no momento da *performance* (Cf. VAGGIONE. In. SOLOMOS, 2006, p. 121).

Para fazer convergir os meios, o compositor irá se valer do “paradigma granular” como referencial operatório tanto da parte eletrônica quanto da parte instrumental. A técnica da síntese granular consiste na geração de sons complexos por meio do fluxo de “grãos” sonoros de tamanhos variáveis¹⁶; no caso de *Atem*, processos de granulação são aplicados em amostras dos sons instrumentais em questão. É ainda explorada a diversidade de possibilidades presentes entre a familiaridade dos sons instrumentais acústicos e seu distanciamento, ocasionado por diferentes tratamentos sonoros aplicados aos sons primeiros. Também se constituem níveis intermediários, nos quais o aspecto energético dos sons instrumentais é preservado, embora sua estrutura sonora seja transformada (Cf. VAGGIONE. In. SOLOMOS, 2006, p. 122).

¹⁵ “Il est souhaitable de chercher des passerelles très fines afin de faire interagir les deux sources d’une façon très rapprochée, au niveau du résultat sonore, mais aussi au niveau du processus de composition lui-même, en travaillant à partir de la même situation musicale, c’est à dire en assumant le postulat d’une possible convergence entre les mondes instrumental et électroacoustique, en créant une vectorisation commune.”

¹⁶ Sobre a síntese granular ver: ROADS, 2002.

Cada parte instrumental possui um duplo eletrônico, ou, nos termos do compositor, uma alteridade eletrônica, que constituem entre si similaridades, complementaridade e diferenças. Vaggione busca, por meio desses processos, a construção de “figurações mistas”¹⁷, ocasionadas pela integração tanto sonora, exemplificada anteriormente, como pelas semelhanças (rítmicas, melódicas etc.) entre as figurações instrumentais e eletroacústicas, que reunidas constituem novas possibilidades de constituição morfológica.

O paradigma granular se manifesta nas operações em diferentes escalas temporais, da micro à macroescala. Os procedimentos mencionados acima exemplificam sinteticamente essas passagens, das amostras sonoras dos sons instrumentais às figuras. Vaggione lança mão dessa consciência das múltiplas escalas temporais também na escritura instrumental; o nível micro é aquele referente às nuances resultantes dos modos de execução, o nível macro é representado pela pulsação constante (semínima igual a 100bpm), assim, a tarefa será transitar entre essas escalas. O compositor exemplifica esse processo na escritura da parte de contrabaixo, na qual os trêmulos escritos em fusas são manipulados em diversas escalas. No nível micro, pelas diferentes arcadas aplicadas; no meso, pelas notas escritas; no macro, pelos perfis formados. Tais níveis estão interligados, por exemplo, à velocidade das fusas e as arcadas dificultam a percepção de cada altura individualmente, modificando a apreensão dos perfis no nível macro.

Podemos então perceber algumas formas exploradas por Vaggione na integração composicional entre os dois meios, o da escrita instrumental e o da música eletroacústica. Nas palavras do compositor: “no caso de *Atem*, a escolha pela abordagem granular, concebida como uma espécie de quadro de referência em relação ao gesto instrumental, contribuiu para integrar as morfologias de forma “mista” o tanto quanto possível¹⁸” (VAGGIONE, in. SOLOMOS, 2006, p. 126; tradução livre minha).

Em *música_efêmera e Miroirs* o som instrumental é o material de base para a criação musical, o que assegura uma familiaridade morfológica às diferentes configurações sonoras. Os diversos tratamentos em tempo real são igualmente escolhidos e trabalhados a partir de características do material instrumental. Por exemplo, em *Mirors I*, os ruídos de chaves e os *staccatos* do saxofone passam por processos de multiplicação rítmica por meio da granulação; ou os sons multifônicos, que passam por um processo de ênfase dos batimentos por meio dos *pitch shifters*.

Espaces d'interaction, para dois percussionistas, vídeo e *live electronics*, também parte desse pressuposto: o trabalho intenso a partir dos sons instrumentais. A peça foi composta no âmbito do *Atelier de Composition de Paris 8*, coordenado por Anne Sèdes, Alain Bonardi e José Manuel Lopez-Lopez. *Espaces d'interactions* é baseada em um abordagem granular dos meios audiovisuais, apresentada tanto na construção das morfologias sonoras, geradas pela escrita instrumental ou pelo tratamento eletroacústico em tempo real, quanto nos processos interativos aplicados aos materiais visuais. O fluxo temporal é marcado por uma sucessão de ciclos de transformação aplicados às diversas texturas musicais complexas.

Mídia. 9 Registro de *Espaces d'interaction* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JJCQ1GemTU>

17 Para o compositor, o termo “figura” se refere a configurações sonoras múltiplas, ricas morfológicamente, que, portanto, possuem diversos estratos sobrepostos e um percurso energético temporal. O mais importante em tal contexto é a possibilidade de atuar nesses estratos individualmente, e em eventuais saliências destas, gerando novas figuras aparentadas às primeiras. Sobre o conceito de figura em Horacio Vaggione, ver: SOLOMOS, 2006, p. 135- 153.

18 “Dans le cas d’*Atem*, le choix de l’approche granulaire conçue comme une espèce de cadre de référence par rapport au geste instrumental contribue à intégrer des morphologies aussi ‘mixtes’ que possible.”

Há uma questão principal que permeia a primeira parte da peça: como podemos propor percursos de transformação distinta entre o meio instrumental e o eletroacústico partindo de uma configuração morfológica bastante similar e estável.

A escolha dos instrumentos utilizados no início, peles e madeiras com pouca ressonância, a velocidade, a sincronicidade e a dinâmica em pianíssimo configuram o ponto de partida, o máximo de estabilidade (Fig. 20 [1]). Assim se instala um percurso de diferentes transformações direcionais, a partir de uma crescente soma de “perturbações”. O *continuum* inicial sofre constantes mudanças de cor sonora, sempre interrompidas pela justaposição de um elemento contrastante, bem mais lento (Fig. 20 [2]). A cada nova intervenção, um novo perturbador começa a operar: as variações de nível dinâmico, as mudanças de instrumentos, os “aleatórios”, os acentos e as polirritmias (Fig. 20 [3]). Um gradual aumento da ressonância dos instrumentos segue o processo descrito anteriormente, culminando em um fortíssimo do bumbo (Fig. 20 [4]).

(1)

Two staves of musical notation. The top staff features a continuous stream of eighth notes. The bottom staff features a continuous stream of quarter notes. Both staves are marked with *pp* (pianissimo) dynamics.

(2)

A single staff of musical notation in 3/4 time. It features a melodic line with triplets and a dynamic range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano) and back to *p*. A tempo marking of ♩ = 60 is present.

(3-1)

A single staff of musical notation with a section labeled "aléatoire" (aleatory) indicated by a dashed line above the notes. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte).

(3-2)

Two staves of musical notation. The top staff features a complex rhythmic pattern with dynamics marked as *sffz* (sforzando fortissimo). The bottom staff features a similar complex rhythmic pattern.

(4)

A single staff of musical notation featuring a melodic line with dynamics ranging from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). It includes markings for *l.v.* (left hand) and *r.v.* (right hand).

Fig. 20 Trechos da partitura de *Espaces d'interaction*.

Os tratamentos eletroacústicos nessa peça também foram concebidos para serem manipulados em tempo real por meio dos diversos *presets*. São utilizados apenas dois granuladores: um criado a partir de linhas de *delay* e outro a partir de *buffers* de sons gravados em tempo real, além dos processos de espacialização sonora¹⁹. Uma parte dos parâmetros dos tratamentos é controlada pelas variações de amplitude do som dos instrumentos; é definido um ponto inicial, correspondente ao pianíssimo, e um máximo de variação correspondente ao fortíssimo. Duas camadas idênticas de tratamentos são sobrepostas, cada uma controlada por um instrumentista, porém com mapeamentos opostos. A partir de âmbitos pré-estabelecidos e variados durante a *performance*, os recursos eletroacústicos são modulados e variados pelas ações instrumentais. Os diversos parâmetros granulares (o tamanho dos grãos sonoros, o formato do envelope, o tempo de separação entre os grãos, a velocidade de leitura dos *buffers* etc.) e o controle da espacialização (velocidade das rotações e o fator *fish-eye*²⁰) são conectados às informações sonoras do discurso instrumental – especificamente a amplitude – e seguem o jogo de contrastes crescentes estabelecido formalmente.

Existem dois níveis na criação dos tratamentos eletroacústicos do repertório aqui em questão: o primeiro corresponde à construção dos âmbitos de variação, controlados por meio do mapeamento de características sonoras, no caso, a amplitude; o segundo diz respeito a parâmetros que são variados pelo músico que opera os tratamentos audiovisuais, como o tempo de atraso utilizado nos granuladores.

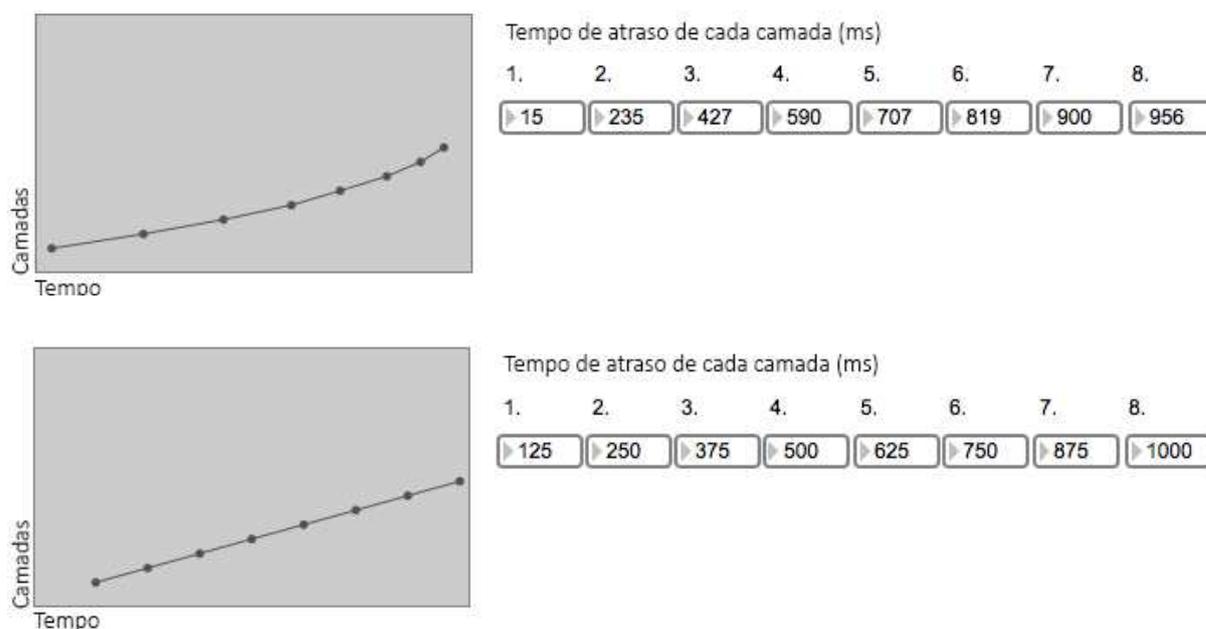


Fig. 21 Duas curvas representando a disposição do tempo de *delay* em oito camadas independentes.

¹⁹ Como parte do estágio na Université Paris 8, o desenvolvimento dos processos de espacialização sonora em *Miroirs* e *Espaces d'interaction* foi elaborado a partir das ferramentas da biblioteca HOA (*High Order Ambisonics*) para Max/MSP, desenvolvida por Julien Colafrancesco, Pierre Guillot e Eliott Paris, sob a direção de Anne Sèdes e Alain Bonardi, no âmbito das atividades do CICM Paris 8 / MSH Paris Nord.

²⁰ O fator *fish-eye* é um parâmetro referente ao objeto "*hoa.recompose*" da biblioteca HOA. Ele efetua uma operação de deformação na perspectiva de um determinado campo sonoro. Pela manipulação de tal fator podemos estreitar todo um campo sonoro em apenas um ponto espacial dentro do círculo ambisônico, ou inversamente, alargá-lo de maneira omnidirecional.

Neste caso, referente ao tempo de atraso, a principal operação utilizada é a criação de curvas, as quais representam o espaço temporal entre cada repetição do som instrumental. A partir de oito camadas independentes são criados aumentos lineares, exponenciais ou irregulares de atraso com diferentes tempos de separação entre cada camada. O objetivo principal é a geração de um controle rítmico complexo das repetições do som instrumental, o qual servirá posteriormente para a granulação (Fig. 21). Outro ponto importante é a possibilidade de interpolação das curvas pelos *presets* descritos anteriormente.

A convergência se faz justamente por esta confluência de conexões entre os mundos instrumental e eletroacústico, sejam elas de ordem morfológica, formal ou processual. É a partir do cruzamento entre essas vetorizações comuns, as quais habitam os espaços operacionais das obras, que vemos o movimento de formação dos dispositivos artísticos interativos. Apresento a seguir as possibilidades de extensão da convergência musical para os meios visuais.

5.2 Interação audiovisual

O plano imagético das peças em questão é construído na maioria dos casos com base em conteúdos preparados em tempo diferido e nas imagens capturadas pelas câmeras presentes na cena. Esses materiais passam por processos de tratamento em tempo real: mixagem, fragmentação e filtros temporais e de cor, como mencionado anteriormente.

Os conteúdos preparados previamente são constituídos a partir de processos de sobreposição de imagens; o movimento e a configuração global das texturas resultantes são trabalhados pelo controle da transparência de cada imagem, pela defasagem temporal e pelas diferenças de tamanho de cada imagem. Cada fragmento de imagem pré-concebida apresenta um ciclo de desdobramento de transformação temporal. Como todas as imagens são “concretas”, ou seja, são capturadas por uma câmera, instala-se um constante trânsito entre a abstração e a figuração, tudo isto reforçado pelas operações realizadas em tempo real. Cito a artista visual Alessandra Bochio falando dos processos de criação das imagens em tempo diferido:

A sobreposição exaustiva de camadas transparentes de fragmentos de imagens capturados pela câmera de vídeo foi o procedimento base que sustentou toda a construção das imagens em todos os trabalhos acima mencionados, tanto em tempo diferido, quanto em tempo real. Devido ao controle de transparência dado a cada fragmento, estes tornam-se parte de uma textura global; todas as camadas trabalhadas em certos momentos adensaram cada vez mais as imagens, ou as rarefizeram. Juntamente com o processo de sobreposição, cada camada foi individualmente trabalhada, ora retraindo o tempo, ora expandindo-o; em alguns casos fizemos uso de recursos para estourar a cor de uma das camadas, em outros a deixamos quase imperceptível. Já não interessavam mais os materiais brutos previamente capturados, mas sim os desdobramentos desses materiais no desenrolar do processo de sobreposição. À medida que as imagens foram sendo construídas, os processos de sobreposição foram ficando mais complexos, e neles foram introduzidos, camada a camada, e na imagem resultante do processo de sobreposição, um controle preciso do tempo, da transparência e da cor, a partir da criação de curvas que modificaram o aspecto das camadas, ou da imagem resultante, no decorrer do tempo. A sobreposição de camadas pela duplicação de uma mesma imagem capturada foi também amplamente explorada; neste caso, o resultado pretendido era obtido por meio dos controles de velocidade do tempo e/ou da ampliação ou redução da escala de cada camada. Todos esses processos visaram principalmente a abstração e a descaracterização total da imagem bruta capturada pela câmera de vídeo e a partir da construção de imagens texturais, que se transformaram pela ação do tempo (BOCHIO, 2015, p. 197).

Nesse contexto, a interação audiovisual é pensada como uma extensão do musical a um outro meio de expressão artística; as operações, sobretudo as temporais, são aplicadas ao vídeo de maneira similar à forma como são realizadas do meio musical. As microarticulações, características do trabalho granular, estão presentes em todos os processos desenvolvidos. Os conteúdos preparados previamente passam por processos de segmentação, mixagem, filtragem de cor, dentre outros; nessas operações os âmbitos paramétricos pré-estabelecidos são controlados pelas variações dos níveis de amplitude do som instrumental. A temporalidade desses fragmentos de vídeo, concebidos anteriormente, é turvada e ao mesmo tempo se estabelece uma nova camada de movimentos rítmicos.

Em *Transparência*²¹ são combinados os processos de mixagem, segmentação e imagens das câmeras na cena. *Transparência* é um espetáculo audiovisual criado a partir de pesquisas coletivas e individuais relacionadas com processos e práticas de criação musical interativa no âmbito do projeto MOBILE/NuSom, ambos desenvolvidos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e coordenados por Fernando Iazzetta. A primeira versão do espetáculo foi desenvolvida em 2012 por Fernando Iazzetta (diretor), Rogério Costa, Julián Jaramillo, Lílian Campesato, Michelle Agnes e Vitor Kisil. Posteriormente, em 2014, integrei uma segunda versão do espetáculo com Alessandra Bochio e Alexandre Zamith.

Na terceira cena de *Transparência* cada um dos instrumentos acústicos tem suas variações de amplitude mapeadas e utilizadas para controlar diferentes processos de mixagem; o saxofonista controlará a sobreposição e a alternância das imagens capturadas por duas câmeras, uma colocada no interior do piano e outra sobre a cena (enquadramento *plongée*). Além destas, quando são emitidos sons fortíssimos, um fragmento de vídeo pré-concebido é sobreposto aos outros materiais visuais. Já o pianista controla simultaneamente um filtro de cor, aplicado às imagens das duas câmeras, e a intensidade de um fragmento de vídeo, o qual atua como uma camada de base de todo o material visual. Na **Fig. 22** apresento um momento resultante desses processos.



Fig. 22 Fotografia de *Transparência* (Fonte: acervo pessoal)

Existem dois pontos centrais nessa abordagem interativa. O primeiro é a criação de um efeito polifônico entre os diferentes materiais imagéticos. O segundo consiste na criação de um contraponto à temporalidade presente nos conteúdos visuais preparados previamente, adicionando um outro tempo paralelo, o do ritmo das segmentações e sobreposições que criam conexões, ora paralelas, ora contrárias ao discurso instrumental. Dessa forma, traços desta primeira temporalidade são preservados, ao mesmo tempo em que uma via para estabelecer a convergência audiovisual é consolidada.

²¹ Para informações sobre o espetáculo *Transparência*, ver: <http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-transparencias>

Até o momento apresentei alguns processos de feitura de obras audiovisuais a partir da noção de dispositivo artístico. O objetivo principal desta proposição é demonstrar como tal noção pode servir tanto à análise quanto à criação artística. Destaco que o ponto central da produção é o estabelecimento de uma rede dinâmica de interações entre diferentes meios de expressão artística. Dessa forma, é a partir deste contexto específico que foi estabelecida a abordagem aqui aplicada.

6. Entremeios

Este tópico é referente ao trabalho desenvolvido pelo grupo Entremeios, do qual faço parte juntamente com Alessandra Bochio, Alexandre Zamith e Rogério Costa. As propostas artísticas desenvolvidas pelo Entremeios são resultantes de processos coletivos e colaborativos nos quais as tradicionais separações de papéis, como as de compositor e intérprete, são diluídas. Nesse contexto, objetivamos a construção de ambientes dinâmicos de criação nos quais se estabeleçam uma série de interferências e interações mútuas, entre instrumentos acústicos e eletrônicos, entre sons e imagens, e entre as ações dos artistas. A improvisação, trabalhada em suas múltiplas formas, se constitui num dos principais campos de investigação artística do grupo; em tal domínio, a transitoriedade e a efemeridade das operações ganham relevo, e a todo momento as conexões entre as diferentes práticas artísticas podem tomar diferentes formas. Assim, cabe aos artistas que atuam neste ambiente modular o fluxo dos eventos e propiciar o estabelecimento das interações entre os diferentes meios de expressão artística.

Durante o primeiro ciclo de atividades do Entremeios, de abril de 2014 a julho de 2015, a principal busca foi a integração dos vídeos de Alessandra Bochio ao discurso musical improvisatório, possibilitando tanto a manipulação de vídeos pré-concebidos quanto a geração de novos materiais visuais em tempo real, de forma que as ações da artista interferissem no ambiente e se tornassem um dos elementos modulatórios do fluxo performativo. Esta preocupação vem suprir algumas necessidades percebidas em trabalhos anteriores, como em *Miroirs* ou em *Espaces d'interaction*, nos quais a eletrônica musical e visual eram controladas conjuntamente e grande parte dos conteúdos imagéticos eram pré-concebidos. O primeiro resultado desse período foi apresentado no hall do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP), em julho de 2015.

Mídia. 10 Registro da performance do grupo Entremeios no Departamento de Música da ECA-USP (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iepVKp_Cmps

A organização temporal da *performance* realizada no Departamento de Música da ECA - USP visou sobretudo trabalhar a variabilidade de formações possíveis do grupo. Foram exploradas situações de solos, duos, trios ou *tutis*, assim como a presença ou a ausência da eletrônica musical e do vídeo. Cada trecho foi concebido a partir de percursos improvisatórios pré-estabelecidos, cada qual possuindo diferentes graus de predeterminação dos materiais audiovisuais e de seus desdobramentos temporais. Outro elemento tratado sob a mesma lógica da variabilidade foram as passagens entre as diferentes formações. Ao todo foram apresentados seis diferentes percursos, sendo o primeiro deles retomado no momento final da *performance*. Na **Fig. 24** apresento esquematicamente as diferentes formações e as transições exploradas, bem como as durações aproximadas de cada um dos percursos.



Fig. 23 Fotografias da *performance* do grupo Entremeios no Departamento de Música da ECA-USP (Fonte: acervo pessoal).

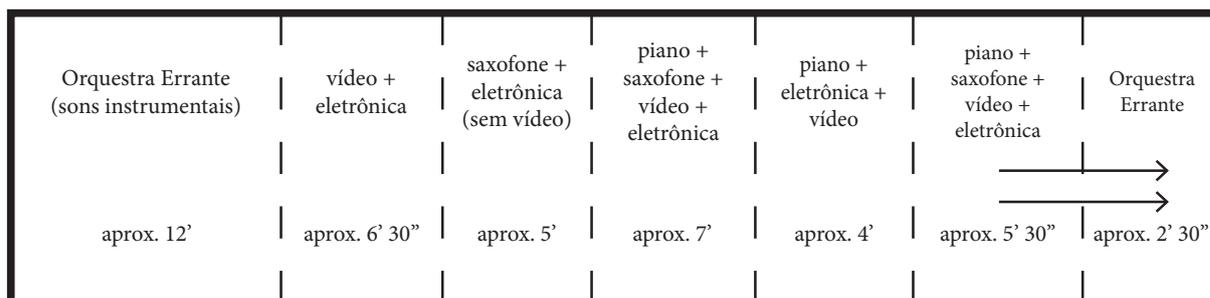


Fig. 24 Esquema representando as diferentes formações e as transições exploradas na *performance* do grupo Entremeios no Departamento de Música da ECA - USP.

6.1 Profundidade do som e espessura da imagem

Como dois dos percursos improvisatórios foram inicialmente concebidos para o espetáculo *Transparência*, comentado no item anterior, me atarei a tratar dos demais. Destacarei em alguns percursos restantes certas diretrizes referentes tanto à escuta como à criação de cada um deles; o primeiro consiste na partitura verbal *Meditação*, de Rogério Costa, criada pela Orquestra Errante²²; reproduzo as instruções dessa proposta abaixo:

1) Para 3, 4 ou 5 instrumentos capazes de produzir sons longos. A percussão, por exemplo, pode ser utilizada, desde que se busque a continuidade pela utilização de rulos e trêmulos. A ideia geral é de continuidade.

Devem ser evitados ataques pronunciados e movimentos bruscos que remetam, por exemplo, ao envelope dinâmico de um ataque percussivo. A sensação geral deve ser de tempo estático, liso e de transformação gradual lentíssima. Em outras palavras: de longe, tudo é sempre igual; de perto, tudo é sempre diferente.

Duração: aproximadamente 15 minutos. Dinâmica: *sempre* entre *ppp* e *mp* (adaptações proporcionais podem ser feitas dependendo do espaço da *performance*). Apesar da dinâmica restrita, deve ser mantido um alto grau de tensão e energia. A *performance* deve estar sempre próxima do silêncio, mas as pausas devem ser evitadas, a não ser em pequeníssimas respirações utilizadas para a retomada de energia.

2) Cada instrumentista atua dentro de um espaço sonoro restrito e limitado. Para isso, cada um escolhe, antes da *performance*, um som singular (consciente de suas características e qualidades básicas: substância, densidade, granulidade e grau de flutuação).

3) De acordo com as possibilidades do local da apresentação, cada músico escolhe um ponto no espaço em torno do qual imagina um pequeno território e a partir do qual se movimenta minimamente durante a *performance*.

Meditação busca dar aos ouvintes uma sensação de imersão sonora. Os instrumentistas, dispostos em diferentes pontos do espaço, circundam o público e exploram as qualidades acústicas do local, como reflexões e reverberações particulares. A princípio, ouve-se um material reduzido, algumas notas sustentadas, que lentamente flutuam, aumentam sua espessura, modificam sua cor, arrastam-se para tornarem-se outras notas. Na verdade, não se trata de “notas”, mas de pequenos grupos microtonais que se movem lentamente. As diferenças de dinâmica

²² Participaram dessa *performance* da Orquestra Errante: Fábio Martinele, Felipe Fraga, Jonathan Andrade, Mariana Carvalho, Max Schenkman, Migue Diaz e Rogério Costa.

criam oscilações na textura, e percebemos um gradual aumento de instabilidade. Contudo, a continuidade do discurso sonoro e a homogeneidade da textura jamais são dissolvidas.

A transformação textural contínua presente em *Meditação*, trabalhada a partir de elementos mínimos que gradativamente desdobram suas potencialidades tímbricas no fluxo temporal, é bastante similar a algumas propostas do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905 – 1988). A transformação das qualidades sonoras é considerada o ponto principal de suas obras, nas quais se estabelece um outro tipo de escuta, que não diz respeito às organizações tradicionais relativas às alturas ou possibilidades de montagens formais, mas aos processos de transformação contínua das nuances sonoras. Tomar como ponto de partida um material limitado (normalmente uma ou um pequeno grupo de notas) e colocá-lo sob uma lente de aumento revelando todos os seus detalhes é o trajeto percorrido em diversas obras do compositor italiano, como *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959), para orquestra de câmara, e o *Quartetto N.º 4*, para quarteto de cordas.

Outro aspecto interessante na poética de Scelsi diz respeito ao ponto de partida de sua prática composicional. A partir do início do que é considerada sua segunda fase criativa, que se situa entre 1952 e 1958, as composições de Scelsi eram originadas de improvisações realizadas por ele mesmo e também em colaboração com outros instrumentistas, como a cantora Michiko Hirayama, a violoncelista Frances-Marie Uitti e a contrabaixista Joëlle Léandre. Essas improvisações eram gravadas e posteriormente transcritas por outros músicos, como a própria Uitti e o compositor Vieri Tosatti²³ (Cf. ANDERSON, 1995, p. 23). A partir de 1957 (Cf. KANACH In. SCELSI, 2006, p. 17) Scelsi realizava grande parte de tais improvisações em um instrumento chamado ondiola, que consiste em um teclado portátil inventado por volta de 1947. A ondiola possui uma série de filtros que podem modificar o timbre de um som fundamental, sendo possível executar glissandos, intervalos microtonais e um contínuo controle dos vibratos empregados (Cf. SIQUEIRA, 2006, p. 56). Podemos notar alguns traços dessas operações, explorados de maneira bastante intensa em sua escrita instrumental, por exemplo as filtragens, apresentadas na forma de diferenciações entre os sons *sul tato*, *sul ponticello*, *gratté*; os glissandos microtonais, apresentados por meio das diferentes velocidades nos vibratos, entre outras.

Em alguns de seus escritos, Scelsi demonstra preocupação com uma terceira dimensão do som: a profundidade, para a qual até aquele momento parecia fugidia a notação e a escuta musical. Nas palavras do compositor:

Ainda por cima, o som é esférico, mas escutando-o ele parece ter apenas duas dimensões: altura e duração – a terceira, a profundidade, sabemos que ela existe, mas, em um certo sentido, ela nos escapa. Os harmônicos superiores e inferiores (que escutamos menos) nos dão a impressão de um som mais vasto e mais complexo, mas é difícil de percebê-los em sua complexidade. Por outro lado, musicalmente não saberíamos como notá-la (SCELSI, 2006, p. 126; tradução livre minha)²⁴.

Por meio de ciclos de reiteração de um material mínimo, que paulatinamente deliniam um processo contínuo de transformação textural, as improvisações eram para Scelsi um

²³ A questão da notação em Scelsi é bastante debatida. Por deixar a cargo de outros músicos esta etapa do trabalho de criação, em alguns momentos a autoria de suas peças foi alvo de polêmicas. O próprio Tosatti reivindicou para si a autoria das peças de Scelsi compostas a partir dos anos 1950. Sobre a trajetória composicional de Scelsi, ver: SIQUEIRA, 2006.

²⁴ “*En plus, le son est sphérique, mais en l’écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions: hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu’elle existe, mais, dans un certain sens, elle nous échappe. Les harmoniques supérieures et inférieures (qu’on entend moins) nous donnent l’impression d’un son plus vaste et plus complexe, mais il nous est difficile d’en percevoir la complexité. D’ailleurs, musicalement on ne saurait comment la noter.*”

meio de sensibilizar-se para esta outra dimensão sonora. Tais improvisações buscavam sobretudo uma tomada de consciência das características internas e dinâmicas do som. *Meditação* dialoga diretamente com essas questões; contudo, neste caso, o espaço físico atua como catalisador das relações entre as qualidades sonoras e a escuta. Devido à disposição dos instrumentistas, cada posição espacial torna-se um ponto único de escuta; a proximidade ou o distanciamento com este ou aquele instrumentista modifica a apreensão da totalidade, criando novas perspectivas para a escuta: certos batimentos, rugosidades, sons diferenciais, melodias parasitas podem tanto vir à tona de forma intensa, quanto se amalgamarem à textura global, dependendo de onde são escutados. Além disso, a continuidade, a restrição e a reiteração dos materiais – um som e alguns sons que circundam este primeiro som – propiciam essa escuta qualitativa. Em uma superfície que aparentemente se move sempre da mesma maneira revela-se um enorme quantidade de pequenos eventos sonoros fluidos. É a “profundidade” a dimensão que possibilita tomar o som enquanto elemento múltiplo, portador de inúmeras camadas de nuances, as quais se encontram para além dos parâmetros de duração e de altura.

Essa dimensão nomeada comumente como timbre, ou ainda sonoridade, é um dos grandes campos de investigação da música contemporânea, desde o início do século XX até os dias atuais²⁵. Também não faltam exemplos de propostas improvisatórias que se baseiam na continuidade temporal, na restrição e na permanência do material sonoro como operadores, os quais objetivam trazer à tona uma escuta qualitativa das nuances tímbricas.

Um exemplo bastante interessante é o álbum intitulado *Deep Listening* (1988), da Deep Listening Band²⁶, formada, naquele momento, pela compositora, improvisadora e acordeonista norte-americana Pauline Oliveiros; pelo trombonista, compositor e improvisador Stuart Dempster, e pelo vocalista e compositor Peter Ward (Panaiotis). O álbum foi inteiramente realizado em uma cisterna de uma antiga base militar no noroeste de Seattle, a *Dan Harpole Cistern* do *Fort Worden State Park*; o tempo de reverberação no local é de aproximadamente 45 segundos. O álbum, com duração de aproximadamente uma hora, consiste em um grande *continuum* que lentamente se modifica. A predominância de longos sons contínuos funde os sons instrumentais em grandes aglomerados tímbricos, a reverberação cria pequenas distorções e variações frequenciais, além de auxiliar a amálgama da textura complexa resultante. Oliveiros se utilizará do termo “escuta profunda” para definir uma atitude frente a percepção sonora, nas palavras da compositora:

Profunda pareada com *Escuta* ou *Escuta profunda* para mim é aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o *continuum* espaço/tempo do som – encontrando tanto quanto possível a vastidão e a complexidade. Simultaneamente, deve-se ser capaz de discretizar um som ou uma sequência de sons, como um foco dentro do *continuum* espaço/tempo, e perceber o detalhe ou a trajetória do som ou de uma sequência de sons. Tal foco deve sempre voltar, ou estar dentro da totalidade do *continuum* espaço/tempo (OLIVEIROS, 2005, p. xxiii; tradução livre minha)²⁷.

25 Sobre a importância da dimensão tímbrica na música contemporânea, ver: SOLOMOS, 2013; GUIGUE, 2011; LEVY, 2004; e BARRIÈRE, 1991.

26 O álbum *Deep Listening* (1988) da Deep Listening Band pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bbz2Hn0nNp4>.

27 “*Deep coupled with Listening or Deep Listening for me is learning to expand the perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound – encountering the vastness and complexities as much as possible. Simultaneously one ought to be able to target a sound or sequence of sounds as a focus within the space/time continuum and to perceive the detail or trajectory of the sound or sequence of sounds. Such focus should always return to, or be within the whole of the space/time continuum*”

Ao pensarmos no som enquanto fenômeno multidimensional e contínuo temporalmente, não é possível discretizar o que é superfície e o que é fundo, apenas se percebe que existem diversas camadas sobrepostas que coabitam um mesmo espaço de escuta. É a partir de uma mudança perceptiva, de uma mudança no foco que se discretizam eventos e singularidades, percebendo as relações entre as diferentes constituintes do fluxo sonoro. A escuta então se desenha na forma de um percurso em zigue-zague no qual se salta constantemente de um nível de apreensão a outro.

Em *Electrified out of the coma*²⁸ (2012) a compositora Anne Sèdes também se vale do espaço físico como catalisador das relações sonoras. A peça foi composta para ser apresentada na *Chapelle du Carmel*, em Saint-Dennis, ao norte de Paris. O material utilizado é bastante restrito – uma série de curtas impulsões produzidas por ondas sonoras em forma de dente de serra, as quais são difundidas por meio de um círculo octofônico de autofalantes. O principal procedimento que se coloca em questão em *Electrified out of the coma* é a utilização das propriedades acústicas de um espaço específico, em especial de uma reverberação de aproximadamente oito segundos de duração, como um filtro que agrega complexas nuances tímbricas às impulsões sintetizadas eletroacusticamente. Outro ponto central é a abordagem granular utilizada pela compositora, buscando transitar entre a percepção de eventos pontuais e eventos contínuos a partir da repetição de um mesmo material no fluxo temporal em diferentes velocidades, ou seja, do controle frequencial das impulsões.

Compreender a escuta enquanto um constante deslocamento entre diferentes camadas sonoras e suas qualidades intrínsecas, este é um aspecto a ser ressaltado na abordagem acerca da profundidade da espessura do som. No que se refere à noção de espessura da imagem, começo por retomar uma questão iniciada no texto anterior, a respeito de *Miroirs e Espaces d'interaction*. Neste, referi-me a um ponto que ocupa um lugar central nos vídeos de Alessandra Bochio: trabalhar as imagens a partir de suas espessuras, revelando o que há de qualitativo nestas. Vejamos, primeiramente, o que Bochio diz a respeito da feitura dos seus vídeos.

À medida que fui lendo textos de autores ou de artistas preocupados com a questão do vídeo, percebi também uma preocupação com a realidade; sendo o vídeo um dispositivo de captura de sons e imagens do ambiente que nos cerca, a questão em torno dele é: como o vídeo revela a realidade? Ou melhor, será que o vídeo revela a realidade? [...] Em todas elas [nas imagens produzidas pela artista], a preocupação em desfocar, ou melhor, em descaracterizar a realidade, ou a imagem bruta capturada pela câmera, sempre esteve presente, mesmo nos momentos em que a imagem de um corpo se revelou por alguns minutos. Na construção dessas imagens, arranhar, rasurar, obliterar, flicar, rasgar, grafitar foi uma forma de alcançar a descaracterização da imagem capturada pela câmera de vídeo; a sobreimpressão de imagens também. Aliás, estes foram os procedimentos que embasaram a construção das imagens aqui discutidas (BOCHIO, 2015, p. 196-197).

Bochio se refere, nesse trecho, principalmente a dois autores: Jean-Paul Fargier e Philippe Dubois. O primeiro, no texto “Poeira nos olhos” (In: PARENTE, 1993, pp. 231-236), diz que a realidade no vídeo está sempre fantasiada, irreconhecível, uma vez que esta já não é mais um problema em tal suporte. Já não esperamos mais por esta realidade, e por isso mesmo buscamos descaracterizá-la de inúmeras formas: “arranhar, rasurar, obliterar, flicar, rasgar, grafitar” (FARGIER In: PARENTE, 1993, p. 232). Essas palavras parecem ter sido levadas em conta na criação dos vídeos de Alessandra.

²⁸ A peça *Electrified out of the coma* de Anne Sèdes, pode ser ouvida no seguinte endereço da web: <https://soundcloud.com/annesedes/electrified-out-of-the-coma>

Já Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, afirma que é praticamente impossível encontrarmos uma especificidade do vídeo e, se fosse o caso, não a encontraríamos nem na narrativa cinematográfica, nem na visão naturalista do ambiente que nos cerca. Para o autor, o mais interessante é analisar a recorrência de determinados procedimentos operatórios no desenvolvimento de trabalhos em vídeo. Neste sentido, um procedimento que ganha bastante relevo ao adentrarmos o repertório videográfico é a mixagem, passível de três modos: sobreimpressão de imagens (múltiplas camadas), jogos de janelas (inúmeras configurações) e incrustação (*chroma key*). A partir desses procedimentos, Dubois aponta diretamente em direção ao problema que quero tratar aqui: a espessura da imagem.

Em Cinema, falamos quase que corriqueiramente em profundidade de campo como um dos principais pontos que caracterizam a narrativa cinematográfica, e também como o responsável por proporcionar densidade dramática a uma determinada cena. Profundidade de campo nada mais é do que a escala de planos de uma imagem, que vai da frente para o fundo. Vejamos a definição de Dubois: “a profundidade de campo pressupõe a perspectiva monocular, a homogeneidade estrutural do espaço, a recusa da fragmentação e da decupagem, a tecnologia do ponto de vista, o Sujeito, instaurador e termo de todo dispositivo” (DUBOIS, 2004, p. 86).

Ora, se, como afirma Dubois, o discurso dominante no vídeo passa pela mixagem de imagens, a profundidade de campo não pode existir no mesmo sentido. Raramente vemos em um trabalho de videoarte uma única imagem. Por meio da sobreimpressão, por exemplo, é possível observar uma imagem sobreposta a outra; já por meio das janelas, vemos uma imagem ao lado da outra, e por meio da incrustação, percebemos uma imagem dentro da outra. Ao contrário da profundidade de campo que visa a homogeneidade, a imagem videográfica visa a fragmentação, a polifonia. É neste sentido que Dubois opõe a profundidade de campo do cinema à espessura da imagem videográfica.

Ao lançar mão de operações de sobreposição, a partir da estratificação da imagem em camadas, libera-se a criação videográfica da produção de “impressões da realidade”, se dirigindo ao caminho oposto, o das qualidades plásticas da imagem. É neste sentido que estabeleço o contraponto entre as noções de espessura da imagem e profundidade sonora, a busca por um espaço de apreensão e criação artística baseado em trabalho a partir das nuances qualitativas, sejam elas plásticas/imagéticas, sejam elas tímbricas/sonoras.

Os vídeos de *Miroirs e Espaces d'interaction* são em sua totalidade “concretos”, ou seja, provenientes da captura realizada com uma câmera, e buscam engendrar uma tensão específica entre o reconhecimento daquilo que foi capturado e as qualidades plásticas reveladas a partir dos tratamentos aplicados às imagens. A operação de base para a geração das texturas visuais abstratas é a exaustiva sobreposição de imagens e, conseqüentemente, o controle da transparência de cada um dos fragmentos de vídeo sobrepostos. No caso dos trabalhos mencionados anteriormente, grande parte das sobreposições de imagens eram realizadas em tempo diferido, sendo deixadas outras operações e tratamentos para serem realizados no momento da *performance*.

O primeiro desafio visando o aumento da maleabilidade no plano imagético das *performances* do Entremeios consistiu em buscar uma forma de produção de imagens em tempo real que dialogasse com o processo de sobreposição mencionado anteriormente, tendo como objetivo a geração de texturas visuais complexas. A operação de base para obter essa complexidade foi a aplicação de atrasos temporais (*delay*) às imagens capturadas pelas câmeras de vídeo em tempo real, as quais são posteriormente sobrepostas umas às outras; a resultante é uma textura com múltiplas camadas que se constituem como ecos da imagem primeira capturada pela câmera (Fig. 25).



Fig. 25 Fotografia da *performance* do grupo Entremeios no Departamento de Música da ECA - USP (Fonte: acervo pessoal).

Outra questão que se coloca nesta busca é: quais ações devem ser realizadas pela *performer* que controla o aparato videográfico para produzir tais imagens? Optamos por capturar manipulações de objetos cotidianos, ou de ações manuais em um ponto de vista bastante próximo, objetivando revelar características plásticas intrínsecas ao material filmado no momento das *performances*, por exemplo, tramas de tecidos, ou detalhes microscópicos de objetos multiplicados pelo tratamento computacional aplicado em tempo real. Comentarei mais adiante como é trabalhado o caráter performativo das ações que constituem os planos videográficos das *performances*.

A partir do aumento da maleabilidade do plano imagético das *performances* do Entremeios, outras questões ganharam relevo, em especial a relação entre imagem e som, trazendo à tona a seguinte questão: quais os operadores que constituem tal relação? Ressalto que o objetivo do grupo não é o estabelecimento de um discurso unívoco, em que ambos os meios caminham conjuntamente todo o tempo, ou mesmo submeter um meio a outro por relações hierarquizantes. O que se pretende é constituir uma temporalidade múltipla, que ora converge, ora diverge, produzindo amálgamas e atritos, ou, ainda, causalidades audiovisuais nas quais um meio suscita ações de outro.

É justamente este o ponto de partida do relato que apresento a seguir. Ao serem retomadas as atividades do grupo em agosto de 2015, estabelecemos a seguinte direção de trabalho: cada um dos artistas elaboraria uma proposta de percurso improvisatório, tendo em vista o estabelecimento de operadores audiovisuais. Outra preocupação central seria a busca por um vocabulário compartilhado de processos, facilitando os diálogos entre as diferentes práticas artísticas, entre música e vídeo. Descrevo dois desses percursos a seguir.

6.2 Permanências, espasmos e vazios

A proposta *Permanências, espasmos e vazios*, elaborada por Rogério Costa, se divide em duas partes: a primeira, apresentada na forma de perguntas, busca delinear questões relativas

à poética do grupo Entremeios; a segunda, consiste em uma série de instruções para a criação de um percurso audiovisual. Reproduzo a seguir as perguntas da primeira parte:

As imagens evocam, inevitavelmente, temas, histórias e roteiros?

O que queremos dizer com nossas *performances*? Evidenciar processos criativos, lúdicos? Isso é suficiente? Tornar sonoro e visível o que não é visível, como diria Deleuze/Klee? O que é isso que queremos tornar sonoro/visível?

Queremos dizer estruturas? Ideias poéticas? Fluxos interativos?

Como relacionar as imagens com os sons? Como sons afetam imagens e vice-versa?

Mídia. 11 Dois excertos em áudio de *Permanências, espasmos e vazios* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_qpB5YuZKDPtXmTlBaRmVtck0/view?usp=sharing

Começo resumindo as questões acima na forma de uma pergunta mais ampla: o que se quer produzir ao reunir dois meios de expressão distintos em um contexto de criação artística? O verbo “produzir” entendido aqui como o que se pretende realizar por meio das ações dos artistas; o que se produz pelas manipulações do material sonoro e visual; também o que resulta perceptivamente destas ações: o que é produzido na percepção pela materialidade sonora e visual apresentada. No último caso, é introduzido um novo elemento em tal domínio: o espectador, aquele que presencia com seu corpo essa produção sonora e visual.

A discussão produzida pelos questionamentos de Rogério primeiramente foi circunscrita aos processos trabalhados nos ensaios pelo grupo, no caso, as diferentes formas que a improvisação é solicitada, e como, a partir de suas extensões ao domínio visual, podemos pensar os fluxos interativos desse contexto de prática artística? Convém afirmar que a improvisação no trabalho do Entremeios atua como postura/comportamento/ferramenta fundamental de geração e exploração da materialidade sonora e visual, contudo, ela não é um fim em si, normalmente é guiada por meio de roteiros, percursos ou operadores que conduzem a criação em tempo real. Parece-me que a relação entre imagem e som em um ambiente dinâmico de criação, no qual a maleabilidade dos percursos e a não hierarquização dos meios são pontos centrais, se constitui a partir do trânsito entre fases e defasagens, amálgamas e atritos, junções e disjunções. Fatores como o índice de atividades, ou seja, o número de eventos presente no fluxo temporal, são compartilhados por ambos os meios e podem ser trabalhados ora de forma conjunta, engendrando blocos audiovisuais fusionados, ora de forma disjunta, engendrando heterofonias. Parâmetros considerados similares, embora em diferentes sentidos, como o brilho de uma imagem e a intensidade sonora, podem ser cruzados, originando causalidades no qual um evento sonoro origina uma resposta visual, ou vice-versa. A variabilidade e o trânsito entre tais encontros e desencontros é o principal objetivo do grupo.

Retorno a uma das perguntas de Rogério: as imagens e os sons talvez contenham uma história implícita, aquela de seus próprios desdobramentos, o seu envelope, a sua própria trajetória temporal. Não há algo sob a superfície daquilo que é presenciado perceptivamente, mas, ao contrário, é a própria superfície que se adensa e se rarefaz, que se dilata e se contrai. São como os ciclos reiterativos que dão movimento à “pasta-palavra” nos poemas improvisados de Chirstophe Tarkos, ou às “avalanches” vocais compostas por Aperghis em *Récitations*. Italo Calvino (CALVINO, 2002, pp. 125 - 127) vislumbrou estas forças motrizes em obras que nada têm

em comum com a improvisação, com a música, e tampouco com o vídeo; apontou em Proust uma espécie de “força vital” que dilata e adensa por conta própria o projeto do romance *Em busca do tempo perdido*, uma empreitada enciclopédica que perpassa dezesseis anos da vida do autor, e que somente pode ser publicada em sua completude após a sua morte. No caso específico do grupo Entremeios, as ações dos artistas que compõem e modulam essa superfície, ou melhor, esse ambiente. O que está em jogo é a fluidez de uma temporalidade processual que se desdobra continuamente a cada nova ação. Os espectadores, por sua vez, são convidados a integrar esse ambiente, presenciando suas configurações momentâneas.

Passo ao percurso proposto por Rogério:

Permanências, espasmos e vazios: a) o primeiro *performer* apresenta uma ideia sonora/imagética e permanece nela, transformando-a por dentro, sem abandoná-la (tempo lento, economia de materiais); b) os outros vão entrando em seguida, um por vez, e se integram no fluxo, com materiais complementares; c) constitui-se aos poucos e gradativamente uma textura complexa (som e imagem) que se move lentamente; d) depois que o último *performer* entra, e a textura está delineada e funcionando, passam a ocorrer momentos de silêncio total (sonoro), propostos de forma abrupta por algum dos músicos: quando um para, todos param, só permanece a imagem; e) a imagem também pode propor silêncios, e quando isso ocorre todos param; f) esses silêncios têm duração variada e são interrompidos assim que algum dos *performers* voltar a atuar; g) a cada retorno depois dos silêncios, os *performers* devem distorcer sutilmente seus materiais, distanciando-os gradualmente da textura original; h) a peça termina quando os materiais estiverem totalmente descaracterizados e o ambiente se aproximar do caos. Nesse momento algum dos *performers* cria um gesto de finalização, que deve ser imediatamente imitado pelos outros da forma que for possível.

Há algo que imediatamente chama a atenção na proposta acima: não há indicações de materiais sonoros ou imagéticos específicos, tampouco indicações sobre qual *performer* deve iniciar ou encerrar os diferentes momentos. Cada passo indicado consiste em uma ação – apresentar ou distorcer um material, interromper o fluxo dos eventos –, ou em comportamentos do ambiente a serem buscados pelos *performers*, como a complementaridade entre os materiais, a complexidade das texturas, ou, ainda, a simultaneidades dos cortes. Esta generalidade permite que ambos os meios de expressão possam seguir o percurso, compartilhando os mesmos processos temporais. Além disso, a cada vez podem ser experimentadas novas possibilidades de configuração dos elementos. Por exemplo, durante um mesmo ensaio trabalhamos duas configurações sonoras bastante distintas. A primeira delas se inicia com flutuações de sons superagudos do saxofone, que logo em seguida são processados em tempo real; após algum tempo o piano intervém com trinados também na região aguda. A segunda é iniciada pela eletrônica, que apresenta alguns sons de cordas de piano raspadas e pinçadas bastante sutis; logo em seguida o saxofone começa a executar ruídos de chaves e sons aerados; o piano intervém após alguns minutos, com percussões no interior do instrumento imediatamente amalgamadas à textura global.

Outro aspecto bastante relevante em *Permanências, espasmos e vazios* é a acentuação da irreversibilidade do fluxo performativo. Apesar dos cortes, as ações são tratadas sempre de maneira aditiva e gradual, e os materiais são continuamente distorcidos sem jamais retornar à sua configuração inicial. Cada corte atua como uma impulsão, tornando possível transformar ainda mais as texturas sonoras e visuais apresentadas. Soma-se a isso o caráter lúdico solicitado aos *performers*, os quais devem estar extremamente atentos para perceber e reagir aos cortes abruptos executados pelos outros, assim como para agir e gerar suas próprias rupturas.



Fig. 26 Fotografias da performance *Permanências, espasmos e vazios* pelo grupo Entremeios (Fonte: acervo pessoal).

A criação videográfica em *Permanências, espasmos e vazios* é inteiramente realizada em tempo real, a partir de algumas ações da *performer* capturadas por uma câmera de vídeo: um fragmento de tecido branco, com uma trama bastante aberta, é colorido de vermelho por uma caneta; o fragmento também é constantemente rotacionado. A cada interrupção do fluxo sonoro a *performer* suspende suas ações. Paralelamente ao roteiro performativo, desenvolvem-se os desdobramentos da espessura imagética, a partir diversos fatores: a proximidade do ponto de vista, as rotações, as flutuações ocasionadas pela câmera segurada manualmente pela *performer*, e a sobreposição efetuada pelos tratamentos aplicados à imagem no momento da *performance*. Assim, constitui-se uma tensão entre a apreensão das ações da *performer* e as texturas visuais emergentes.

6.3 *Passagens transitórias*

Passagens transitórias é uma proposta de percurso audiovisual elaborada por mim para o Entremeios. As diretrizes são bastante simples: constituir um percurso de transformação gradual, partindo de uma textura sonora composta predominantemente por sons eletroacústicos ruidosos em direção a sons instrumentais com alturas e figurações melódicas definidas. Ao integrar o discurso musical, os sons instrumentais devem buscar o máximo de fusão em relação aos eletroacústicos. Imagem e som se integram a partir da ação realizada pela *performer* e capturada visualmente em tempo real pela câmera e sonoramente por um microfone de contato.

Mídia. 12 Registro de *Passagens transitórias e Permanências, espasmos e vazios* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CM-Oi35hjQs&feature=youtu.be>

Novamente o roteiro proposto não especifica materiais visuais e sonoros, apenas processos temporais e comportamentos a serem seguidos pelos *performers*. O caminho específico a ser traçado é inteiramente dependente de decisões momentâneas, realizadas em tempo real no momento da *performance*. Assim, passo a passo se constrói e

se configura o ambiente de jogo, no qual os artistas interagem, influenciam e interferem nas ações uns dos outros.

A criação videográfica se baseia, como na proposta anterior, em uma série de ações repetidas: algumas miçangas são continuamente lançadas em um pequeno espelho; após todas serem utilizadas, a *performer* as recolhe e reinicia o processo. Tudo é capturado em tempo real pelas câmeras e pelo microfone de contato, proporcionando uma amplificação de uma ação que dificilmente seria vista e ouvida sem o aparato tecnológico. Os sons e as imagens são processados em tempo real, e duas temporalidades se sobrepõem: a primeira referente à própria ação repetida, e a segunda referente às qualidades plásticas e sonoras reveladas e engendradas pelos tratamentos computacionais.



Fig. 27 Fotografias da *performance Passagens Transitórias* pelo grupo Entremeios (Fonte: acervo pessoal).

O grupo Entremeios surgiu da necessidade de aprofundar a pesquisa de um grupo de artistas com foco principal na busca por estratégias de relacionamento entre diferentes práticas e meios de expressão artística, sobretudo em contextos de criação coletiva e colaborativa. Ressalto igualmente o papel fundamental da prática improvisatória, tanto como ferramenta geradora de materiais, quanto como postura criativa adotada em tempo real. Assim, o momento de realização das *performances* se estabelece enquanto um momento único e efêmero, no qual as restrições, os percursos e as possibilidades de evolução temporal pré-estabelecidas se atualizam e se desdobram de forma particular.

Tanto *Permanências, espasmos e vazios* quanto *Passagens transitórias* exemplificam algumas das diretrizes de trabalho atuais do grupo, centradas na construção de operadores aplicáveis aos planos imagético e sonoro das *performances*.

Por fim, retomo as duas noções apresentadas neste tópico: a de profundidade do som e a de espessura da imagem. As *performances* do Entremeios buscam agir especificamente em tal campo problemático, revelando as potencialidades plásticas e sonoras de cada elemento solicitado no fluxo temporal por meio de estratégias e processos artísticos que privilegiam uma percepção imersiva.

7. Paisagens fluidas

Mídia. 13 Registro de *Paisagens fluidas* (Fonte: acervo pessoal de Felipe Merker Castellani). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M3_EhzeVQU

Em 2011, Alessandra Bochio e eu iniciamos nossa parceria com o desenvolvimento do trabalho *Sobre “Cette fois”*, trabalho audiovisual que teve como objetivo principal unir as pesquisas de dois artistas: um músico e uma artista visual. Para tanto, nos apropriamos da criação radiofônica da peça de Samuel Beckett *Cette fois* (1976), realizada por Jean Bollery e Myron Meerson na série *Fictions/Perspectives Contemporaines 2006-07* da Radio France. A partir do que nos era suscitado por essa peça, criamos sons e imagens que se organizavam por meio de ciclos, ora música e imagem se encontravam, ora se separavam. Vejamos a nota de programa de *Sobre “Cette fois”*:

Em *Cette fois* (1976), como também em outras peças de Beckett, ocorre uma espécie de dissolução dos corpos dos atores, na qual sobram apenas cabeças, silhuetas ou bocas dos mesmos. Além disso, existe algo que é recorrente em todas elas, e que nos permite ligá-las até mesmo com os seus romances, como *Molloy* ou *O Inominável*, que é a presença de uma voz confinada, que não cessa de falar. Nunca identificamos ao certo sobre o que falam estas vozes. Dentre de um fluxo quase ininterrupto apenas identificamos algumas reiterações, diferenças de velocidades, de entonação e pequenas interrupções. Talvez seja este nosso ponto de partida para o presente trabalho, este lugar que se situa entre linguagem e música, entre música e silêncio, entre linguagem e imagem, entre linguagem e silêncio. Não se trata simplesmente de identificar e traçar um caminho para chegar a esse lugar, na verdade não sabemos se trata-se mesmo de um lugar e se é possível identificá-lo. Enfim, seria esta uma tentativa nossa de se aproximar dele, ou mesmo de lhe resvalar rapidamente...

Naquele momento, estávamos iniciando uma parceria duradoura e também dando novos encaminhamentos para nossas pesquisas, tanto artísticas quanto acadêmicas, as quais culminaram em uma série de trabalhos que possuem como ponto central a interação entre diferentes meios e práticas artísticas. Dentre eles se encontram: *Espaços entre o sonoro, música_efêmera*, *Miroirs*, *Espaces d’interaction* e o grupo Entremeios, apresentados anteriormente neste capítulo.

Paisagens fluidas, diferentemente de grande parte da produção artística que havíamos elaborado até então, não se trata de uma *performance*, mas de uma instalação realizada para um espaço específico. No caso, a fachada do prédio do SESI, situado na Avenida Paulista, em São Paulo, e composta por um gigantesco painel de LED. *Paisagens fluidas* é uma instalação interativa desenvolvida especialmente para a mostra *Arquinterface*, apresentada na Galeria de Arte Digital do SESI, com curadoria de Giselle Beiguelman e Luciana de Almeida Paulillo. A mostra ocorreu entre os dias 13 de novembro e 15 de dezembro de 2015.

Ao mesmo tempo em que a feitura dessa instalação interativa nos possibilitou adentrar um campo problemático diferente das *performances* apresentadas anteriormente, buscamos dar continuidade às nossas pesquisas artísticas, principalmente no que concerne às convergências e às inter-relações entre corpo, imagem e som especificamente em ambientes de criação coletiva e colaborativa. Desse modo, a partir da criação de *Paisagens fluidas* convidamos o público a vivenciar alguns dos processos de criação utilizados por nós, principalmente a partir da formação do grupo Entremeios. Além de tornar o público parte integrante da rede de inter-relações que se desenvolve a partir do aparato tecnológico utilizado.

Assim como mencionei no tópico anterior, ao longo do primeiro ciclo de atividades do Entremeios (2014-2015) nos concentramos na integração dos discursos imagético e musical. Isso nos possibilitou, no que concerne ao discurso imagético, tanto a manipulação de vídeos pré-concebidos quanto a geração de novos materiais visuais em tempo real, de tal maneira que as ações da artista visual Alessandra Bochio interferissem no ambiente de improvisação e se tornassem parte do fluxo performativo. Desse modo, Alessandra desenvolveu uma pesquisa a partir da manipulação de diversos objetos cotidianos (tecidos, espelhos, miçangas, cestos de palha, dentre outros), sendo que tais ações seriam capturadas no momento da *performance* por meio de câmeras de vídeo, e as imagens resultantes seriam ainda processadas e mixadas a outras imagens pré-concebidas.

Para a criação de *Paisagens fluidas* nos utilizamos principalmente desse processo de construção de imagem em tempo real. Assim, a partir de uma superfície interativa, na qual instalamos duas câmeras de vídeo, microfones de contato e um sensor infravermelho, o público interagia e explorava as qualidades plásticas de alguns objetos cotidianos (espelhos, correntes, agulhas de trico etc.) e de outros que fabricamos especialmente para a instalação (luvas com ímãs, hastes e objetos metálicos), apropriando-se deles e ressignificando-os. As imagens dos gestos e das manipulações dos objetos realizados pelos participantes eram transformados em tempo real por meio de processamentos digitais e projetados no painel de LED da fachada do prédio do SESI. Os sons provenientes das ações do público eram também capturados, processados e amplificados no ambiente da instalação (Fig. 28 e Fig. 29).

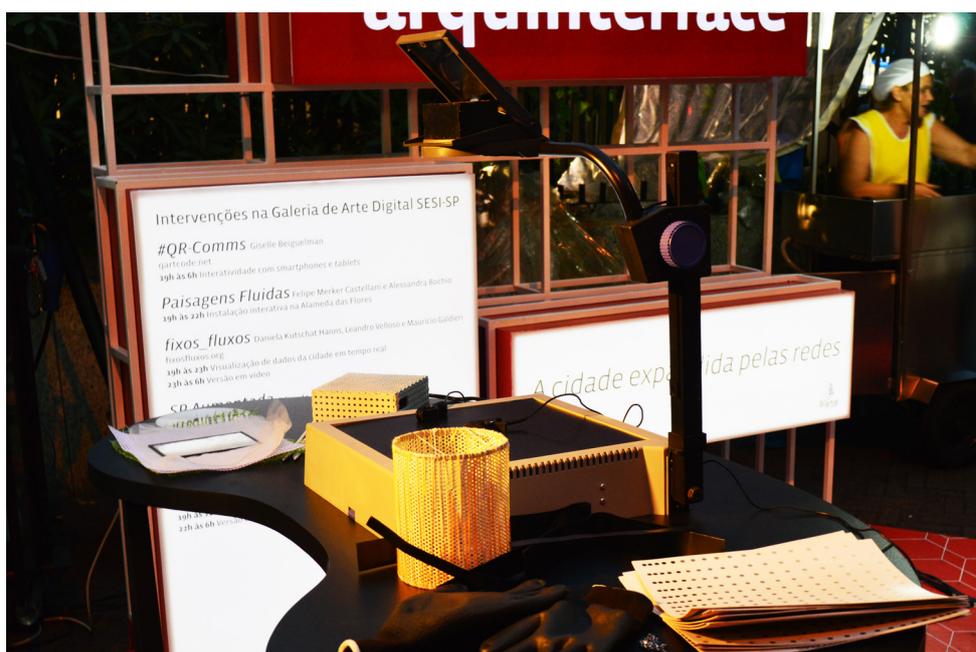


Fig. 28 Fotografia do espaço da instalação *Paisagens fluidas* (Fonte: acervo pessoal).

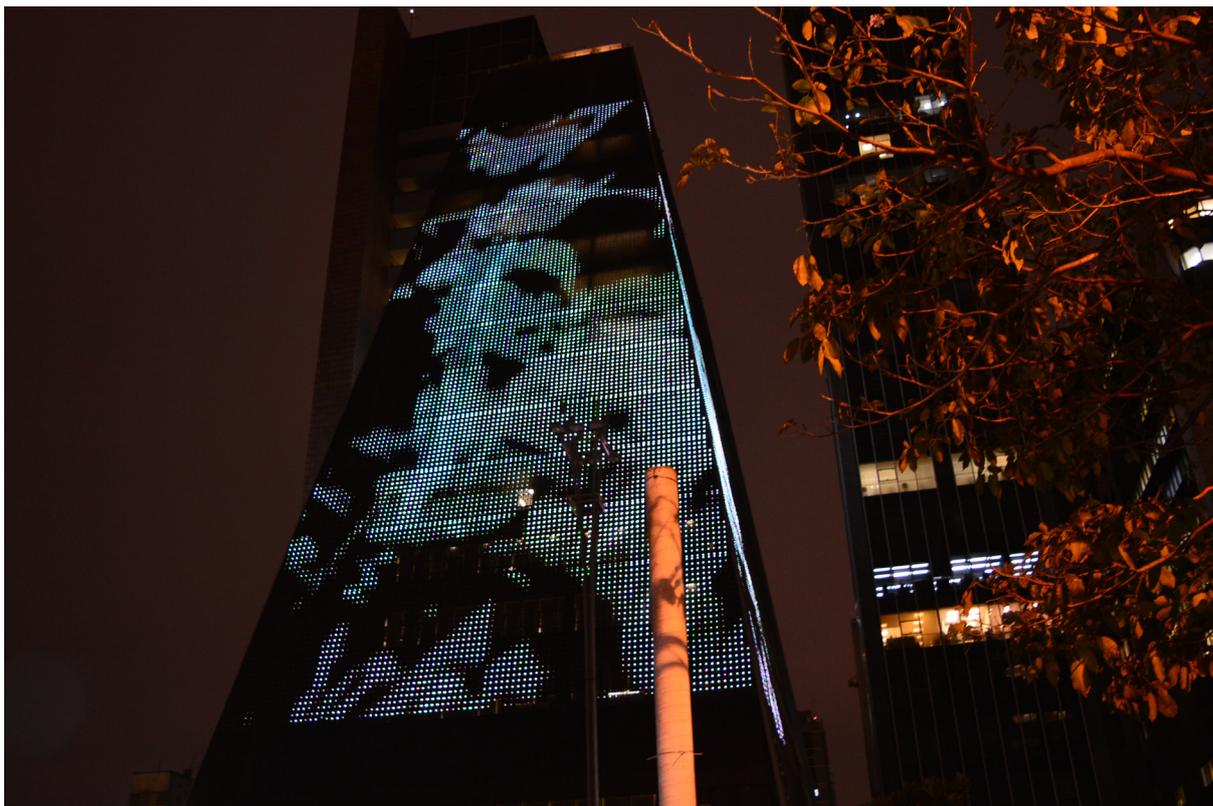


Fig. 29 Fotografia da Fachada do prédio do SESI-SP. *Paisagens fluidas* (Fonte: acervo pessoal).

Cabe, então, mencionar dois pontos recorrentes na arte contemporânea, que nesse contexto se apresentam de forma inter-relacionada, visando sobretudo a interação do público: a noção de performatividade e a transformação da paisagem urbana. A primeira diz respeito à realização de uma ação e ao próprio instante em que essa ação é efetuada. A segunda enxerga a arquitetura da cidade como interface, como ponto de interação entre o indivíduo e o ambiente que o cerca. Nesse sentido, o artista atua como propositor de jogos ou percursos possíveis, nos quais o público é o próprio agente transformador, aquele que realiza uma ação em um dado momento, ação que transforma a paisagem e a arquitetura da cidade.

7.1 Performatividade e participação

Segundo Carvalho, Mello e Panão (2014), a noção de performatividade é ampla e abarca uma série de manifestações, desde comportamentos sociais até a construção de uma realidade social. “No campo das linguagens e das práticas artísticas, esse conceito, que amplia e deriva da noção de *performance*, compreende também a ação, a atuação, a vivência e a expressividade da experiência de troca e de relação do público com tais práticas” (CARVALHO, MELLO, PANÃO, 2014, p. 26). Sob esta perspectiva, em *Paisagens fluidas* buscamos elaborar uma proposta artística que dialogasse com a arte interativa, e principalmente com a arte de participação, convocando à vivência e à experiência do público.

Ao trazermos objetos cotidianos e fabricados para a instalação não estávamos dialogando apenas com os processos criativos realizados nas *performances* do Entremeios, mas também dialogando com a arte de participação das décadas de 1960 e 70, principalmente aquela que explora taticidade dos materiais, proporcionando ao público uma ressignificação perceptiva. Tais obras demandam uma recepção mais ativa e performativa por parte do público. Os *objetos relacionais* de Lygia Clark, por exemplo, exploram uma experiência de relação entre público e

objetos banais do cotidiano, trazendo à tona um arquivo de memórias dos participantes, e fazendo reverberar suas experiências vividas no próprio processo de recepção da obra.

Em *Paisagens fluidas*, os objetos visaram proporcionar uma dupla experiência. Por um lado, a percepção sensorial direta, vivenciada por meio da exploração tátil e sonora de cada objeto; nesse caso, o participante se apropria por alguns minutos desses objetos, conferindo-lhes novos usos e significados. E, por outro, pela exploração da visualidade, gerada a partir da captura, do tratamento e da ampliação das ações dos participantes no painel de LED; aqui é o participante quem cria as imagens em tempo real a partir de suas ações. Tanto em um caso quanto em outro, a ação direta ou a presença do participante é que completa o ato de criação; o público torna-se, então, fator fundamental para que a proposição artística ganhe espessura e significado.

Outro fator relevante presente em *Paisagens fluidas* é a coexistência entre o material e imaterial. Quando mencionei acima, ao abordar a série de *performances Espaços entre o sonoro*, que nas instalações multimídia há a coexistência entre o material e imaterial, chamava a atenção para um período da história da arte que tratava, digamos assim, de uma transição: da arte de participação para arte interativa.

Em seu artigo “O espaço das instalações: objeto, imagem, público” (2007), Milton Sogabe aborda, como o título indica, os espaços das instalações. Para ele, as instalações surgem com a característica de explorar o espaço tridimensional, no qual o público adentra e vivencia os processos propostos pelos artistas. Nesse caso, espaço e obra se confundem. Contudo, com o aparecimento das tecnologias digitais, o autor percebe algumas transformações nos espaços das instalações. Acentua-se o desaparecimento de objetos, ou seja, de elementos tridimensionais, e lança-se mão gradativamente de imagens “inteligentes”, as quais interagem diretamente com o público. Sob esta perspectiva, Sogabe apresenta essa transformação a partir de três situações que descrevo abaixo.

Na primeira, ao adentrar o espaço, que é a própria obra, o público a experiencia sensorial e conceitualmente, de acordo com seu deslocamento físico e seu contato visual, tátil e/ou sonoro com os elementos ali presentes. Um dos pontos principais aqui é que o espaço é organizado para o público circular nele, relacionando-se com ele e com os elementos físicos ali dispostos. Essa situação diz respeito às primeiras experiências artísticas que denominamos de instalações.

Na segunda situação, a imagem ganha maior relevância em relação aos objetos tridimensionais. Apesar de as imagens já estarem presentes na situação anterior, na forma de pinturas, impressões ou fotografias, com a emergência do vídeo uma outra situação se instaura, na qual é dada uma maior atenção à imagem em movimento. Por meio das possibilidades do vídeo, a imagem pouco a pouco se revela como um elemento de maior importância, tanto que a imagem projetada é, muitas vezes, o único elemento presente na obra.

A partir do surgimento das tecnologias digitais, começa-se a vislumbrar a arte interativa, uma vez que se torna possível a interferência direta nas imagens. Neste sentido, interfaces são introduzidas no ambiente da instalação, criando diálogos entre imagem e público. Para Sogabe, as interfaces funcionam como elementos físicos, sendo exploradas pelo público por seu *design* e taticidade.

Na terceira situação proposta por Sogabe, o público interage com as próprias imagens. Neste caso, o artista abre mão de objetos ou interfaces em favor de uma imagem que é capaz de provocar eventos e dialogar diretamente com o público. “Nesse contexto as imagens ganham vida e diálogo com o público, com a possibilidade de dispensar a presença de objetos reais, substituindo-os por objetos virtuais nessas imagens que representam o ciberespaço” (SOGABE, 2007, p. 1990).

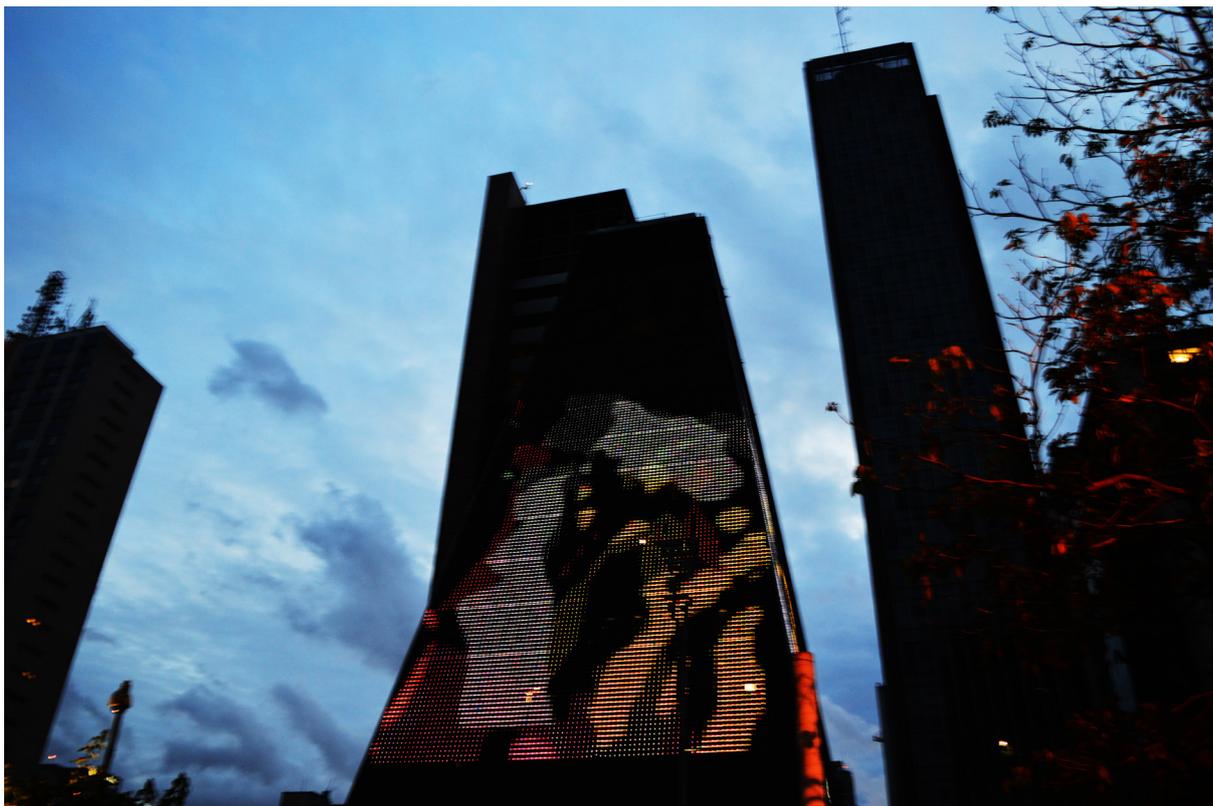


Fig. 30 Imagens da instalação interativa *Paisagens fluidas* (Fonte: acervo pessoal).

Para a criação de *Paisagens fluidas* levamos em conta as três situações propostas por Sogabe, visando dialogar com todas elas e relacioná-las, de modo a proporcionar um trânsito entre o material e o imaterial, entre a taticidade dos objetos e a interatividade com a imagem digital. É ainda a partir desse trânsito que vislumbramos a arquitetura da cidade como interface, como aquilo que está entre o que é manipulado pelo público e presentificado no ambiente da cidade. Dessa maneira, *Paisagens fluidas* evoca uma série de trânsitos e de espaços entre o micro e o macro, entre o privado e o público, entre a taticidade e a visualidade. (Fig. 30)

7.2 O sistema interativo de *Paisagens fluidas*

O sistema interativo de *Paisagens fluidas* é composto por duas câmeras de vídeo, dois microfones de contato e um sensor infravermelho. Os microfones são utilizados tanto para sonificar os objetos que compõem a instalação, por meio de sua fixação na superfície dos mesmos, quanto para controlar os parâmetros de dois módulos de síntese granular realizada a partir de amostras sonoras pré-gravadas. Além disso, também controlam os processamentos visuais. O sensor infravermelho é fixado dentro de uma caixa perfurada, na qual se encontra uma das câmeras, e é responsável por calcular o posicionamento desta em relação à superfície interativa. Ao ser retirada da superfície, a câmera que se encontra dentro da caixa é acionada acompanhada de uma outra camada sonora, composta por sons instrumentais percussivos pré-gravados.

Além das questões acima abordadas, existem ainda dois pontos centrais que guiaram a construção do sistema interativo de *Paisagens fluidas*: o constante trânsito entre imagens figurativas e abstratas, e a convergência entre imagem e som. Para tanto, baseamos os tratamentos visuais na sobreposição de imagens com pequenos atrasos entre si (*delay*) e no controle, por meio de parâmetros sonoros, da intensidade de cada uma das camadas imagéticas resultantes.

Grosso modo, é possível descrever em três etapas principais o sistema audiovisual da instalação. A primeira delas consistiu na redução da informação visual das imagens capturadas pelas câmeras, a partir do cálculo da diferença entre dois quadros subsequentes de filmagem. A imagem resultante é composta apenas pelos contornos dos objetos e dos gestos realizados; além disso, apenas quando há movimentação a imagem é capturada. Na segunda etapa são aplicados os atrasos nas imagens capturadas, com duração máxima de 2 segundos. A terceira etapa corresponde ao controle da intensidade e da cor de cada uma das cinco camadas atrasadas e da imagem sem atraso. Ambos os parâmetros, cor e intensidade, são controlados por meio do mapeamento da dinâmica do som de cada um dos microfones de contato. Duas gamas de cores são utilizadas, cada uma controlada por um microfone diferente.

O diagrama a seguir representa as interações audiovisuais de *Paisagens fluidas* (Fig. 31).

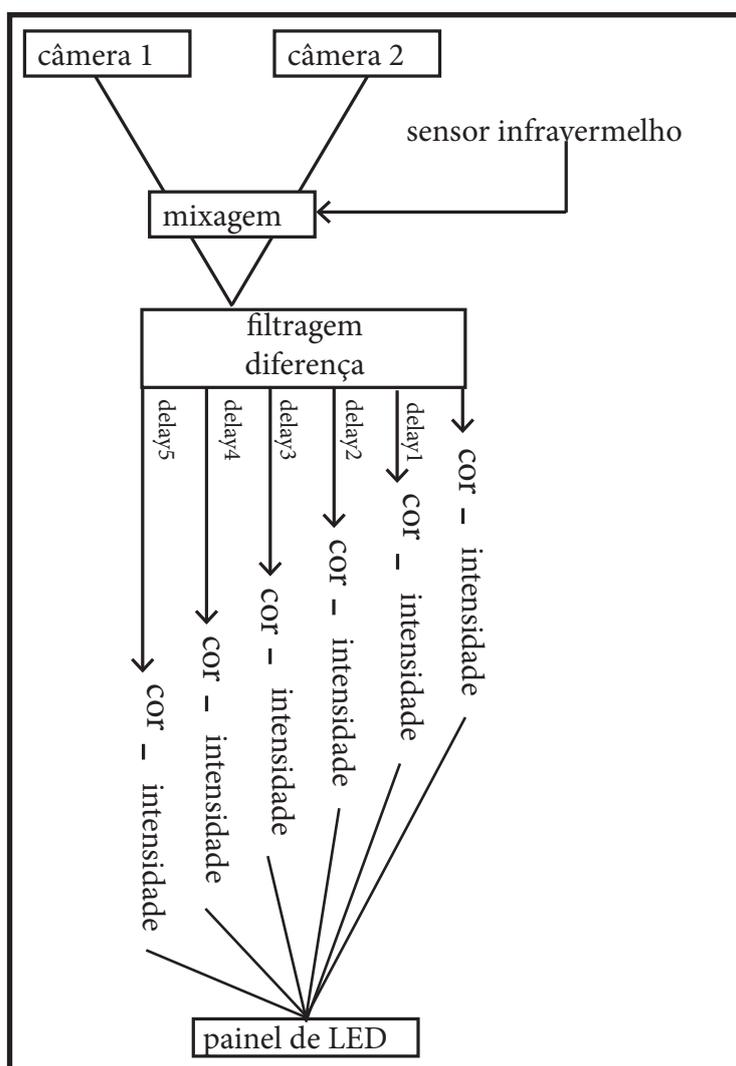


Fig. 31 Interações audiovisuais de *Paisagens fluidas*

A necessidade de movimentação e a sobreposição de camadas imagéticas engendra uma imagem fugidia, que transita constantemente entre elementos figurativos e abstratos. Os participantes vivenciam a todo momento as transformações de suas ações, as quais desdobram-se em texturas visuais complexas. Estabelece-se, assim, uma espécie de percurso de vai e vem entre o reconhecimento dos gestos e objetos que produzem as imagens na fachada do edifício e a fruição de suas materialidades visuais e sonoras.

Paisagens fluidas é uma instalação interativa configurada enquanto um ambiente lúdico, no qual o público realiza gestos e manipula objetos que são filmados e projetados em tempo real no painel de LED da fachada do edifício do SESI, na Avenida Paulista, em São Paulo. As referências ao cotidiano não estão presentes apenas nos objetos que compõem a instalação, mas também na utilização de uma carcaça de um antigo retroprojektor, apresentada na superfície interativa. No caso, nossa intenção era proporcionar ao público a sensação de fazer parte de um estranho teatro de sombras que modifica a arquitetura da cidade, ou, ainda, de uma apresentação de lanterna mágica, característica das manifestações pré-cinematográficas. Não era raro observar a dúvida por parte dos participantes, perguntando-se se realmente havia algum mecanismo de projeção naquela antiga carcaça. A ludicidade também pode ser notada no jogo que se estabeleceu a partir das ações do público, que transitaram entre produções imagéticas figurativas e abstratas, entre imagens reconhecíveis e texturas visuais.

Novamente, corpo, imagem e som criam uma rede de interações, configurando-se enquanto um dispositivo artístico, que por extensão se apresenta como a própria obra em questão. No caso, os participantes ocuparam uma posição central em tal rede, produzindo e desdobrando, com seus corpos, imagens e sons que transformaram a paisagem urbana.

PARTE 3
PESQUISA DE CAMPO E EXPERIMENTAL

ENTREVISTA COM GEORGE APERGHIS

Apresento, na terceira parte da tese, o material resultante da pesquisa de campo e experimental, constituído por entrevistas com Georges Aperghis e Thierry De Mey, além de um portfólio artístico.

As entrevistas serviram de base para a redação dos dois primeiros capítulos, trazendo algumas das questões conceituais aprofundadas posteriormente durante a redação dos mesmos. Ambas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas e editadas. Nesse processo busquei manter o caráter oral das mesmas, retirando apenas repetições de termos, erros gramaticais e outros elementos que dificultassem a compreensão. Não as apresento de forma integral, mantendo os trechos que mais se conectam ao campo problemático apresentado no presente trabalho. Convém mencionar que as entrevistas foram realizadas de maneira informal, como um diálogo, objetivando preservar a fluidez do discurso dos artistas.

O portfólio é apresentado tanto como uma forma de documentar a produção artística, quanto para possibilitar a reconstrução da trajetória desenvolvida no período abrangido pela pesquisa, permitindo por sua disposição cronológica esboçar desdobramentos, recorrências e desvios de certos recursos materiais e poéticos presentes nos trabalhos.

Felipe Merker Castellani: Primeiramente, gostaria de discutir a fisicalidade presente no uso da voz em seu trabalho. Como começou essa busca por uma escrita de comportamentos físicos dos intérpretes?

Georges Aperghis: Para mim o corpo e a voz são ligados. Assim, se alguém diz alguma coisa, ou grita, ou canta, isso não é um estado normal, é um estado diferente. Então, é necessário ver de onde vem esse estado diferente. Por que alguém canta? Por que alguém chora? Por que alguém fala? Por que alguém sussurra? Por que alguém murmura? etc. Portanto, tudo isso é ligado para mim. Não, não é somente o canto... ele canta o quê? Que texto? São textos que compreendemos? São textos que não compreendemos? Que são musicais em si mesmos? São sílabas ou pedaços de palavras?

Então, eis por que, para mim, isso é ligado com o corpo.

F.M.C: E essa relação com o texto, começa com seu trabalho com a voz? Ou é um interesse que vem de outro lugar? É algo que está sempre presente? Porque há muitos textos escritos por você mesmo...

G.A: Sim, sim, sim.

F.M.C: Senão, penso que há uma espécie de apropriação, como quando você trabalha com Peter Szendy. Por exemplo, nos textos de *Machinations*, você corta os textos, cria situações...

G.A: Sim, por que, de fato, os textos vêm da música. E portanto, de tempos em tempos, o texto torna-se abstrato; e de tempos em tempos, ele se torna concreto. Então, nós começamos a compreender, mas eu não gosto quando compreendemos todo o tempo. Pois quando compreendemos todo o tempo, não escutamos a música. Logo, de tempos em tempos é necessário perder o sentido para verdadeiramente escutar o que se passa, e aí escutamos a música. É uma espécie de vai e vem, entre coisas compreensíveis e coisas que não são compreensíveis.

F.M.C: E você começou a escrever os textos em qual situação, para serem cantados em suas peças?

G.A: Isso depende das peças, depende... cada peça demanda...

F.M.C: Uma abordagem diferente...

G.A: Sim, é isso! Logo, isso muda, e depois há peças com cantores, há peças sem cantores, há peças nas quais os instrumentistas cantam. Tudo depende do contexto.

O mais importante e o que você disse agora há pouco: o dispositivo¹.

F.M.C: Certo.

G.A: É o dispositivo que permite estruturar, distribuir: o som, o comportamento, as imagens, o texto... tudo. É realmente um dispositivo que ao mesmo tempo é um dispositivo musical, por que é a música que faz tudo isso. Assim, isso é o que se chama a partitura, é a partitura [em si mesma] e ao mesmo tempo um dispositivo cênico que corresponde à partitura. É uma espécie de duplo, um dispositivo cênico que permite à partitura funcionar, não apenas sonoramente, mas também visualmente. Esse dispositivo é a coisa mais importante para mim. É preciso encontrar a coisa mais econômica, mais simples, mesmo se ela pareça muito complicada. Para mim é a mais simples que distribui tudo isso. Que permite tudo isso existir. É isso a coisa mais importante.

É como quando escutamos a música clássica. Cada movimento de um quarteto de cordas, por exemplo, é um dispositivo... Evidentemente há o tema, há tudo isso que sabemos, há o desenvolvimento, há tudo isso, mas, mesmo assim, há um dispositivo que permite distribuir de uma certa maneira um certo número de motivos, de elementos, de harmonia. De fato, é a mesma coisa.

F.M.C: E isso vem de sua escrita, essa ideia de um dispositivo?

G.A: Sim.

F.M.C: E é em *Machinations* a primeira vez que você realizou isso? Um dispositivo que trabalha com imagens e sons? Eu penso que ele atua como um centro de gravitação, a peça toda funciona em torno do dispositivo.

G.A: Sim, é isso!

F.M.C: Mas é em *Machinations* a primeira vez, ou não?

G.A: Não, existem outras peças antes, mas digamos que ali é mais claro. Para mim, é para evitar o teatro, o teatro antigo, com personagens, situações dramáticas... uma história...

F.M.C: Não sei se estou correto, mas em *Machinations* e *Avis de tempête*, em vez de haver uma ideia temática que reúne as coisas, há um campo problemático, no qual existem muitas relações. Penso que em *Machinations* há textos sobre... os autômatos?

G.A: Sim, sim.

F.M.C: Há também a ideia da máquina, mas não há um tema, uma temática clara?

G.A: Não.

F.M.C: Existem muitas relações que são construídas a partir de elementos que são heterogêneos, mas que interagem entre si, não sei se estou correto...

G.A: Sim, sim. É justamente isso. Porque é o espectador, o ouvinte quem fabrica uma história. Evidentemente não é uma história clara. Mas é ele, com suas sensações, com sua maneira de escutar, com as coisas que ele privilegia em cada momento, com o que ele capta... Porque existem muitas, muitas coisas expressadas... Assim, de fato, cada um capta certas coisas e fabrica sua partitura. E depois, alguém conta outra coisa. No mesmo espetáculo, na mesma noite, as pessoas saem e alguém conta que viu outra coisa. É isto que mais me atrai.

¹ Comentei antes de iniciar a gravação da entrevista sobre a presença dos dispositivos cênicos multimídia nas peças mais recentes de Aperghis.

F.M.C: E essa questão de evitar o teatro?

G.A: O que me interessa é que desejo desconectar as causas e os efeitos, você compreende?

F.M.C: Sim.

G.A: Isto quer dizer que a ação 2 não é a resultante da ação 1. Elas não têm nada a ver. No teatro normal, na ópera e em tudo isso, se alguém realiza uma ação é porque é uma resposta à ação precedente. É o que chamamos de “psicologia”, o personagem se comporta de maneira psicológica, assim há uma relação de encadeamento psicológico. A diferença é muito simples, é como no teatro: você tem uma cena, você interpreta uma peça, há quatro personagens, ou três, ou cinco, e existem relações entre eles que são completamente psicológicas, digamos, lógicas. Há uma lógica ali e os personagens evoluem ao longo da peça. Esse é o bom teatro que conhecemos e que transpomos para a ópera, é a mesma coisa: você tem personagens e você tem a orquestra no fosso, que alimenta o comportamento dos personagens, comportamento musical e também teatral. Você tem a encenação que vai no mesmo sentido, clarificando os comportamentos. O que se passa com a cenografia, com a iluminação... tudo vai no mesmo sentido para mostrar isso. E o que me interessa é desconectar tudo. Isso quer dizer que a orquestra existe por ela mesma, os cantores estão em outro lugar, não há textos, [ou] há muitos textos, os comportamentos não fazem parte de uma lógica psicológica.

F.M.C: Entendo.

G.A: Eles são... as pessoas [os personagens] existem por elas mesmas e fazem o que fazem, por que precisam fazer, mas isso é tudo. Assim, os parâmetros se redistribuem completamente.

F.M.C: Uma outra questão: a partitura de *Machinations* foi editada depois de feito o espetáculo?

G.A: Sim.

F.M.C: E como você a concebeu? Por que não há notas, nem intenções musicais, apenas os textos e as indicações para a parte eletrônica? Como você pensa esse processo de escrever, sem utilizar uma escrita musical tradicional, somente com uma escrita de textos? Como tornar isso musical? Como funciona para você a escrita de fonemas?

G.A: Há duas coisas. A primeira é que neste texto já existe música: há ritmo, há música, há som. É quase inevitável. No fim das contas, não há tantas possibilidades se os intérpretes são bons. Evidentemente, se eles fazem qualquer coisa, é diferente. Mas, se verdadeiramente eles tentarem ver o que há no interior [dos textos], restam muito poucas possibilidades. Isso é uma coisa. A segunda, é que o que me interessa, é ver como o intérprete vai dizer isso, ou seja, como se apropria disso.

F.M.C: É como uma proposição?

G.A: Na primeira vez que eles leem, há um que se apropria de maneira mais cômica, outros de maneira mais trágica, outros preparam coisas imprevistas que eu mesmo não esperava. Depois, eu tento ajudá-los a chegar ao limite do que eles me propuseram. É isso que é interessante. Às vezes, fico bastante surpreso, e isso me agrada. Em seguida, cabe a mim mixar, fabricar a coisa, fabricar a partitura.

F.M.C: Então você propõe uma situação, e depois trabalho em conjunto com o intérprete?

G.A: Nós trabalhamos juntos, sim, por exemplo, lemos várias vezes até o momento onde as coisas começam a surgir. Quando as coisas começarem a se tornar algo que para mim é suficientemente interessante musicalmente para ali adentrarmos... Para mim, por exemplo, eu quero que cantemos, eu quero que... Eu quero que a palavra se torne musical até um certo ponto.

E a partir de então, nós tentamos mixar as coisas, montá-las juntos. É como fazer um filme. E as coisas se fazem. Eu faço muitas peças assim, em que não há começo, não há fim. Há apenas 100, 150 páginas de fragmentos independentes.

F.M.C: Certo, Certo. É como em *Luna Park*. No documentário há um momento em que Emilie Morin² mostra grande compilação de materiais. E é justamente nos ensaios que as coisas serão colocadas no lugar.

G. A: Isso! Eu digo: esta página nós a mixamos com isto, nós colocamos esta câmera aqui, tal tela... Em seguida, nós tentamos e vemos como funciona, tudo se faz ao mesmo tempo...

Por exemplo, *Avis de tempête* é música, há partitura do começo ao fim. Porque o dispositivo estava na minha cabeça. O dispositivo cênico é muito simples, assim não precisei dessa fragmentação. Mas eu faço assim porque, quando preparo fragmentos, eu não estou conectado por... como se chama isso... um desenvolvimento.

F.M.C: Ok!

G.A: É normal. Sou eu que faço o desenvolvimento com tudo, assim, se paro a música, eu posso parar. Eu posso fazer um contraste, ou passar a outra coisa. Dependendo do que se passa em cena, dependendo do que se passa com as imagens. Assim, a música é uma parte... de fato, somente uma parte... porque a música, para mim, é tudo isso!

F.M.C: Como funcionou a encenação de *Machinations*? A ideia das mãos, de manipular os objetos...

G.A: Eu gostaria que vissemos pessoas que manipulam fonemas. Você percebe? Como se as palavras estivessem se fazendo, nós fabricamos palavras. Assim, a partir disso tivemos a ideia do dispositivo com as câmeras e as telas, para que vejamos. Senão tudo é muito pequeno. E então isso me trouxe diversas possibilidades que eu não havia esperado...

F.M.C: Mais, as ações são livres para a interpretação, ou não?

G.A: Não, é como um relógio, é preciso que funcione daquela maneira.

F.M.C: Então, você diz: nesta cena, nesta parte, vocês colocam as cartas, vocês colocam as mãos, é assim?

G.A: É exatamente ao mesmo tempo que a música, e nós conhecemos a partitura e conhecemos a eletrônica de cor.

F.M.C: Ah, certo.

G.A: Então, isso se encontra normalmente, senão não funciona, senão...

F.M.C: Eu tive essa impressão quando assisti no Brasil e me lembro que havia uma relação estreita com o texto.

G.A: É justamente isso, é necessário que as coisas se encontrem. Justamente para obter o efeito pensado de fabricação do fonema.

F.M.C: É em *Machinations* a primeira vez que você utilizou eletrônica, não?

G.A: Sim, com a voz.

F.M.C: Penso que podemos dizer que a eletrônica em seu trabalho é como uma extensão dos intérpretes, principalmente da voz. É como se ela fosse uma forma de ampliar as possibilidades.

G.A: Sim, absolutamente. Não é para fazer efeitos, eu não gosto de efeitos. É como uma voz suplementar, como se houvesse uma voz a mais, ou vozes a mais, como se houvesse um coral. Por exemplo, ela [a eletrônica] multiplica as coisas, modifica as cores, faz outras texturas diferentes.

² Emilie Morin é assistente de encenação de Georges Aperghis. O documentário comentado no texto é *Images d'une oeuvre n°13: Luna Park* de Georges Aperghis, produzido pelo IRCAM - Centre Pompidou, e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oEnxrCXfw8>.

F.M.C: E como funciona a relação com o realizador que cria a parte eletrônica? Você propõe coisas e ele retorna com soluções, possibilidades? Ele propõe algumas coisas?

G.A: Eu chego com ideias... minhas ideias: nós faremos tudo com sons de voz, não haverão de outros sons em *Machinations*. Então gravamos as vozes e em seguida fazemos isso, fazemos aquilo, e vemos o que resulta. E, depois, ele começa a trabalhar em sua cabeça... começa a trazer ideias... e eu digo melhor isto, porque isto é muito “bonito”, muito limpo, eu não gosto muito... prefiro coisas que sejam mais selvagens...

F.M.C: É mais próximo de uma maneira...

G.A: ...mais física

F.M.C: É como se a voz, se o computador tivesse também uma espécie de...

G.A: ...de respiração, de corporalidade. E é assim que ocorre, o que é importante com o assistente que faz a eletrônica é que nós nos entendamos, que haja uma amizade musical bem forte.

É preciso que haja um vai e vem bastante sério, porque é necessário que ele se sinta criativo também... é preciso que ele se solte, que ele faça o que tem vontade de fazer. E, depois, cabe a mim dizer: isso não, isso sim, isso talvez, isso é muito bom, aqui usamos isso, depois nós transformamos. Então, é a duas mãos que isso ocorre. Isso é muito importante para mim, por que eu não conheço nada, eu não quero saber qual é a técnica.

F.M.C: Certo! E em *Luna Park*, são sons de flauta e voz, não?

G.A: Sim. São somente sons de voz e flauta.

F.M.C: Penso que há muitas amostras sonoras.

G.A: Sim, nós gravamos muito com todo mundo e nós os filmamos também. Fizemos muitos filmes na rua, ao ar livre, são os mesmos [intérpretes] que estão em outras situações...

F.M.C: E ali é um dispositivo muito interessante também. E como você pensa as ideias dos dispositivos? É muito interessante porque há vários planos, planos de projeção, há telas, os intérpretes que são...

G.A: Sim, sim.

F.M.C: Há muitos planos de projeção, e é como uma “confinação” dos intérpretes, eles estão confinados cada um em seu...

G.A: Sim, sim, sim...

F.M.C: Eles estão presos ali... É bem interessante como a bailarina, Johanne Saunier, desenvolve uma corporalidade interessante... e esse jogo entre uns e outros com... toda essa ideia de dispositivo. Como você cria isso? Antes da música? Ao mesmo tempo?

G.A: Ao mesmo tempo. É ao mesmo tempo. Eu trabalho sempre com a mesma pessoa, que se chama Daniel Levy. Nós trabalhamos muito juntos, faz muitos anos. Depois, o que eu queria eram as câmeras, cada um isolado e como cada um poderia entrar no mundo do outro de uma maneira virtual. Como podemos entrar no mundo do vizinho? E então, como fazer isso? Nós tentamos, fizemos pequenas casas para colocá-los [os intérpretes] dentro e pouco a pouco, pouco a pouco... precisávamos de monitores para que eles pudessem se ver, para poderem se enquadrar na câmera... assim, houve os monitores, então as câmeras, pequenos alto-falantes para eles se escutarem, pois lá dentro eles não escutam uns aos outros, então... Pouco a pouco, a coisa foi fabricada.

F.M.C: Penso que é uma espécie de desenvolvimento, se observamos *Machinations* e *Luna Park*. É muito...

G.A: É a continuação!

F.M.C: Certo. E em *Avis de témpete* e *Luna Park* há uma relação de Johanne Saunier [a bailarina] com os textos, há uma espécie de associação entre os textos e os movimentos.

G.A: Sim, sim, há muitas coisas entre o texto e os movimentos.

F.M.C: Ah, entendo... e essa associação foi você que propôs, ou não, foi algo que ela mesma desenvolveu?

G.A: Eu proponho muitas coisas. E depois há coisas que são apreciadas, há coisas que são um pouco estranhas e nós deixamos de lado. Eu não sou apegado às ideias, como dizer isso... eu não defendo as ideias... Eu digo, isso, isso, isso, isso. E há uma que fica. Porque isso os corresponde, e nesse momento funciona. E eles fazem coisas que eu não havia esperado exatamente, eles desenvolvem isso muito bem. Isso é bom, e as outras [coisas], eu as esqueço (Risos).

Eu não sei como, nós enviamos sinais e não sabemos quais sinais serão registrados ou não. Assim, não cabe a mim saber, é...

F.M.C: Ah, certo, é realmente uma equipe.

G.A: Exato, eu vejo se há uma resposta, eu digo sim, isso, podemos continuar. Se não há resposta, deixamos de lado.

F.M.C: E esses intérpretes são colaboradores antigos.

G.A: Sim, Johanne, nós fizemos muitas coisas.

F.M.C: Você diz que não escreve música para si mesmo, não é uma música para o papel, é sempre para alguém.

G.A: Sim, sim, sim. Mesmo se eu não os conheço, mesmo se são pessoas que estão... Não sei... Em Nova Iorque, que eu não conheço, eu tenho vontade vê-los, de ter uma foto, de ver como eles são, porque isso me dá um universo. Depois eu esqueço... isso cria uma espécie de relação, não sei como é para eles.

F.M.C: E podemos dizer, então, que é um personagem? Não um personagem clássico, como conversamos...

G.A: Sim um personagem mental. É um personagem mental, é uma espécie de conjunto um pouco fluido, um pouco vago, uma espécie de fonte, como se... um personagem... Não exatamente, mas um pouco como... você conhece Castañeda?

F.M.C: Sim.

G.A: Veja então, há momentos em que vemos as pessoas como nuvens, ou luzes que se movimentam, mas não sabemos muito bem, isso parece com alguma coisa, mas não sabemos...

F.M.C: Não temos todos os detalhes.

G.A: Isso! Um pouco como isso.

F.M.C: Uma outra coisa que você disse: tudo nesse tipo de espetáculo, as situações com as imagens, com os textos, com os intérpretes, com muita fisicalidade, tudo é música. Como você pensa isso?

G.A: Sim, é a música, mesmo o texto. Por exemplo, quando escrevi *Avis de tempête*, eu tinha muitos textos aqui. Não utilizei tudo. Em um determinado momento, eu escolhi um texto, uma frase de Baudelaire. Porque, para mim, ela tinha o mesmo valor de uma página de música que eu tinha escrito, e era importante colocá-la lá. Porque as pessoas se apegam também ao texto, elas buscam uma significação, às vezes elas estão perdidas. Então, é preciso que haja algo para elas se apegarem na superfície. É estranho, mas é isso. Mesmo se em seguida isso mudar.

Assim, para mim, isso tem um valor musical, é como se isso estivesse no lugar de uma melodia ou de uma estrutura musical.

F.M.C: Certo.

G.A: É preciso encontrar o texto que tem verdadeiramente esse valor. Agora, isso é complicado, porque...

F.M.C: É uma coisa que eu penso, que para trabalhar de tal forma é preciso lidar com

diferentes temporalidades: o texto tem uma temporalidade diferente, uma significação diferente, o corpo tem outra. E também outras escalas de percepção: a imagem tem uma escala, o som, outra... é preciso dominar isso... é bem difícil...

G.A: ... porque a imagem é forte, o ouvido é fraco... o ouvido é muito fraco. Então, há um problema: se há muitas coisas para se ver, não escutamos mais.

Então é preciso dosar, é preciso atrasar a música, para que ela venha em um momento, no qual podemos escutá-la. Isso também depende do tipo de música, por que existem músicas que se impõem bastante. É muito complicado. É toda uma construção. É como uma fuga, como escrever uma fuga.

Justamente, como escutar e ver ao mesmo tempo, equilibrar...

F.M.C: Equilibrar... é uma questão de muito equilíbrio. Eu me lembro de que quando você disse que havia uma significação necessária... há momentos onde é preciso respirar um pouco...

G.A: Sim, porque também é preciso que o espectador repouse, é preciso repousar a máquina, para depois poder partir de novo. Senão, se todo o tempo...

F.M.C: E esse gosto pelo fragmentário? Vem desde o começo da sua trajetória?

G.A: Desde o começo, eu não gosto muito do discurso, de um só discurso que se desenvolve. Eu tenho vontade de colocar um ponto, um conflito...

F.M.C: Entendo.

G.A: Eu percebo fragmentos diferentes, como um mosaico.

F.M.C: Ah, entendo, entendo. E na literatura, você também gosta de coisas fragmentárias?

G.A: Sim, eu gosto bastante. E no cinema também. Coisas fragmentárias ou coisas que mudam bastante, que compreendemos e depois não compreendemos nada. Compreendemos ou não compreendemos. Como os filmes de David Lynch... É muito difícil decifrar algo...

Contudo, se passa algo, temos a impressão que é algo de terrível. Isso é interessante: o que precisa se passar para que as pessoas acreditem que se passa algo? Em David Lynch há sentido, há... Por exemplo, em *Luna Park* há um momento, e isso eu não fiz intencionalmente, é algo que veio sozinho, há um momento no espetáculo... ele dura uma hora, digamos que depois de 45 minutos ele muda de direção, como se algo grave tivesse acontecido. E depois continua.

No final de *Machinations* há um momento que é como uma conclusão, eu também não havia previsto...

F.M.C: É interessante isso, o resultado global, a forma vem mais da sobreposição que de um controle restritivo. Ela vem dessa sobreposição, e há coisas que emergem, que mudam de caráter.

É um trabalho difícil, porque não há exatamente essa relação de causa e efeito nas obras, é sempre uma relação de observar e...

G.A: Sim, é difícil. Porque há uma variável. Eles, os músicos, não sabem o que se passa, pois eles estão lá dentro [em *Luna Park*]. Eles escutam os outros, eles têm seus problemas, apenas eu posso dizer. Então, durante 15 dias, três semanas, eu não posso me enganar. Pois, se me engano, depois não teremos tempo, e a máquina é enorme. Eu estou também em um estado que dá o ritmo do espetáculo... que alimenta a máquina.

F.M.C: E como você realiza esse trabalho? Você grava os ensaios?

G.A: Sim, nós filmamos os ensaios, porque eu esqueço tudo. Uma vez que eu saio [do ensaio], eu esqueço tudo... Porque no dia seguinte eu descubro novamente, e eu digo isto está bom, isto não está bom, aqui podemos fazer outra coisa, eu redescubro tudo.

Então nós filmamos os ensaios para que eu me lembrasse, mas de fato eu quase não vi [os filmes]. Eu filmei todos os dias, eu tinha os vídeos lá, mas eu não assisti. Eu não queria ver.

F.M.C: É interessante... retornar com nada na memória e assistir de novo... E você imaginava uma espécie de forma, ou não, era uma questão de ritmo, de respiração?

G.A: Neste caso, a forma vem pouco a pouco, porque de acordo com as montagens e mixagens das coisas você tem ciclos.

Assim, é preciso estar bem atento para percebê-los, para ver aonde estão os ciclos.

É como uma ponte. Quando fabricamos uma ponte, há os arcos. É preciso saber onde começa um ciclo e onde ele termina, porque ali é necessário construir os pilares. É preciso sustentar a coisa, é preciso que percebamos isso, é preciso reforçar ou pela imagem ou pelo som, ou fazer cesuras. Para que aquele que assiste, ele veja como capítulos. Isso ajuda muito, cria sequências... grandes sequências.

Agora... há coisas que se repetem diferentemente, a mesma coisa que se repete diferentemente depois. Isso cria no interior da coisa uma coesão formal...

F.M.C: Compreendo. É mais explicitar essa respiração que emerge do que um pensamento formal.

G.A: É a diferença: a cor de cada ciclo, sua respiração, seu ritmo.

F.M.C: É como você disse anteriormente, essa imagem que vai pouco a pouco se tornando clara, esse processo de repetição.

G.A: Sim, é isso.

F.M.C: É interessante, porque se não temos uma causalidade clara é realmente preciso delinear os pequenos ciclos.

G.A: Isso vem do interior da peça. É a peça, por ela mesma, que fabrica isso. É preciso apenas enxergar, não deixar passar de lado, é preciso enxergar. E nós enxergamos bem. Por exemplo, em *Luna Park* há cinco ou seis sequências, não me lembro ao certo, mas são bem claras. As separações são completamente claras, como capítulos. E ali é preciso enxergar e consolidar as coisas. Mostrar as diferenças de ritmo. E funciona muito bem quando vemos exatamente onde está a cesura.

F.M.C: E é dessa mesma maneira que você trabalha a escrita? Você pode comentar um pouco?

G.A: Depende das peças, mas geralmente eu tenho muitos rascunhos, muitas sequências, fragmentos...

F.M.C: Eu me lembro de uma peça para piano.

G.A: Piano e eletrônica?

F.M.C: Não, para dois pianos.

G.A: Ah, sim! A peça para dois pianos.

F.M.C: Ela é bastante fragmentária e há muitos comportamentos.

G.A: Sim, sim.

F.M.C: É como um jogo de espelhos entre os dois...

G.A: Sim, sim. É isso. São pequenos fragmentos, motivos que se desenvolvem pouco a pouco, que giram.

F.M.C: É preciso, da mesma forma, encontrar uma respiração.

G.A: Sim, sim. Às vezes, como dizer isso... eu tenho matrizes. Isso me dá ideias que eu não teria por mim mesmo. Eu gosto muito do acaso, o acaso que se impõe silencioso e que coloca problemas, que coloca problemas que eu tenho que resolver, isso é muito importante.

F.M.C: Essas matrizes que você fala, são o quê? São ideias musicais?

G.A: Sim, sim, são musicais...

F.M.C: São ideias? São...

G.A: São números, são...

F.M.C: Ah, entendo, são proporções rítmicas, alturas?

G.A: Ou mesmo simplesmente números... e os programamos depois... Assim sabemos que a cada vez que há o número 5 há um silêncio, por exemplo.

Isso traz problemas que não estavam previstos. Ou, então, colocam os materiais juntos. Eles não poderiam estar juntos e na matriz eles devem estar juntos. Então, o que fazemos? São problemas que são interessantes, porque aprendemos muito ao tentar achar a solução. Mesmo se não achamos a solução aprendemos para outras coisas depois.

F.M.C: Sim!

G.A: É importante ter problemas para resolver.

F.M.C: Sim, isso é muito interessante, senão é sempre...

G.A: Senão, fazemos sempre a mesma coisa.

Paris, dezembro de 2012

Transcrição: Marilei Jorge e Felipe Merker Castellani

Revisão e edição do material: Felipe Merker Castellani

ENTREVISTA COM THIERRY DE MEY

Thierry De Mey: A interface entre as diferentes disciplinas é o movimento. Visto que, se observamos a música, a dança, o cinema, o ponto comum entre essas disciplinas é que elas são artes do movimento. Ou seja, elas não são unicamente artes do tempo, elas não são unicamente artes do espaço, elas não são arte de uma única sensação, não é unicamente o som, unicamente a visão. Elas são artes nas quais o elemento sintético, o elemento que faz a síntese de tudo é o movimento. Então, mesmo se eu escrevo música “pura” para um grupo de câmara, uma orquestra, um quarteto de corda, eu terei a tendência a pensar como uma coleção de “movimentos”.

É também uma certa visão. Se eu penso do lado musical é uma concepção de ritmo. O ritmo não é unicamente uma combinação de durações, de tempos fortes, tempos fracos etc. Mas o ritmo é uma tensão entre os elementos, o ritmo está entre as coisas. É uma tensão entre os elementos, isto é importante.

Mas na partitura não podemos ver isso tudo. E o bom músico, o que ele fará? O que ele tocará? Ele criará a continuidade entre esses elementos que são pontuais. Essa espécie de “entre-as-coisas” é fundamental para mim. Então, há também uma questão, é o texto de Faulkner, William Faulkner, o escritor americano, que em uma entrevista nos anos 1940 diz: “de fato, toda obra de arte consiste em deixar traços, deixar signos. Traços de tal maneira que quando alguém vier com sua vida poderá dar vida a esses traços, e, assim, a obra poderá reflorescer”. É estranho de se ver, não estranho, mas é que de tempos em tempos isso muda. Um escritor deixa seus traços no que é escrito, porque ele considera que sua escrita só existe quando alguém lê seu texto e o refaz.

Felipe Merker Castellani: Não é uma concepção de arte pura, de objetos fechados. É algo que depende de uma interpretação.

T.D.M: Isso! Exatamente. Eu sou muito ligado a essa ótica, todo o sentido da exposição¹ que acabamos de ver...

F.M.C: E lá há algo a mais, há o espaço. As projeções no espaço, como no caso de *Rémanences*.

T.D.M: Agora, bom, este é como o sentido do meu trabalho. Se dermos um passo mais longe, você pode me dizer que uma partitura, para um compositor, é a mesma coisa, ele deixa traços de movimentos, e um outro, o intérprete, talvez alguns séculos mais tarde, por exemplo, em Paris, vem com sua vida e faz reflorescer esses traços que estavam no papel, transformando-os em música.

Agora, a relação entre música e dança, eu acredito que é uma relação das mais fortes que podem existir entre duas disciplinas artísticas. É claro que podemos também imaginar as relações entre texto e teatro, ou, por exemplo, as relações entre artes visuais e artes cênicas, com a cenografia. Mas eu acredito que a relação entre música e dança é verdadeiramente muito conectada em nosso desenvolvimento. Aliás, a tal ponto que em uma prática musical das mais

¹ Thierry De Mey refere-se à exposição *Traces de Mouvements*, dedicada a seu trabalho, e que ocorreu entre setembro e dezembro de 2012, no Centre des Arts Enghien-les-bains.

intensas do mundo, a música indiana, as crianças que estudam música e dança estão na mesma sala, e eles estudam juntos, os mesmos conteúdos.

F.M.C: Sim, é muito interessante, porque se observamos outras culturas, muitas vezes não existe essa separação de disciplinas artísticas. Em algumas culturas africanas não há mesmo música sem dança.

T.D.M: Não, exatamente!

F.M.C: Não há sentido, fazer uma sem a outra.

T.D.M: Exatamente! E, assim, eu compreendo que a história da dança no século XX, a dança contemporânea, em grande parte buscou se emancipar da dominação da música. E, aliás, a dança que geralmente era o balé era uma sucessão da ópera.

Essa foi uma grande trajetória no século XX, para se emancipar [a dança da música]. Isso levou ao modelo de John Cage e Merce Cunningham, eles criaram a distensão total entre as duas disciplinas. Isso era muito bom por um lado, mas o que fazer depois?

É preciso reinventar novas estratégias para comunicar [as duas disciplinas]. Agora, essas novas estratégias para comunicar podem ser de todas as formas. Por exemplo, o que eu faço muito com Anne Teresa De Keersmaeker são as relações em triângulo. Eu faço a música para um poema, ela faz a dança em seguida para o mesmo poema. Depois, nós não olhamos o que fizemos cada um separadamente, então colocamos os dois [música e dança] juntos.

F.M.C: Há também casos em que juntos vocês criam uma espécie de vocabulário, não?

T.D.M: Sim, certamente!

F.M.C: Eu penso que é uma espécie de sistema de equivalências, utilizado nos movimentos e elementos musicais. Eu pensei isso para te perguntar uma outra coisa: esse é um tipo de relação, mas, por exemplo, nos filmes que vocês fizeram, como *Water* e *Tippeke*, há outro tipo de relação entre música e dança, não?

T.D.M: Sim, há muitas relações em *Water* que passou no Beaubourg, você viu?

F.M.C: Não, eu apenas o vídeo...

T.D.M: Em *Water* é uma decupagem temporal. Eu construí uma estrutura de tempos com proporções matemáticas, e os bailarinos seguem frases de movimentos que são como pêndulos. Você compreende?

F.M.C: Certo!

T.D.M: Lento... lento... rápido, rápido, rápido, rápido, lento... lento... lento...

F.M.C: Ah, entendi!

T.D.M: É como se houvesse vários pêndulos ao mesmo tempo... e cada pêndulo com... então há uma...²

F.M.C: Uma espécie de forma movente.

T.D.M: Isso! Você pode ver na internet vários pêndulos clássicos que fazem coisas como essa... então, o tempo musical e o coreográfico seguem a mesma lógica.

F.M.C: Mas é um tipo de música muito fluida, há a percussão, mas sobretudo há muitas ressonâncias que se misturam. Com a dança, há pequenos encontros, pequenas separações. Existe uma certa tensão, os dois funcionam juntos mas não é uma lógica compreensível à primeira vista.

T.D.M: Não, não! É muito complexo! E depois de cada um [dos bailarinos] terminar sua parte, feita com todos em conjunto, há apenas um pêndulo. Todos estão assim, em pé, parados, e a peça chega ao momento onde todos os pêndulos estão juntos. É o movimento do final.

² Nesse momento Thierry De Mey gesticula, mostrando vários pêndulos se movimentando simultaneamente com pequenas defasagens entre si.

F.M.C: É uma outra abordagem para a questão da defasagem, mais complexa, porque o movimento pendular não é totalmente regular, ele contém essa aceleração e desaceleração.

T.D.M: Há também uma ideia musical, que acredito que é original, os sinos...

F.M.C: Os agogôs?

T.D.M: Isso. Eu tenho um agogô com a nota lá, 220Hz, faço alguns ataques regulares, pan... pan... pan..., e acelero até repetir o mesmo som 220 vezes por segundo, até... brrrrr... até gerar um som contínuo. É o parâmetro da frequência que servirá ao tempo³.

F.M.C: É uma forma de granulação?

T.D.M: Sim, uma forma de granulação, mas muito rítmica, muito controlada.

F.M.C: No plano frequencial.

T.D.M: Sim, no plano frequencial...

Agora, *Tippeke* é um outro projeto, é uma homenagem. Eu tinha um projeto que se chamava *How to know the dancer from the dance*, no qual a ideia era fazer música sobre filmes mudos de dança...

F.M.C: Entendi! Eu assisti uma conferência sua no IRCAM. Há uma relação com Valeska...

T.D.M: Sim, com Valeska Gert! Lá em *Tippeke* a relação é com uma história. Há nove elementos: o menininho, o cachorro, o bastão, o fogo, a água, a vaca, a corda, o rato e o gato. E nós escolhemos oito multifônicos no violoncelo; nós dissemos este é fogo, este é água etc. E, então, para cada elemento há uma cor [sonora], dentre essas cores de multifônicos de violoncelo. E à medida que a história é contada, há mais e mais cores harmônicas.

F.M.C: Certo!

T.D.M: E há uma outra maneira pela qual a música segue a dança. É que ela canta também, ela conta a história.

F.M.C: Sim, Anne Teresa De Keersmaeker.

T.D.M: Sim. Anne Teresa conta a história em *flamand*. E, então, ali há também outro elemento: as consoantes do nome *Tippeke*, que dão o ritmo que corresponde aos ataques.

Cada frase de movimento também corresponde a um elemento. Ela adiciona um movimento a cada elemento da história: o fogo, a água, a corda etc.

F.M.C: É essa a relação em triângulo que você fala?

T.D.M: Sim, exato!

F.M.C: Você faz a história do ponto de vista musical, e ela faz do ponto de vista da dança.

T.D.M: E colocamos todas as coisas juntas e, evidentemente, você tem todas as relações em triângulo.

Há um tipo de relação a mais, que é o filme. Eu buscava no som do filme... eu não queria que a música repetisse o som do filme, então, todo o som do filme é filtrado pelos elementos musicais. Por exemplo, há a síntese ressonante, os ruídos [dos multifônicos] do violoncelo filtram os sons da floresta, da estrada, dos carros passando...

F.M.C: Certo, tudo ressoando os espectros sonoros do violoncelo.

T.D.M: Isso! E há também o momento em que a câmera recua. Ali eu usei um *endless*. Você sabe o que é, em síntese, um *endless*? Um glissando sempre descendente. Então, todos os sons da floresta, dos pássaros “descem” para imitar o movimento da câmera.

F.M.C: E sua abordagem da imagem é sempre ligada à dança?

³ Explico esse processo, utilizado na música de *Water*, no qual a informação frequencial serve como um processo temporal de granulação, no tópico “*Water*”, do capítulo 2.

T.D.M: A maior parte dos meus filmes são filmes de dança (risos). Forçosamente o movimento está sempre presente!

Mas o que é paradoxal é: o movimento filmado, ele é melhor reconstituído enquanto movimento quando a câmera se desloca, ou quando a câmera é fixa? Essa é a questão! Agora, no meu primeiro filme, *Love Sonnets*, são apenas planos fixos, salvo alguns *travellings*. Se me lembro bem são cinco *travellings* em momentos muito importantes do filme: na abertura e em cada seção há um *travelling*. Mas no resto, são planos fixos.

Isso que dizer que, se você faz planos fixos, sem dúvida o movimento é mais forte. A câmera é fixada e, então, o movimento é mais acentuado enquanto movimento porque o ponto de vista é fixo. É isso que eu quero dizer, você entende?

Mas isso é relativo. Quando você filma a dança, se você segue nessa direção, de fato você enfraquecerá o movimento, porque o sujeito parecerá imóvel na imagem.

Eu me lembro que na escola de cinema nós fizemos “o *travelling*” durante a noite com um sujeito que corria, em um caso muito parecido. Na época havia o laboratório, e depois todo mundo foi ver, e havia um sujeito que corria sobre um fundo preto, em frente a uma cortina (risos). Era exatamente a mesma coisa!

Evidentemente, o mais forte que você pode fazer é isso...⁴ Mas, sem dúvida, você deformará o movimento.

Se você faz isso, você enfraquece. Se você faz assim, é muito mais forte, mas deixa tudo menos visível. Assim é muito forte, claro! Isso é como os outros⁵...

Há um filme que eu fiz, com Forsythe: *One Flat Thing, reproduced*.

F.M.C: Ah, eu apenas li sobre ele...

T.D.M: Você pode ver alguns trechos que estão na internet. Lá eu utilizo todas essas estratégias: assim⁶... assim... assim... circundar completamente com a câmera no meio...

Claro que tudo isso é uma sintaxe. Se você faz assim, se coloca a câmera assim, isso criará um choque visual, que é totalmente deselegante. Mas se você tem um movimento de um bailarino que faz assim com o pé, realizando um salto, e o coloca em *close-up*, colocando a câmera no alto, você cria um ponto de articulação.

F.M.C: Entendi. A questão é como você construirá um olhar sobre o movimento. Poderá ser um olhar fixo, ou um olhar que acrescenta algo ao movimento, deformações talvez.

T.D.M: Bom, é um ponto de vista que é muito subjetivo. Porque, é o que eu digo o tempo todo para meus amigos coreógrafos, para ter a objetividade no olhar você não trabalha sobre o que se passa. Você deixa a câmera fixa e é um documento para os especialistas.

É isso o que eu disse ao Forsythe. Quando ele quis fazer um filme comigo, o que ele desejava era criar uma memória do seu balé. Queria poder enviar isso ao balé de Tóquio e depois poder ir lá ensinar sua coreografia.

Eu disse ok, filme assim, assim e assim. Nós filmaremos a trajetória de cada bailarino, cada um dos treze bailarinos, e depois perguntaremos a cada um deles o que eles fazem, e depois faremos um grande conjunto. E esse será seu memorial, um documento para reproduzir um elemento cênico, não será um documento cinematográfico.

⁴ Thierry De Mey gesticula demonstrando a câmera seguindo a movimentação de uma suposta pessoa.

⁵ Thierry De Mey gesticula demonstrando diferentes posicionamentos de câmera que poderiam ser aplicados a uma situação.

⁶ Novamente Thierry De Mey gesticula demonstrando alguns dos diferentes posicionamentos de câmera utilizados em *One Flat Thing, reproduced*.

Se você deseja fazer algo cinematográfico, eu devo fazer *close-ups*, eu devo seguir os personagens, eu deverei esquecer o que há lá atrás, porque estou seguindo uma bailarina.

F.M.C: Sim, sim. Você adiciona uma poética, por que não é um documentário, não é um olhar objetivo, é o seu olhar sobre essa dança.

T.D.M: Exato!

F.M.C: E como funcionam as suas adaptações de espetáculos em filmes? Por exemplo, *Rosas danst Rosas*, quais são os elementos novos, ou diferentes, quando você faz um filme sobre o espetáculo?

T.D.M: Há duas coisas: um momento muito importante é a escolha da cenografia. Porque se você escolhe um edifício da Bauhaus, como no caso de *Rosas danst Rosas*, é uma coisa. E se você escolhe fazer um filme em um deserto de sal⁷, evidentemente, você tem um outro filme. É um elemento muito importante [o lugar], que destaca os elementos da cena, que faz parte da transformação. Em um outro contexto, escolher o chão, que é muito importante para um bailarino. É totalmente diferente se o chão é sólido, se o chão é de sal, ou de areia.

F.M.C: Penso que nos seus filmes essa escolha do tipo de chão é também uma escolha sonora.

T.D.M: Você tem toda razão. O som é muito importante, porque o som é um elemento de presença em um filme. Então, por meio do som nós acreditamos na presença do bailarino, o som é um elemento que traz ao corpo até mesmo uma imagem virtual.

Por exemplo, em um videoclipe na MTV. Não há som do bailarino, porque o bailarino é uma pura embalagem... Devemos despresencializar o bailarino para produzir uma pura embalagem nos videoclipes. Nos meus filmes, eu busco o contrário, eu busco a fisicalidade...

F.M.C: E, por exemplo, em *Rémanences*? Ali não há som, é a imagem pura.

T.D.M: *Rémanences* é um pouco diferente... é uma boa questão! O que me interessava era o traço de calor do corpo, eu não buscava a presença do corpo... Agora, esses mesmos traços...

Você sabia que é a primeira vez que alguém me faz essa ressalva? E é verdade, é uma escolha não colocar som ali, eu ainda não pensei sobre isso (risos).

F.M.C: Uma outra questão: como você pensa a tecnologia na sua abordagem? Pois ela está presente em *Light Music*, em *Rémanences*. Você também utiliza recursos de composição auxiliada por computador para gravar e analisar o material sonoro em *Tippeke*. Qual seu interesse artístico na tecnologia? O que é interessante para você nisso?

T.D.M: Bom, há duas coisas: se abrimos as coisas ou se fechamos as coisas. Assim, em relação ao desenvolvimento do mundo, à invasão, à intrusão da tecnologia em todos os níveis. Vindos por meio da ciência, hoje cada vez mais chegam novos objetos tecnológicos. E também na comunicação... nas células-tronco... nas próteses...

F.M. C: Mesmo no nível genético há possibilidade de manipulação.

T.D.M: Tudo isso é, ao mesmo tempo, o diabo, e, ao mesmo tempo, eu acho muito hipócrita que um artista aja como se isso não existisse.

É difícil dizer: na minha arte tudo isso não entra. Um artista pode fazer essa escolha. Anne Teresa De Keersmaeker, com quem trabalhei durante muitos anos, atualmente faz espetáculos com velas, com o sol que nasce, com o sol que se põe, com cantores sem amplificação etc.

Ela fez essa escolha. É uma escolha, uma pausa. Mas até onde essa escolha é sustentável, em um mundo que muda por todos os lados? Será que um artista pode verdadeiramente dizer: certo, eu farei um filme que... Fazer um filme já é uma escolha tecnológica!

⁷ Aqui Thierry De Mey se refere a seu filme *Prélude à la mer*, com coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker e música de Claude Debussy.

F.M.C: Não é possível fazer um filme sem tecnologia. Mesmo a fotografia, hoje ela é predominantemente digital.

T.D.M: Para mim o cinema é um prolongamento normal da fotografia...

Eu penso que um artista deve poder se servir de todas as ferramentas que ele necessita. Mas ele não deve jamais “justificar”. É como dizíamos sobre as *performances* pela internet. Não se deve jamais fazer uma *performance* para justificar uma tecnologia.

É preciso utilizar uma tecnologia porque você verdadeiramente precisa dessa tecnologia. Eu quero esse traço de calor [em *Rémanences*], eu preciso dessa câmera térmica. Se vou fazer *Light Music*, eu preciso dessa captação do movimento. Se eu quero analisar os espectros dos multifônicos [de violoncelo] até o 25.º parcial, eu preciso de programas como o *Audio Sculpt* e o *Patchwork*.

F.M.C: Entendi.

T.D.M: Quando fiz *Light Music*, eu tinha tanto medo de fazer uma demonstração de tecnologia que escolhi uma frase, muito, muito poética e carregada de sentido...

F.M.C: De Nietzsche.

T.D.M: De Nietzsche, você conhece a história! Então, eu disse a mim mesmo: se eu tenho esse conceito poético, eu utilizarei a tecnologia a serviço desse conceito poético, e não farei um catálogo de tudo que posso fazer com esse aparato todo.

F.M.C: Certo! Eu me encontrarei com Jean Geoffroy em breve, e justamente as *performances* dele das suas peças são muito surpreendentes!

T.D.M: Você encontrará com Jean? Legal!

F.M.C: Será muito interessante também conversar com ele. Porque é muito intensa a presença do intérprete em *Light Music*. Penso que é quase uma dependência ter um intérprete que fará tudo dessa forma, como dizer isso... que irá se engajar nessa busca com você. É realmente forte a presença dele. A tecnologia não consegue sublimar esses elementos!

T.D.M: Eu te agradeço por esses comentários, porque quando estreamos a peça era verdadeiramente a criação.

F.M.C: Era em?

T.D.M: 2004.

F.M.C: E a pesquisa começou?

T.D.M: 2003, 2002.

F.M.C: E você considera *Light Music* como um trabalho coletivo?

T.D.M: Sim, é um trabalho coletivo, com cada um com sua função. Jean, o intérprete; se fosse outro percussionista, seria outra peça! E, depois, no início eu queria fazer uma peça muito virtuosística, mas eu não sei fazer isso. O que sei fazer são traços, e descubro que Jean é como um “calígrafo” que faz formas magníficas. Então, comecei a desenhar formas e deixei Jean criá-las.

Eu perguntei: Christophe [Lebreton], eu quero fazer isso. E Christophe: Ah, isso não funciona. Jean começou e todo o *patch* desmoronou. Porque o computador não via a diferença entre aquilo que era filmado e...

F.M.C: Uma questão técnica: há um percurso temporal na eletrônica? Ou é sempre a mesma coisa?

T.D.M: Não, há 55 *cues*. Mas no começo era o assistente quem as acionava, e agora é Jean quem faz a forma evoluir.

F.M.C: Ah, entendi!

Enghien-les-bains, dezembro de 2012

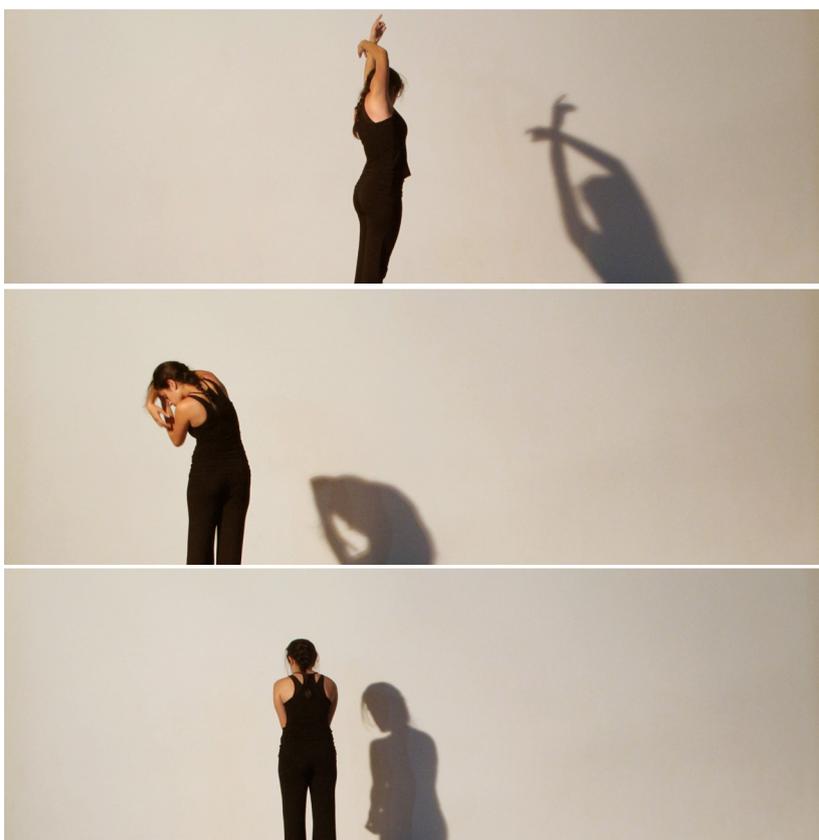
Transcrição: Marilei Jorge e Felipe Merker Castellani

Revisão e edição do material: Felipe Merker Castellani

PORTFÓLIO

2011

ESPAÇOS ENTRE O SONORO I



[*Performance* em ambiente sonoro interativo]

Felipe Merker Castellani, sistema sonoro interativo

Raquel Pereira, *performance*

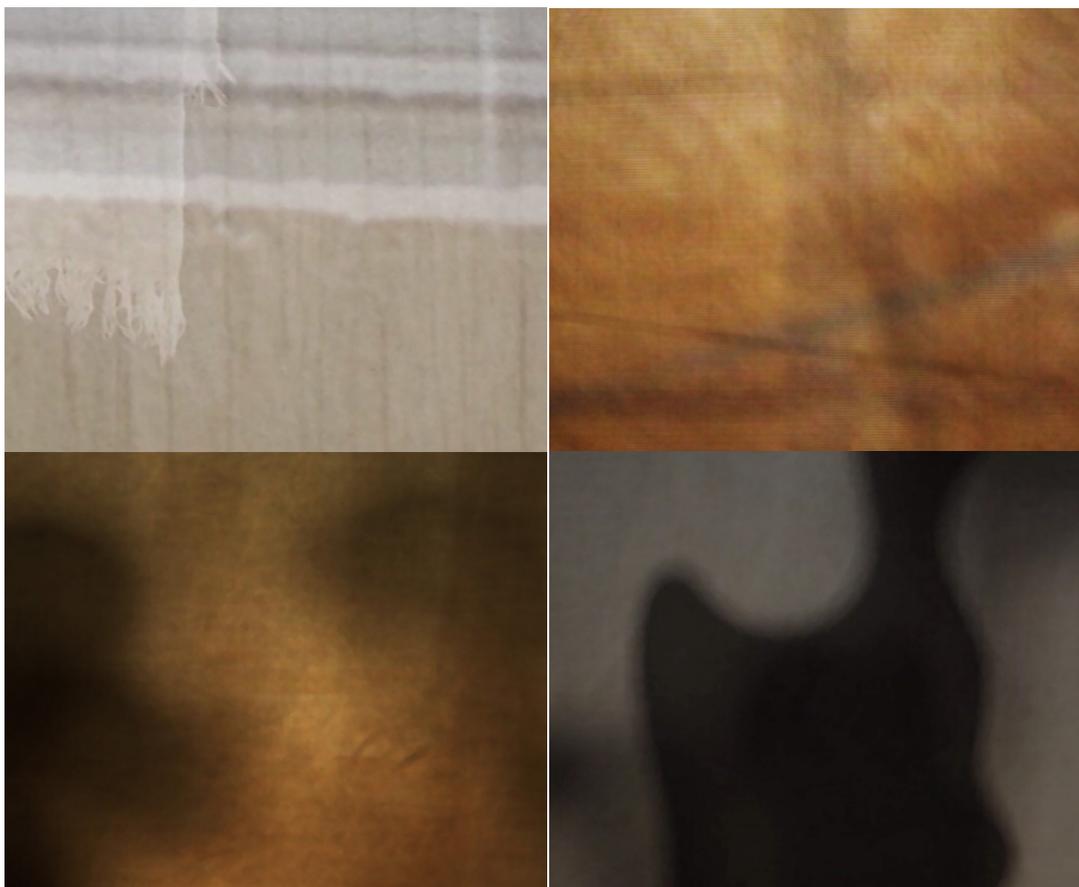
Alessandra Bochio e Fernando Falci, colaboração artística

* *Performance* apresentada em 2012 no Encontro Internacional de Música e Arte Sonora (EIMAS).

Nota de programa:

Espaços entre o sonoro consiste em um ambiente sonoro interativo no qual o som é o que torna o espaço físico sensível; pode tanto ser apresentado como uma instalação interativa, solicitando a participação do público, como um ambiente para *performance*. Nesse ambiente as ações da *performer* são capturadas por dispositivos tecnológicos; neste caso, câmeras de vídeo e sensores de distância. Tais dispositivos possibilitam tanto o controle em tempo real dos parâmetros referentes à síntese sonora, quanto a combinação dinâmica das estruturas musicais que compõem a obra. A partir dessa inserção, a *performer* tornar-se criadora e recriadora da própria obra, configurando e transformando o espaço por meio de novas situações a serem vivenciadas.

SOBRE “CETTE FOIS”



[Performance audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, música

* *Performance* estreada em 2011 na série de concertos de coletivo NME.

Nota de programa:

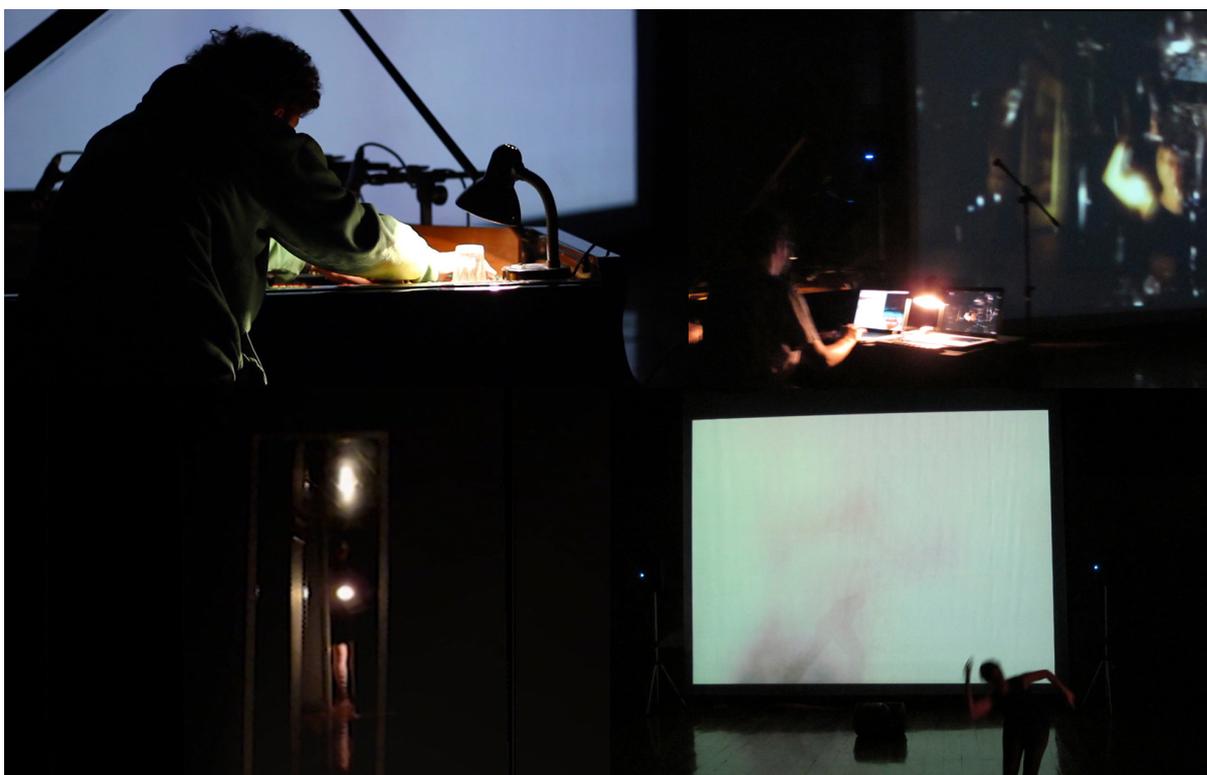
Em *Cette fois* (1976), como também em outras peças de Beckett, ocorre uma espécie de dissolução dos corpos dos atores, na qual sobram apenas cabeças, silhuetas ou bocas dos mesmos. Além disso, existe algo que é recorrente em todas elas, e que nos permite ligá-las até mesmo com os seus romances, como *Molloy* ou *O Inominável*, que é a presença de uma voz confinada, que não cessa de falar. Nunca identificamos ao certo sobre o que falam essas vozes. Dentre de um fluxo quase ininterrupto, apenas identificamos algumas reiterações, diferenças de velocidades, de entonação e pequenas interrupções. Talvez seja este nosso ponto de partida para o presente trabalho, este lugar que se situa entre linguagem e música, entre música e silêncio, entre linguagem e imagem, entre linguagem e silêncio. Não se trata simplesmente de identificar e traçar um caminho para chegar a esse lugar, na verdade não sabemos se trata-se mesmo de um lugar, e se é possível identificá-lo. Enfim, seria essa uma tentativa nossa de se aproximar dele, ou mesmo de lhe resvalar rapidamente...

Neste trabalho foi utilizada a criação radiofônica de *Cette fois*, de Samuel Beckett, realizada por Jean Bollery e Myron Meerson, na série *Fictions/Perspectives Contemporaines 2006-07* da Radio France.

Link para o registro do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=br4LNxAFqY0>

2012

ESPAÇOS ENTRE O SONORO II



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio e Viviane Vallades, vídeo

Felipe Merker Castellani, live electronics

Manuel Pessôa, piano

Raquel Pereira, *performance*

* *Performance* estreada em 2012 na série de concertos de coletivo NME.

ESPAÇOS ENTRE O SONORO III



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, live electronics

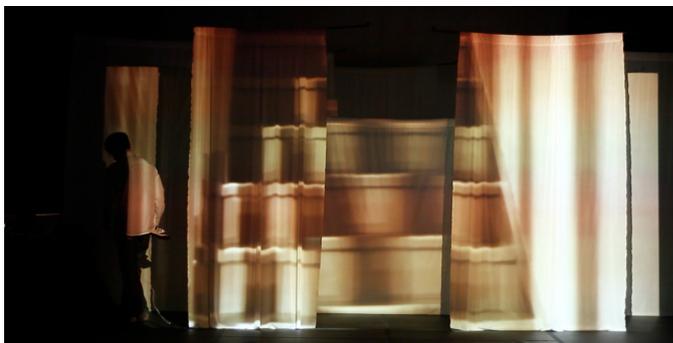
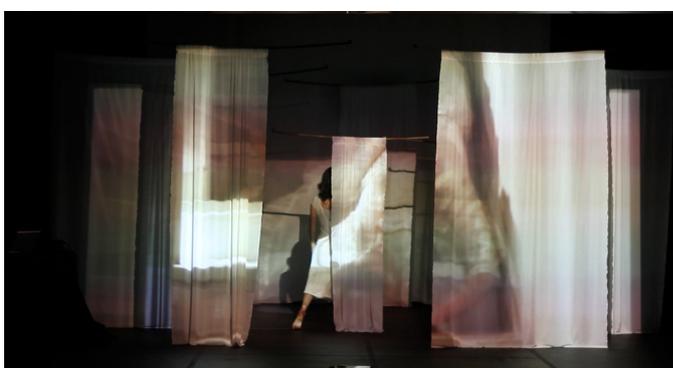
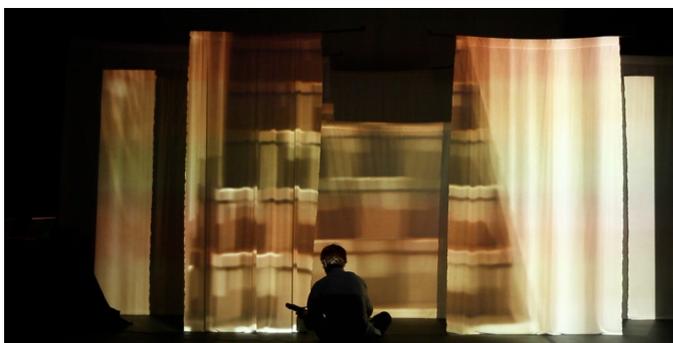
Manuel Pessôa, piano

Nathalia Catharina, *performance*

Thiane Nascimento, *performance* (vídeo)

* *Performance* estreada no IV Seminário Internacional Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, realizado em 2012 na Escola de Comunicações e Artes da USP.

ESPAÇOS ENTRE O SONORO IV



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, live electronics

Thiane Nascimento, *performance* (vídeo)

* *Performance* estreada em 2012 no evento ¿Musica? 5 realizado no Auditório do SESC Ipiranga.

Nota de programa:

Um som, uma imagem ou mesmo um aroma podem trazer consigo sensações de uma ordem diferente do sentido ao qual estão individualmente relacionados, assim, uma imagem pode remeter a um som, ou vice-versa; um aroma pode remeter a uma imagem, e assim por diante. Quem nunca se pegou descrevendo um som por meio de atributos originariamente visuais? Sons brilhantes ou opacos, por exemplo. Tais adjetivos dizem respeito a atributos visuais, mais especificamente a características relativas à reflexão da luz, e não a atributos sonoros propriamente ditos. Certos adjetivos podem também referir-se tanto ao olhar quanto ao tato, como áspero e liso. Vale igualmente lembrar das memórias involuntárias proustianas, que carregam consigo imagens, sons e até o sabor das *madeleines*. Poderíamos ficar aqui exaustivamente descrevendo essas pequenas confusões sensoriais, porém nosso objetivo com esta pequena divagação é apontar que talvez possamos pensar o espaço sensorial como um todo interligado, no qual não se poderia solicitar este ou aquele sentido sem ao menos se resvalar em outro. A “imagem” poética em questão, na série de *performances Espaços entre o sonoro*, é a de justamente ocupar esses espaços entre som e imagem, entre imagem e corpo, entre som e corpo.

Links para os registros dos trabalhos:

Espaços entre o Sonoro (montagem com excertos de todos os trabalhos da série):

<https://www.youtube.com/watch?v=bDST6pyZQ30>

Espaços entre o sonoro II

<https://www.youtube.com/watch?v=XEsx3emrMno>

Espaços entre o sonoro II, versão apenas sonora

<https://soundcloud.com/fcastellani/espacos-entre-o-sonoro-ii>

Espaços entre o sonoro III

<https://www.youtube.com/watch?v=9HIsdQ7Famw>

PEQUENA COLEÇÃO DE ESBOÇOS

[Música acusmática]

Felipe Merker Castellani, composição

*Peça composta especialmente para o projeto NMEpássaro, do coletivo NME, realizado em julho de 2012 no parque da Água Branca, São Paulo.

Nota de programa:

Este é um pequeno percurso exploratório que pode ser resumido da seguinte forma: escolho um som, adentro nesse mesmo som e rapidamente lanço um olhar sobre o que há por ali, faço notarem-se algumas coisas e descarto outras, parto para outro som. Nada mais cotidiano, nada mais comum: escutar, apenas isso.

Link para o registro do trabalho:<https://soundcloud.com/fcastellani/esbocos>

DESVIO PARA O CHÃO



[Música original para espetáculo de dança]

Zélia Monteiro, direção

Donizeti Mazonas, Suiá Burger Ferlauto e Zélia Monteiro, artistas criadores

Hernandes Oliveira, iluminação

Felipe Merker Castellani e Manuel Pessôa, música

Joana Porto, figurino

Marília Teixeira e Tatiana Tatit (com a colaboração de Laura Vinci), cenografia

Valéria Cano Bravi, orientação dramaturgica

Paulo Monteiro, colaboração na pesquisa

Talita Bretas, produção

*Projeto contemplado pelo XI Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e premiado pelo ProAc Circulação de Espetáculo de Dança.

Nota de programa:

Desvio para o chão dialoga com as obras *Banhistas com Tartaruga* e *Jogadores com bolas*, do pintor francês Henri Matisse (1869 – 1954), a partir de princípios estruturais comuns entre dança e pintura: figura e fundo, cor, espaço, peso e superfície. A obra explora a relação de dependência do corpo com as superfícies que lhe dão apoio, onde ser e estar sob a ação da gravidade se impõe como condição poética para a construção coreográfica. O corpo, pensado também como superfície, ora se funde ao ambiente, perdendo as bordas/as casas, ora se destaca como figura sobre um fundo, ganhando contornos e forma, numa constante alternância das camadas que constroem o espetáculo (corpo, música, luz, figurinos e cenografia).

Link para o registro do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=UtNj1R5DWBc>

2013

INSTRUÇÕES PARA O COLAPSO



[Música original para espetáculo de dança]

Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Lopes (integrantes do Coletivo Cartográfico),
criadoras-*performers*
e direção

Concepção Inicial: Coletivo Cartográfico e Andrea Mendonça

Concepção: Coletivo Cartográfico

Provocador artístico: Alex Ratton

Preparadores corporais: Henrique Lima e Jerônimo Bittencourt

Concepção de Trilha Sonora: Felipe Merker Castellani (com colaboração de Manuel Pessoa) e
Coletivo Cartográfico

Concepção de Cenário:

Coletivo Cartográfico

Concepção de Figurino: Coletivo Cartográfico

Produção: Viviane Bezerra

*Projeto contemplado pelo ProAC Primeiras Obras de Dança e estreado em 2012 na Praça da Sé, São Paulo.

Nota de programa:

Instruções para o Colapso investiga a dança contemporânea em interface com a linguagem da *performance*. Nessa pesquisa, as criadoras-*performers* buscam se colocar em situações de risco que permitam que seus corpos sejam atravessados de informações, acontecimentos, sensações e estruturas espaciais. Dessa maneira, o corpo como entidade individual é questionado e, por meio de sua desconstrução, também a rua deixa de se apresentar como território fixo, sendo desnudada como um campo transitório e fragmentado. Essa desconstrução é provocada, aqui, por diversos dispositivos, regras, agenciamentos, programas, movimentos, coreografias. Cria-se uma ordem para a desordem – instruções para o colapso.

Link para o registro do trabalho: <https://vimeo.com/73230401>

MÚSICA_EFÊMERA



[Performance audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Alexandre Zamith, piano

Felipe Merker Castellani, *live electronics*

*Performance estreada em 2013 na série de concertos do projeto *Pianisticontemporâneo* de Alexandre Zamith, premiado pelo Edital ProAC da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo.

Nota de programa

música_efêmera é uma performance improvisatória, na qual instrumento acústico e meios eletrônicos convergem em busca da construção de diferentes territórios sonoros e relações audiovisuais. As técnicas de preparação do piano, a exploração do interior do instrumento e também os sons produzidos da maneira tradicional somam-se aos processamentos audiovisuais realizados em tempo real, permitindo assim a construção de um ambiente dinâmico e interativo. Como os percursos temporais são traçados no momento da *performance*, estão sempre sujeitos a bifurcações e mudanças abruptas; os territórios explorados são sempre provisórios.

Links para os registros do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=FBdzgaAvjDY>

https://soundcloud.com/fcastellani/m-sica_ef-mera_1

MIROIRS

Nota de programa

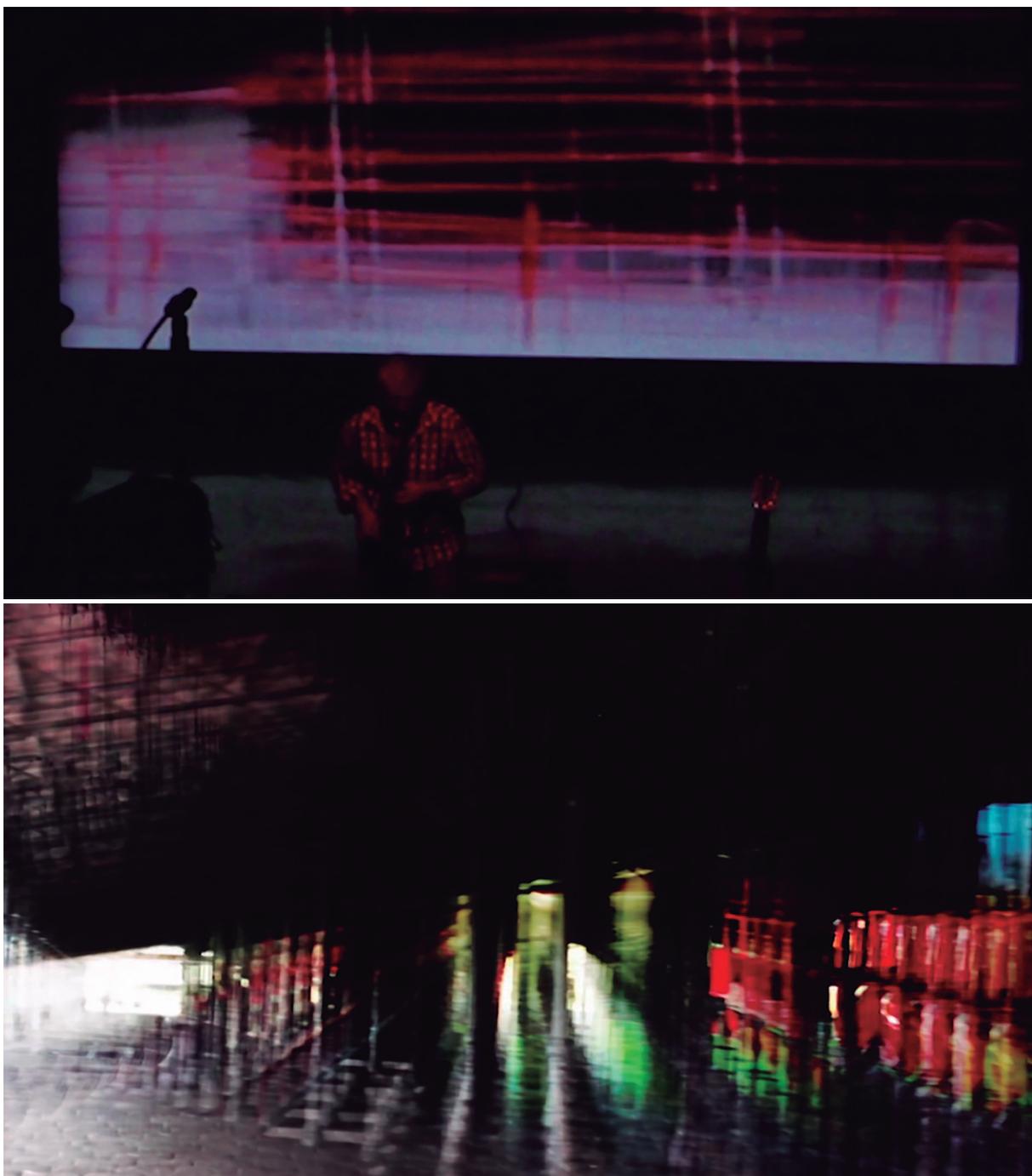
Miroirs é um conjunto de *performances* que concretizam um mesmo campo problemático, a busca pela convergência entre diferentes meios de expressão artística, a qual é apresentada em diferentes níveis: entre o mundo instrumental e o eletroacústico, entre o sonoro e o visual, ou, ainda, entre a composição e a improvisação. Podemos igualmente destacar outros pontos centrais presentes na abordagem, tais como: a adoção de uma dinâmica de criação coletiva e colaborativa, e a compreensão da obra artística como uma rede de interações.

Links para os registros dos trabalhos:

<https://www.youtube.com/watch?v=d9ItIjuPWgo>

https://www.youtube.com/watch?v=uA9_MyxwNtw

MIROIRS I



[*Performance* audiovisual]

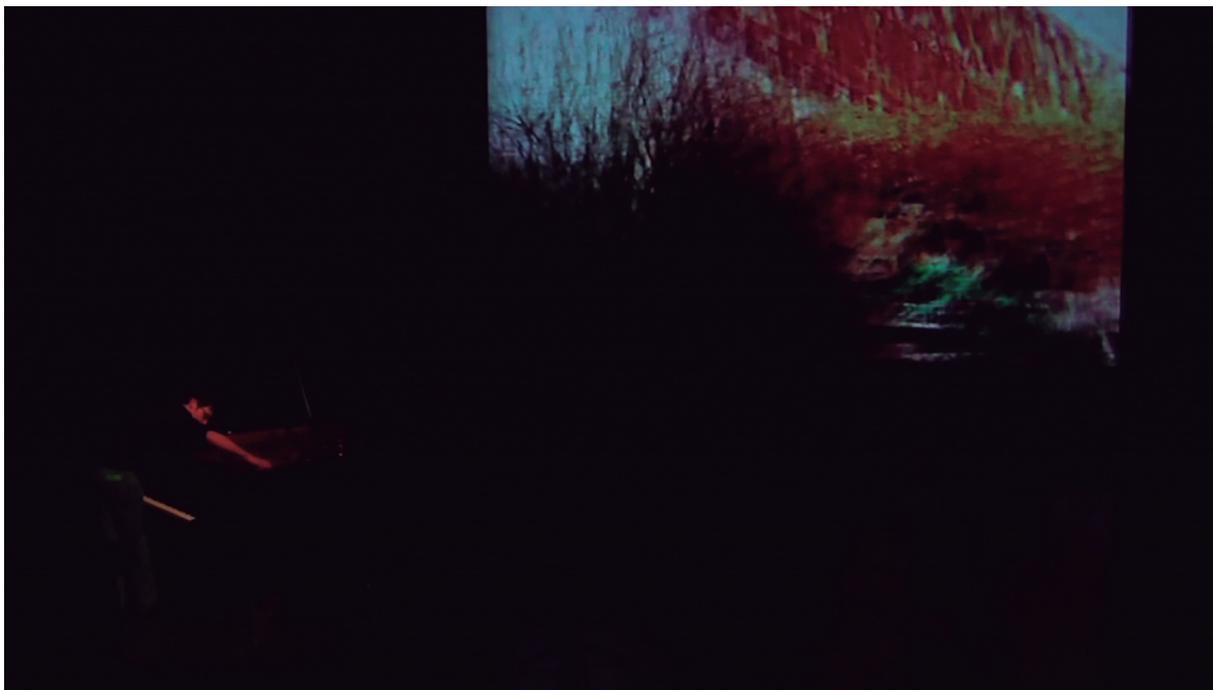
Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, *live electronics*

Rogério Costa, saxofone

**Performance* estreada em 2014 no evento “Modes de jeu” realizado na Université Paris 8 e organizado por Anne Sèdes (CICM, Paris 8) e Fabien Cailleteau (Conservatoire de musique et danse de St-Denis).

MIROIRS II



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio e Olga Ogorodova, vídeo

Felipe Merker Castellani, *live electronics*

Fabien Cailleteau, piano

**Performance* estreada em 2014 no evento “Modes de jeu” realizado na Université Paris 8 e organizado por Anne Sèdes (CICM, Paris 8) e Fabien Cailleteau (Conservatoire de Musique et Danse de St-Denis).

MIROIRS III



[Performance audiovisual]

Alessandra Bochio e Olga Ogorodova, vídeo

Felipe Merker Castellani, composição e *live electronics*

*Performance estreada em 2014 no evento “Recital Contemporain”, realizado no Théâtre Adyar em Paris e organizado por de Franco Venturini em colaboração com o CICM (Centre de recherche Informatique et Création Musicale), Paris 8.

ESPACES D'INTERACTION



[Composição para dois percussionistas, *live electronics* e vídeo]

Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, composição e *live electronics*

**Performance* estreada em 2014 no concerto do Atelier de Composition de Paris 8 realizado na Université Paris 8 e no Instituto Cervantes de París; organizado por Anne Sèdes, Alain Bonardi et José Manuel Lopez-Lopez.

Nota de programa:

Espaces d'interactions é baseada em uma abordagem “granular” dos meios audiovisuais, apresentada tanto na construção das morfologias sonoras, geradas pela escrita instrumental ou pelo tratamento eletroacústico em tempo real, quanto nos processos interativos aplicados aos materiais visuais. O fluxo temporal é marcado por uma sucessão de ciclos de transformação, aplicados às diversas texturas musicais granulares.

Link para registro do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=4JJCQ1GemTU>

SOB O MEU, O NOSSO PESO



[Música original para espetáculo de dança]

Zélia Monteiro, concepção, coordenação do projeto e criação da dança

Alain Michon, direção e realização da criação sonora

Felipe Merker Castellani, sonorização e criação sonora

Marcos Yoshi, vídeo

Hernandes de Oliveira, iluminação

Joana Porto, figurino

Valéria Cano Bravi, orientação dramaturgica

Toshi Tanaka, preparação corporal

Beto Mainieri, colaboração artística

Marcos Calli, colaboração no processo de construção simbólica imaginária

*Projeto contemplado pelo XVI Fomento à Dança para a cidade de São Paulo e estreado em 2014 na Vila Maria Zélia, São Paulo. Foi ganhador do Prêmio Denilto Gomes da Cooperativa Paulista de Dança, na categoria melhor Solo de Improvisação.

Nota de programa:

Sob o meu, o nosso peso – Memória na Vila Maria Zélia dá continuidade à pesquisa sobre a improvisação abordada como produto cênico e forma de composição, que Zélia Monteiro pesquisa há mais de 20 anos.

O ambiente de pesquisa e encenação escolhido para esta Residência Coreográfica foi a Escola de Meninas, que faz parte das ruínas da Vila Maria Zélia, vila operária localizada no bairro do Belenzinho, em São Paulo.

Esse local, habitado por um passado ligado à história pessoal da artista – seus bisavós idealizaram e construíram a vila operária – e também à história da cidade de São Paulo, deflagra memórias individuais e coletivas, que ali se reúnem e se atravessam.

O tempo presente e passado são o suporte para a dança. O corpo, portador do que permanece na realidade do presente, resgata e revela no gesto dançante a memória contida nas ruínas. Reinaugura sentidos. Mantém vivo o fluxo do vivido.

Link para entrevista com Zélia Monteiro contendo trechos do trabalho:

<http://www.conectedance.com.br/videos/zelia-monteirosob-o-meu-o-nosso-peso/>

2014-15

TRANSPARÊNCIA

2 versão



[Espetáculo interativo multimídia]

Fernando Iazzetta, direção e sistema interativo

Alessandra Bochio, vídeo

Alexandre Zamith, piano

Lílian Campesato, performance e voz

Felipe Merker Castellani, sistema interativo

Rogério Costa, saxofone

Vitor Kisil, percussão e sistema interativo

Julián Jaramillo, colaboração artística

Michelle Agnes, colaboração artística

*Espetáculo estreado em 2014 no projeto “É logo ali” do Sesc Ipiranga.

Nota de programa:

Transparência é um espetáculo que explora a interconexão entre a música, a cena e a imagem. O título sugere uma situação em que ver e escutar fazem parte de um mesmo processo. A música conduz o trabalho e é tomada como um elemento transparente, que revela gradualmente as conexões entre imagens e sonoridades, criando indícios e referências que se acumulam durante a performance. Assim, o sentido de transparência se apoia na memória do espectador. Pouco a pouco, cada elemento da performance é revelado por meio de gestos e sons: num momento é uma imagem que se descortina a partir de uma música; noutro é um gesto que desvela uma paisagem sonora. A ação se concentra em torno de uma mesa sobre a qual objetos e movimentos são capturados por uma câmera, sugerindo jogos ilusórios entre aquilo que acontece no palco e as imagens que são projetadas. O trabalho é uma criação coletiva do NuSom, um núcleo de pesquisas da Universidade de São Paulo que promove a articulação entre processos experimentais de criação artística e a utilização de tecnologias de processamento audiovisual.

Link para informações da primeira versão do espetáculo:

<http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-transparencias>

2015

ENTREMEIOS

Alessandra Bochio, vídeo
Alexandre Zamith, piano
Felipe Merker Castellani, live electronics
Rogério Costa, saxofone

Entremeios surgiu a partir de práticas e interesses comuns de seus artistas no desenvolvimento de *performances* audiovisuais envolvendo improvisação com instrumentos acústicos (piano e saxofones), eletrônica ao vivo e processamentos de imagens em tempo real. As *performances* são resultantes de processos colaborativos nos quais os tradicionais rótulos de compositor e intérprete são diluídos e a elaboração criativa é plenamente distribuída. Nelas há uma ampla exploração das potencialidades sonoras dos instrumentos (quer por meio da exploração de recursos técnico-instrumentais, quer por meio dos processamentos sonoros), bem como uma íntima interação entre sons e imagens, em um ambiente de interferências mútuas. Ainda que envolvam pré-elaborações de variados graus, essas propostas guardam sempre lugar para o impulso improvisatório, de maneira que o tempo real deixa de ser apenas um momento de reprodução, mas se potencializa como um momento de criação e compartilhamento. *Entremeios* surgiu a partir do ambiente de pesquisa e prática artística do Nusom (Núcleo de Pesquisa em Sonologia da ECA - USP).

PERFORMANCE/INTERVENÇÃO



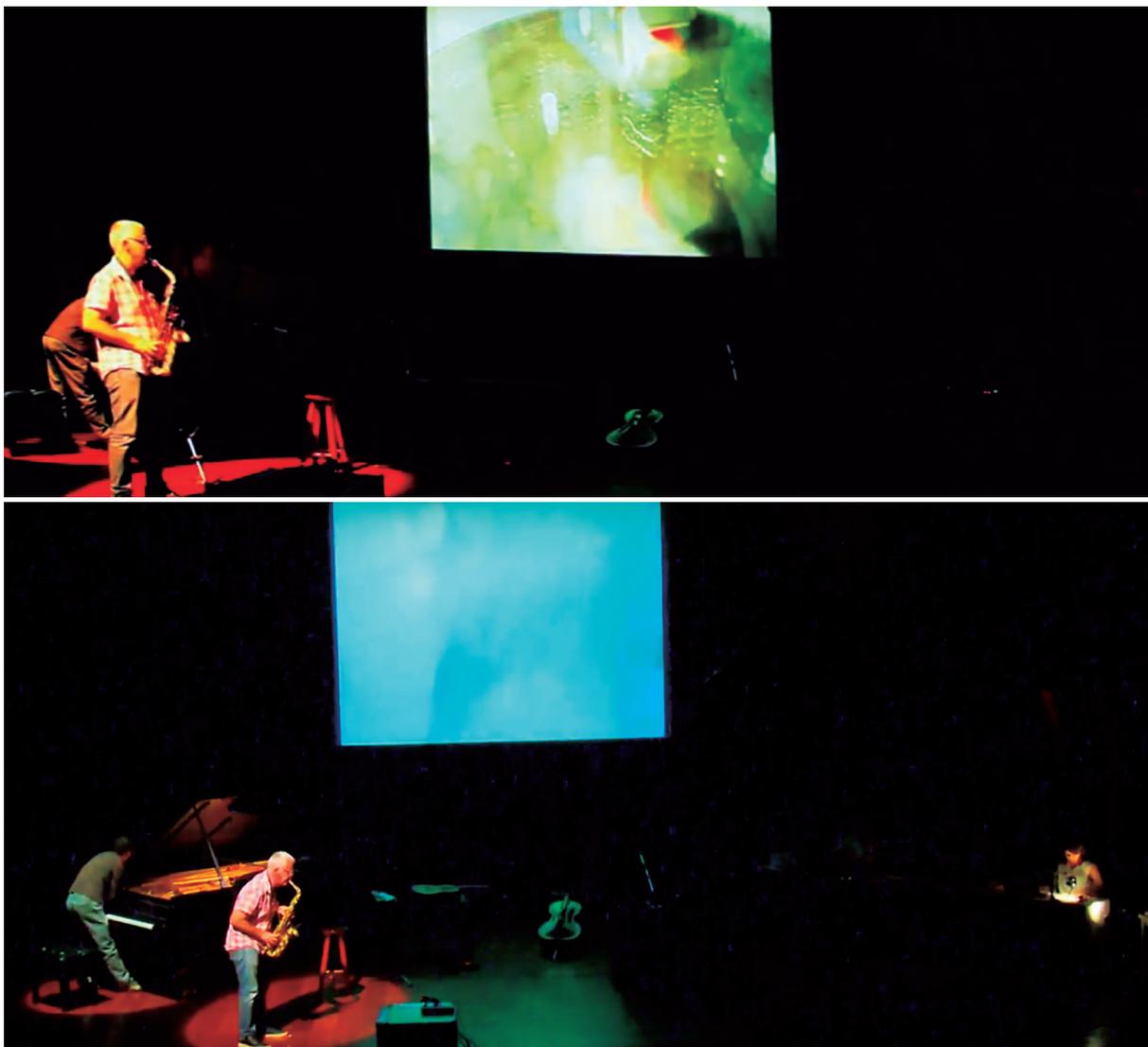
[Performance audiovisual]

Nota de programa:

Na presente *Performance/Intervenção* no hall do Departamento de Música da ECA - USP apresentamos alguns dos percursos improvisatórios audiovisuais elaborados coletivamente pelos membros do grupo. Nestes, imagem e som, som instrumental e eletroacústico, percursos temporais pré-estabelecidos e decisões locais das ações dos *performers* interagem construindo uma rede por meio da qual os diferentes meios de expressão artística se conectam e reconectam incessantemente.

Link para o registro do trabalho: https://www.youtube.com/watch?v=iepVKp_Cmps

PASSAGENS TRANSITÓRIAS



[Performance audiovisual]

*Performance estreada em 2015 no Forum IRCAM-SP realizado no Auditório do Instituto de Artes da UNESP

Nota de programa:

Passagens transitórias consiste em um percurso audiovisual construído a partir da tensão entre a liberdade local das ações dos artistas e a busca pelo delineamento global do fluxo performativo. A partir de um roteiro pré-estabelecido, os planos visual e sonoro compartilham processos temporais, criando tanto momentos de amálgama quanto de atrito.

PERMANÊNCIAS, ESPASMOS E VAZIOS



[Performance audiovisual]

**Performance* estreada em 2015 no Forum IRCAM-SP realizado no Auditório do Instituto de Artes da UNESP.

Nota de programa:

Num primeiro momento deste percurso interativo as ideias sonoras e visuais vão sendo criadas gradativamente. Deste movimento surge uma textura consistente. A partir daí estabiliza-se uma espécie de organismo que exerce suas potências se transformando por dentro. O silêncio (visual/sonoro, individual/coletivo) eventual funciona como uma turbulência que gera espasmos no fluxo sonoro. Após cada ocorrência desses espasmos silenciosos a textura retorna, cada vez mais distorcida, e tende à desorganização. Gradativamente a desorganização se impõe, gerando um último espasmo, que conduz ao vazio final.

Link para registro dos trabalhos: <https://youtu.be/CM-Oi35hjQs>

CONTINUIDADES

[Música acusmática]

Felipe Merker Castellani, composição

*Música composta especialmente para a coluna da Natália Keri na revista linda (www.linda.nmelindo.com/2015/06/luz/).

Nota de programa:

Continuidades foi composta especialmente para a coluna da Natália Keri na revista sobre cultura eletroacústica Linda (<http://linda.nmelindo.com/2015/06/luz/>). Como o próprio título sugere, a peça consiste em um contínuo desdobramento de configurações sonoras texturais, as quais foram estritamente produzidas a partir de sons considerados comumente como “low-fi”.

Link para registro do trabalho:

<https://soundcloud.com/fcastellani/continuidades-2015>

PAISAGENS FLUIDAS



[Instalação interativa audiovisual]

Alessandra Bochio, concepção e desenvolvimento

Felipe Merker Castellani, concepção e desenvolvimento

Alessandra Rodrigues, projeto e fabricação dos objetos e da superfície interativa

Juliana Harrison Henno, projeto dos objetos e da superfície interativa

*Instalação criada em 2015 para a mostra *Arquitetura* realizada na Galeria de Arte Digital do Sesi-SP com curadoria de Giselle Beiguelman e Luciana Paulillo.

Nota de programa:

A instalação interativa *Paisagens fluidas* busca dar continuidade às pesquisas dos artistas Alessandra Bochio e Felipe Merker Castellani, as quais possuem como ponto central as convergências e as inter-relações entre corpo, som e imagem, especificamente em ambientes de criação coletiva e colaborativa.

Na instalação *Paisagens fluidas*, o público é convidado a vivenciar alguns dos processos de criação utilizados pelos artistas em seus trabalhos, além de se tornar parte integrante da rede de inter-relações que se desenvolve a partir dos dispositivos tecnológicos utilizados. A partir de uma superfície interativa, na qual estão instaladas câmeras de vídeo e microfones, o público interage e explora as qualidades plásticas e sonoras de alguns objetos cotidianos e de outros fabricados especialmente para a instalação.

Link para registro do trabalho: https://www.youtube.com/watch?v=M3_IHzeVQU

PARTITURA QUIXERAMOBIM#3



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Annita Malufe, textos e leitura

Felipe Merker Castelani, *live electronics*

Julia Studart, textos e leitura

Manuel Ricardo de Lima, textos e leitura

Silvio Ferraz, captação e criação de materiais sonoros pré-gravados

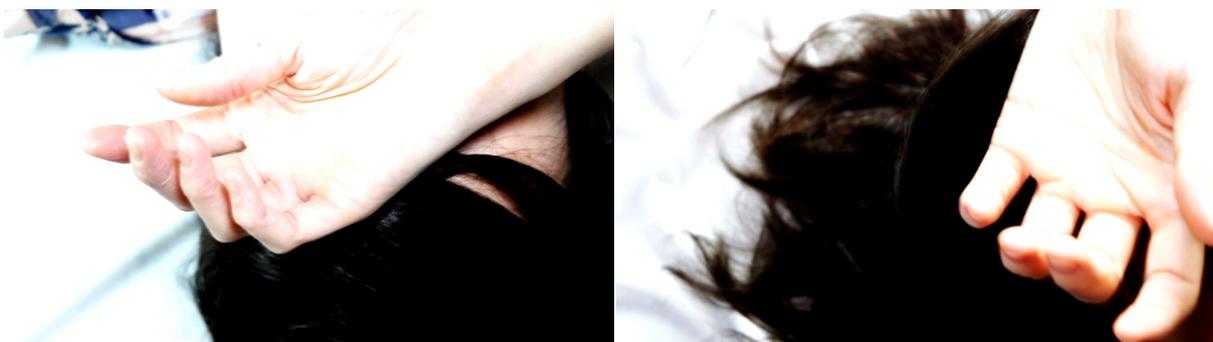
**Performance* estreada em 2015 na III Jornada do Grupo de Estudos de Poética realizada na PUC-SP.

Nota de programa:

Partitura quixeramobim#3 é uma *performance* audiovisual realizada a partir da leitura de poemas, os quais atuam como catalisadores das relações entre imagem e som, entre sentido e imagem, entre som e sentido, entre voz e música. A *performance* é um desdobramento da residência artística *Como rasurar a paisagem*, concebida por Manoel Ricardo de Lima e Mayra Martins, da qual participaram artistas de diversas áreas, como literatura, artes visuais, música e cinema.

Link para o trabalho: <https://youtu.be/OXOviXVpS-4>

TERRITÓRIOS INSTÁVEIS



[*Performance* audiovisual]

Alessandra Bochio, vídeo

Felipe Merker Castellani, *live electronics*

Juliana Moraes, *performance*

**Performance* estreada em 2016 no programa Dança no MIS 2016, realizada no MIS-SP com curadoria de Natalia Mallo.

Nota de programa:

Territórios instáveis é uma *performance* audiovisual criada coletiva e colaborativamente, buscando o estabelecimento de estratégias operatórias a partir das relações entre os meios visuais, sonoros e corpóreos, especificamente no contexto das práticas improvisatórias. Deste modo, a elaboração criativa é plenamente distribuída e emerge de um contexto de influências mútuas intensificadas: entre som, imagem e corpo, bem como entre próprias as ações dos artistas. Em *Territórios instáveis*, são integrados em um mesmo ambiente a produção e o tratamento de sons e imagens em tempo real, os quais a partir da presença corpórea da *performer* interagem e desdobram-se em múltiplas configurações.

Link para registro do trabalho:

<https://www.youtube.com/watch?v=CQhRUQBS8CE>

CONCLUSÕES

Busquei, ao longo do presente trabalho, delinear o campo problemático implicado em uma prática artística que busca inter-relacionar ao musical outros meios de expressão distintos. Para tanto, logo de início, lancei mão de uma questão que retomo aqui: como se constroem os espaços poéticos e operacionais da criação musical colocada em relação com outras práticas e outros meios de expressão artísticos, como a dança, o vídeo e as artes da cena?

Para responder a esta questão construí o presente trabalho a partir de três partes interligadas, configuradas, cada uma delas, por uma abordagem específica.

A primeira parte consistiu em uma abordagem relacional, por meio da qual me aproximo da trajetória de outros artistas, investigando a maneira como os mesmos operam em tal contexto de criação, no caso, os compositores Georges Aperghis e Thierry De Mey e a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker.

Em Aperghis, tratei das interações entre escrita musical e escrita textual, da noção de dispositivo artístico e de teatro pós-dramático, além de analisar alguns de seus últimos trabalhos, especificamente: *Machinations*, *Avis de têmepe* e *Luna Park*. O compositor opera uma emancipação dos diversos componentes de seu teatro musical, seja por meio da oposição aos encadeamentos de ações e reações do tempo dramático psicológico, seja pelos dispositivos cênicos multimídia de seus espetáculos mais recentes, os quais concentram as relações entre som, imagem e ações dos intérpretes. Apresento igualmente alguns diálogos entre o compositor e outros artistas, como os escritores Georges Perec e Italo Calvino, o dramaturgo Samuel Beckett e o poeta Christophe Tarkos, buscando apontar algumas similaridades entre suas estratégias artísticas particulares.

No segundo capítulo dessa primeira parte, abordei as interações entre música e dança nas obras de Anne Teresa de Keersmaeker e Thierry De Mey, especialmente em alguns filmes e espetáculo de dança criados por ambos em colaboração. As interações entre composição musical e coreográfica são, nesse contexto, baseadas ora em um paralelismo processual, gerado por meio de repertório operacional similar aplicado a ambos os meios, ora em relações em triângulo, nas quais elementos externos (textos poéticos, estruturas temporais etc.) criam as conexões entre som e movimento. Investiguei também a escrita de gestos de De Mey, especialmente em sua obra *Light Music*, para intérprete solista e sistema interativo audiovisual. Nesta última, o desenvolvimento de aparato tecnológico, a composição audiovisual e a *performance* convergem e configuram uma rede de inter-relações entre corpo, imagem e som.

A segunda parte da tese é dedicada a uma abordagem autorreflexiva, dedicada a um relato dos processos de feitura de alguns trabalhos artísticos desenvolvidos por mim em colaboração com outros artistas. Grande parte do repertório desenvolvido tem como pontos centrais: o estabelecimento de convergências operacionais entre o domínio imagético e sonoro;

a coexistência entre a liberdade local das ações dos *performers* e a definição global dos percursos temporais, e as interações entre escrita instrumental e eletroacústica. Objetivei, igualmente, constituir um circuito de retroalimentação entre a investigação teórica/analítica e a prática artística, concretizado especialmente na utilização da noção de dispositivo artístico enquanto uma ferramenta composicional, auxiliando-me na construção e na compreensão das relações entre a criação musical e outras práticas e meios de expressão artística. Tracei também alguns contrapontos com outros conceitos e artistas pertinentes ao campo problemático em questão, por exemplo, a noção de convergência elaborada pelo compositor Horacio Vaggione e o conceito de espessura da imagem de Philippe Dubois.

A terceira parte da tese é dedicada à apresentação do material resultante da pesquisa de campo e experimental, constituída por entrevistas com Georges Aperghis e Thierry De Mey, e um portfólio artístico, contendo a produção desenvolvida no período abrangido pela pesquisa em questão. Convém mencionar que tais entrevistas, realizadas após um período de imersão nas obras dos artistas abordados, serviram de base para a redação dos dois primeiros capítulos, delineando algumas das questões conceituais aprofundadas posteriormente durante a redação dos mesmos. O portfólio tem como objetivo documentar a produção artística, além de possibilitar a reconstrução do percurso traçado no decorrer da pesquisa, apontando desdobramentos, desvios e continuidades apresentadas nos trabalhos desenvolvidos.

Recorro novamente à questão artística que serviu de base ao presente trabalho, questão esta apoiada no ato de criar. Como então respondê-la, como delimitar quais operadores, conceitos e noções preenchem o espaço no qual age um artista que busca conectar a criação musical a outros meios e práticas?

No início da tese, dividi didaticamente tal espaço em dois planos, um poético e outro operacional. O primeiro correspondendo à formulação e apropriação de noções, ideias, conceitos, e o segundo à aplicação de técnicas, realização de operações, criação de processos temporais e manipulação de materiais. Ambos os planos se encontram implicados um no outro na atividade de criação, não existindo, assim, um sem o outro. Posso, ainda, relacionar a própria estrutura do presente trabalho à mesma divisão: primeiramente me dedico à busca por ferramentas conceituais, por meio de um olhar lançado em direção a outros artistas; posteriormente, a partir dessa primeira coleta poética, elaboro processos, operações e lido com materiais. Concretizo, dessa forma, a imagem de um circuito de retroalimentação em constante transformação. As resultantes apresentadas na última parte são como instantâneos fotográficos, os quais nos permitem reconstruir alguns passos desse trajeto.

Contudo, se abro mão do aspecto didático, concebo esse espaço como algo contínuo, ou melhor, como uma rede interligada de elementos heterogêneos: técnicas, materiais, conceitos, referências de outros artistas, imagens poéticas, aparatos tecnológicos, dentre outros inúmeros componentes. Tudo em constante movimento e transformação, de maneira que a cada nova interação a globalidade formada é reconfigurada. Temporalmente, percebo apenas recorrências, tendências ou ciclos de reiteração. Como em um jogo de encaixes de *matrioskas*, chego novamente à noção de dispositivo e sua multidimensionalidade.

Por que não pensar o dispositivo artístico como o espaço no qual age o artista, espaço de interações de elementos das mais variadas qualidades? Nele, a maneira pela qual tudo se conecta e reconecta é fundamentalmente importante, assim, a soma das partes individuais não corresponde ao todo formado. Mas também é necessário observar o que é produzido por cada uma das interações levadas a cabo. Observa-se, então, a interdependência mútua entre a própria composição da rede heterogênea e suas resultantes, tornando necessário conhecer a própria rede para melhor compreender as resultantes. Eis o que busquei realizar: mapear esses

conjuntos heterogêneos e suas interações, tanto nos artistas abordados, quanto em meu próprio trabalho artístico.

Como então descrever as modificações temporais e as reconfigurações do dispositivo artístico apresentado em minha produção?

Em algumas *performances* de *Espaços entre o sonoro*, os meios sonoros, imagéticos e corpóreos se configuravam por meio de sobreposições, como em uma colagem. O espaço atuava como um ponto de encontro entre todos eles, sendo reconfigurado pela *performer*, que modificava a imagem pelo deslocamento de telas móveis. Em *música_efêmera*, o mesmo processo de sobreposição persistia, porém, a partir de uma trajetória temporal comum foram criadas articulações formais complementares, assim, uma configuração sonora reafirma uma modificação imagética, ou vice-versa. Foram ainda exploradas nessa *performance* algumas formas iniciais de convergência entre imagem e som por meio do mapeamento da intensidade sonora que era utilizada para controlar parâmetros dos materiais videográficos.

Os processos de convergência audiovisual foram intensificados em *Miroirs, Espaces d'interactions* e *Transparência*, buscando sobretudo multiplicar os impactos visuais e sonoros, a partir da extensão de operações musicais aos meios visuais, especificamente aqueles originários do universo granular. Os vídeos pré-concebidos passam, em tais trabalhos, por segmentações, mixagens e filtrações de cor controladas e variadas pela intensidade sonora em escalas microtemporais, por vezes explorando limites perceptivos. A partir da formação do grupo Entremeios, as estratégias de organização do discurso audiovisual ganharam outras direções, tendo como vetor principal a integração da produção e do tratamento imagético às práticas improvisatórias. Assim, buscou-se operadores que pudessem servir a ambos os meios, e os roteiros formais passaram então a determinar comportamentos e ações dos intérpretes, em vez de operações e materiais sonoros ou videográficos.

Paisagens fluidas abre um novo desdobramento em minha pesquisa artística pessoal e na parceria com a artista visual Alessandra Bochio. Esta instalação interativa configura-se como um ambiente lúdico, no qual o público realiza gestos e manipula objetos cotidianos; as ações resultantes são capturadas por câmeras de vídeo e projetadas por meio de um imenso painel de LED fixado na fachada de um edifício na Avenida Paulista, em São Paulo. Neste último caso, o dispositivo artístico configura-se enquanto um espaço em potencial, atualizado a cada nova interação dos participantes. Os sons e as imagens, difundidos no espaço público, operam como um jogo de desdobramentos da própria arquitetura da cidade.

Concluo este trabalho apontando uma direção possível para a continuidade da presente abordagem: ampliar essa concepção do espaço poético e operacional a partir da noção de dispositivo, aplicando-a em outros contextos artísticos que visam o estabelecimento de interações entre práticas artísticas distintas. Outro aspecto central de tal noção é a possibilidade de abarcar outros posicionamentos éticos e políticos, contingências contextuais, além de relações com os contextos socioculturais nos quais se desenvolvem as práticas artísticas, buscando, sobretudo, compreender de que forma tais elementos se fazem presentes nos processos e nas trajetórias dos artistas, reconfigurando as redes de conexões dos dispositivos artísticos. Resvalei brevemente nesse campo ao tratar da atuação de Aperghis junto ao ATEM e também da obra *Come out* de Steve Reich, contudo ainda de forma preliminar.

Uma segunda perspectiva aberta pelo presente trabalho é a pesquisa autorreflexiva construída a partir de dados etnográficos: entrevistas, diários de criação, rascunhos, registros de ensaios e procedimentos de observação participante. O objetivo é compreender a própria formação do espaço no qual o artista age – os desdobramentos temporais das operações, das técnicas, das ferramentas conceituais e noções –, novamente visando conectar a atividade investigativa e reflexiva à própria prática de criação.

Por fim, retomo novamente a imagem de espaço contínuo no qual o artista age, atravessado por conceitos, noções, referências, técnicas, tecnologias, restrições e contingências locais e materiais, dentre outros elementos das mais variadas naturezas. Ao construir uma produção, o artista atualiza e reconfigura essa rede, transformando-a de forma definitiva. Talvez seja este o objetivo do presente trabalho: esboçar essas redes, esse espaço em que agimos ao criar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, J. “La Note Juste. Julian Anderson Appraises the Work of the Enigmatic Giacinto Scelsi”. *The Musical Times*, vol. 136, No. 1823. United Kingdom: Musical Times, 1995.
- ADLINGTON, R (ed.). *Soundcommitments: Avant-garde Music and the Sixties*. New York: Oxford University Press, 2009.
- ADOLPHE, J-M., JANSEN, S., LUYTEN, A. et al. *Rosas: Anne Teresa de Keersmaeker*. Tournai/ Bruxelles: La Renaissance du Livre/ Rosas, 2002.
- ADOLPHE, J-M.; IMBAULT, C (coords). *Mouvement*, n.º 59. Paris: Editions du Mouvement, 2011.
- AGAMBEN, G. “O que é um dispositivo”. *Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura*, n. 5. Florianópolis: UFSC, 2005.
- APERGHIS, G.; BELLER, G. “Contrôle gestuel de la synthèse concaténative en temps réel dans Luna Park”. *Rapport de recherche et développement*. Paris: IRCAM, 2011a. Disponível em: <http://articles.ircam.fr/textes/Beller11a/index.pdf> Acessado em 20/03/2014.
- _____. *Luna Park, création à l'Ircam festival Agora 2011*. Paris: IRCAM, 2011b. (Registro em vídeo de conferência)
- APERGHIS, G.; SANTIAGO, H (dirs). *Énumérations*. Paris: INA/ ATEM, 1989.
- APERGHIS, G. *Recitations pour voix seule*. Paris: Salabert, 1982.
- _____. *Machinations*. Paris: Durand, 2000. (Partitura).
- _____. *Machinations*. Paris: IRCAM/ Centre Pompidou, 2008 (Nota de programa).
- _____. *Avis de tempête*. Paris: 2003. Disponível em: <http://www.aperghis.com/avis.html>. Último acesso em 20/07/2015. (Nota de Programa).
- _____. *Avis de tempête*. Paris: 2004. (Partitura).
- _____. *Zig-Bang*. Paris: P.O.L, 2005.
- _____. *Le corps à corps*. Paris: 2006. (Partitura).
- _____. *Quatorze jactations*. Paris: Durand, 2007. (Partitura).
- _____. *Luna Park*. Paris: IRCAM/ Centre Pompidou, 2011a. (Nota de programa).
- _____. *Luna Park*. Paris: 2011b. (Partitura).
- _____. *Retrouvailles*. Paris: Didascalía, 2013. (Partitura).

- AROM, S. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris: SELAF, 1985.
- ASLAN, O (org.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS, 1996.
- BREDER, H.; BUSSE, K-P. (eds.). *Intermedia: enacting the liminal*. Norderstedt: Dortnunder Schiften Zurkunst, 2005.
- BARRIÈRE, J-B. (org.). *Le timbre, Métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, 1991.
- BAUDELLOT, P. ; MENIACCI, A. “Évolutions de l'espace scénique”. In: *Corps numériques em scène*. Enghien-les-Bains: Centre des arts d'Enghien-les-Bains/La lettre volée, 2007.
- BATTCKOCK, G. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BECKETT, S. *Quadrad 1+2*. West Germany: SDR, 1982. Disponível em: http://www.ubu.com/film/beckett_quad.html. Acessado em 18/01/2014.
- _____. *Quad et autres pièces pour la television*. Paris: Minuit, 1994.
- BERIO, L. Entrevista sobre a música contemporânea (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOCHIO, A. L.; CASTELLANI, F. M. “EES: intermídia/tradução intersemiótica”. *Anais do Arte_pesquisa: inter-relações*. São Paulo: USP/UNESP/UNICAMP, 2012
- BOCHIO, A. L.; CASTELLANI, F. M. ;COSTA, R. L. M. “Mirror I, Hybrid Environments of Collective Creation: Composition, Improvisation, and Live Electronics”. *Proceedings of Vs. Interpretation*. Praga: Agosto Fondation, 2014.
- BOCHIO, A. L. *Entre meios: convergência audiovisual*. São Paulo: ECA-USP, Tese de doutorado, 2015.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAESAR, R. “O zig-zag conceitual no estúdio de composição”. *Anais do II Simpósio Brasileiro de Computação e Música*. Canela: UFRG, 1996.
- _____. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008
- _____. “O que passa quando componho?”. *POLÊMICA IMAGEM*, vol. 8 (1). Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- CARVALHO, A.; MELLO, C.; PANÃO, J (orgs). *Performatividade memória*. São Paulo: Paço das Artes, 2014.
- CATANZARO, T. “Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura”. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005.
- CVEJIC, B (ed). *Vortex Temporum/ Anne Teresa De Keersmaeker/ Rosas/ Ictus*. Bruxelas: Rosas, 2013.
- CONU, J. G. *Georges Perec et “La disparition”*. Paris: Office national de radiodiffusion télévision française, 1969 (filme). Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I09345611>. Último acesso em: 20/12/2015.

- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- _____. *Assunto encerrado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CASTELLANI, F. M. *Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas Luciano Berio e Brian Ferneyhough*. Campinas: UNICAMP, Dissertação de mestrado, 2010.
- CASTELLANI, F. M. ; SÈDES, A. “Extension du musical vers l’intermédialité : analyses des approches de Thierry de Mey et de Georges Aperghis”. *Actes des Journées d’Informatique Musicale*. Saint Denis: Université Paris 8, 2013.
- CASTELLANI, F. M.; BOCHIO, A.; ZAMITH, A. “Música_efemêra: interaction and instability in the contemporary performance.” *Proceedings of Composition in 21st Century*. Dublin: Trinity College Dublin, 2014. v. 01.
- CHION, M. *Musique médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994
- CLÜVER, Claus. “Intermedialidade”. *Pós*, v. 1; n. 2. Belo Horizonte: 2011.
- CVEJIC, B (ed). *Vortex temporum/Anne Teresa De Keersmaecker/Rosas/Ictus*. Rosas: Bruxelas, 2013.
- DE KEERSMAEKER, A. T.; CVEJIC, B. *A Choreographer’s Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena’s Aria, Bartók*. Bruxelas: Mercatorfonds / Rosas, 2012.
- DELALANDE, F. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DE MEY, T. (dir). *Rosas danst Rosas*. Bruxelas: Editions à voir, 2002. (DVD).
- _____. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. Bruxelas: Avila & Sophimages, 2001. (DVD).
- _____. “Tippeke”. In: DE KEERSMAEKER, A. T. *Rosas Shorts*. Bruxelas: Editions à voir, 2007. (DVD).
- DE MEY, T. *Musique de Tables*. Bruxelas: Inscape, 1987. (Partitura).
- _____. *Tippeke*. 1996. (Partitura).
- _____. *Un compositeur, une œuvre: Thierry de Mey, Tippeke, film et musique, pour violoncelle et électronique*. Paris: IRCAM, 1998 (nota de programa).
- _____. *Silence Must be!*. 2002. (Partitura).
- _____. *Pièces électroniques: scies, bonds, empreintes...*Bruxelles: Sub Rosa, 2004 (CD).
- _____. *Tools for movement composition: memo of workshop*. Bruxelas, 2007a.
- _____. *Light Music*. 2007b (Partitura).

DE MEY, T. DE KEERSMAEKER, A. T. *Atelier De Mey/ De Keersmaecker*. Paris: IRCAM, 1994. (Registro em áudio de conferência).

DOMINGUES, D. “As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia”. In: FECHINE, Y., OLIVEIRA, A. (Orgs.). *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacker, 1998. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/ap858/AXILA/pagdianadomingues.html>. Último acesso em 15/03/2015

DONIN; MARTIN. *Images d'une oeuvre n°13 : “Luna Park” de Georges Aperghis*. Paris: IRCAM, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oEnxCXfw8>. Acessado em 10/01/2016.

DONIN, N.; TRUBERT, J-F. “Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)”. *Genesis*, No. 31 . Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify: 2004.

MICHEL-DANSAC, D. *Bruits de bouche*. Paris: Centre Pompidou, 2009 (filme). Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cn9b5n/rgzKeaG>. Último acesso em: 10/11/2015.

FERRARI, G (dir). *La Musique et la scène*. Paris: L’Harmattan, 2013.

FERRAZ, S. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

_____. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Campinas: Tese de Livre docência, UNICAMP, 2007.

_____. “Duas peças de Rodolfo Caesar Tinnitus e Bio-Acústica”. *Música Hodie*, vol. 8, N° 1. Goiás: UFG. 2008.

_____. “A produção acadêmica do compositor: entre prática e conceito”. Palestra realizada no evento *O conceito de Pesquisa na Pesquisa em Artes*. CAPES/UFRN: Natal, 2012.

FERRAZ, S.; MALUFE, A. “Música e voz para além do som”. *Literatura e Sociedade*, No. 19. São Paulo: FFLCH-USP, 2014.

FERRAZ, H. “A lucidez hipnótica de Tarkos”. *Trópico*, 2004. Disponível em: <http://www.revista-tropico.com.br/tropico/html/textos/2542,1.shl>. Último acesso em: 10/12/2015

FIN, A.; MARQUET, C. *Luna Park*. Paris: IRCAM/Centre Pompidou, 2011. (DVD).

FOUCAULT, M. “Le jeu de Michel Foucault” (entrevista com D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufe, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman). *Bulletin Périodique du champ freudien*, n. 10, julho de 1977. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/MFoucault158.html>. Acesso em: 01/11/2015.

_____. *Histoire de la sexualité I*. Paris: Gallimard, 1976.

FUX, J. *Literatura e matemática: Georges Perc e Jorge Luis Borges*. Belo Horizonte: KBR, 2013.

GIANNETTI, C. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/

Arte, 2006.

GINDT, A. *Georges Aperghis: le corps musical*. Paris: Actes Sud, 1990.

GRISEY, G. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF, 2008.

GUIGUE, D. *Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para Piano do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALÉVY, O. "Le dispositif et l'événement: les nouvelles technologies sur la scène théâtrale". *Musica Falsa*, No. 18. Paris: MF, 2003.

HIGGINS, D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Illinois University, 1984.

HOUDART, C. *Avis de Tempête: Georges Aperghis*. Paris: Intervalles, 2007.

IAZZETTA, F. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2009.

KENDALL, A-C. *Machinations*. Paris: IRCAM/Idéale audience internationale, 2011. (DVD).

LAUXEROIS, J.; SZENDY, P. *De la différence des arts*. Paris: L'Harmattan/ IRCAM, 1997.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

LEVIN, T. Y. "Des sons venus de nulle part: Rudolf Pfenninger et l'archéologie du son synthétique". In: LISTA, M.; DUPLAIX, S. (eds.) *Sons & lumières: une histoire du sons dans l'art du XXe siècle*. Paris: Centre Pompidou, 2004.

LÉVY, F. *Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique*. Paris: Thèse doctorale, EHESS, 2004.

LIGETI, G. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps, 2001.

LOUPPE, L. "Les imperfections du papier", in: BAPTISTE, A (ed.). *De l'une à l'autre: composer apprendre et partager en mouvements*. Contredanse: Bruxelles, 2010.

MAGNUSSEN, Thor. "Of epistemic tools: musical instruments as cognitive extension". *Organized Sound*, Vol. 12, N. 2. Reino Unido: Cambridge University Press, 2009.

MALUFE, A. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

_____. "A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra". *Bakhtiniana*, No. 10 (1). São Paulo: PUC-SP, 2015.

MARTIN, B.; DONIN, N. ; APERGHIS, G. *Images d'une œuvre n° 13 : Luna Park de Georges Aperghis*. Paris: IRCAM, 2011. Disponible en ligne: http://ressources.ircam.fr/en/record/oai:archiprod.ircam.fr:video_vol_VI02007700.

MATHON, G.; LAUFER, D (dirs.). *Beckett et la musique*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.

MAXIMOFF C.; MATHIEU, J-B. *Georges Aperghis: Storm beneath a skull/ The little red riding*. Paris: Idéale audience internationale, 2006. (DVD).

- MICHEL, P. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.
- MURAIL, T. *Modèles et artifices: textes réunis par Pierre Michel*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.
- OLIVEIROS, P. *Deep listening: a composer's sound practice*. Lincoln: Deep listening Publications/iUniverse, 2005.
- PADOVANI, J. H.; FERRAZ, S. "Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance." *Música Hodie*, Vol. 11, N. 2. Goiânia: UFG, 2011.
- PARENTE, A. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993
- PARKER, K.; JORDAN, R. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York/London: Norton & Company, 2001.
- PAREYSON, L. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PINO, C. A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RAJEWSKY, I. O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in. DESPOIX, P.; SPIELDMAN, Y. (orgs.). *Intermedialité*, n. 6 automne. Montreal: 2005. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Acessado em 10/10/2013.
- REICH, S. *Writings on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ROADS, C. *Computer Music Tutorial*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1996.
- _____. *Microsound*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2002.
- ROLAND, D (dir.). *Thierry De Mey: Traces de Mouvements*. Enghien-les-Bains: Centre des arts, 2012.
- ROKEBY, D. "The Harmonics of Interaction". *Musicworks*, vol. 46, Spring, 1990.
- SALZMAN, E. ; Desi, T. *The New Music Theater*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2008.
- SÈDES, A. *Les modèles acoustiques et leurs applications musicales: le cas du courant spectral français*. Paris: Tese de doutorado, CICM-Paris 8, 2000.
- SCELSI, G. *Les anges sont ailleurs...* Paris: Actes- Sud, 2006.
- SIQUEIRA, A. R. *O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura*. Belo Horizonte: UFMG, Dissertação de mestrado, 2006.
- SOGABE, M. "Os espaços das instalações: objeto, imagem e público." *Anais do 16.º Encontro Nacional da ANPAP*. Florianópolis: ANPAP, 2007.
- SOLOMOS, M. (dir.). *Espaces composables: essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- SOLOMOS, M. *De la musique au son L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

- SPIRÓPULOS, F. S. *A singularidade de um fazer-dança: vestígios entre a cena e formação em dança na trajetória de Zélia Monteiro*. São Paulo: ECA-USP, Dissertação de mestrado, 2014.
- SZENDY, P (org.); DE MEY, T. *Concert rencontre: Commentaires sur le film Tippeke*. Paris: IRCAM, 1998. (Registro em áudio de conferência).
- SZENDY, P (org.). *Machinations de Georges Aperghis*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2001.
- TARKOS, C. *L'enregistré*. Paris: P.O.L., 2014.
- VAGGIONE, H. "Perspectives de l'électroacoustique". *Chimère*, n° 40, 2002. Disponible en ligne: http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/40chi06.pdf. Último acesso em: 26/12/2012.
- VALÉRY, P. *Variété* (4). Paris: Gallimard, 1939.
- _____. "L'invention esthétique", 1938. In: *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- WAGNER, R. *The Artwork of the Future*. Whitefish: Kessinger, 1993.