



A LUZ EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa

Gustavo Cardoso Bonin, Beatriz Rodrigues de Oliveira, Camille Laurent, Christopher Alex Vieira de Souza, Eliane Tokeshi, Juliana Di Fiori Pondian, Karine Viana Domingos, Lucas Raimundo, Lucia Esteves, Luiz Eugênio Afonso Montanha, Micael Antunes da Silva, Samuel O. Takehara, Silvio Ferraz, Ricardo F. Bologna

Para citar este artigo:

BONIN, Gustavo C. OLIVEIRA, Beatriz R. LAURENT, Camille. SOUZA, Christopher, A. V. TOKESHI, Eliane. PONDIAN, Juliana D. F. DOMINGOS, Karina V. RAIMUNDO, Lucas. ESTEVES, Lucia. MONTANHA, Luiz E. A. SILVA, Micael A. TAKEHARA, Samuel O. FERRAS, Silvio. BOLOGNA, Ricardo F. *Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa*. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020420220701>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa

Gustavo Cardoso Bonin¹, Beatriz Rodrigues de Oliveira²,
Camille Laurent³, Christopher Alex Vieira de Souza⁴,
Eliane Tokeshi⁵, Juliana Di Fiori Pondian⁶,
Karine Viana Domingos,⁷ Lucas Raimundo⁸,
Lucia Esteves⁹, Luiz Eugênio Afonso Montanha¹⁰,
Micael Antunes da Silva¹¹, Samuel O. Takehara¹²,
Silvio Ferraz¹³, Ricardo F. Bologna¹⁴

Resumo

O presente artigo-relato tem como motivação principal discutir os processos artísticos colaborativos a partir de um texto coletivo dos artistas-pesquisadores envolvidos na criação da performance *Corpo_camadas*. Entendemos como principal contribuição deste relato a possibilidade de abertura de diálogo com outros artistas nos desafios que nascem da elaboração de uma performance multimídia, onde os actantes-sujeitos, além de buscar convergências entre as diversas linguagens, também precisam se lançar à tarefa de se colocar pessoalmente em funções e ações inventivas e interpretativas que não fazem parte necessariamente de suas práticas enunciativas habituais.

Palavras-chave: Criação Colaborativa; Processos Criativos; Artes Híbridas; Pesquisa Artística; Arte e Tecnologia.

-
- ¹ ✉ boningustavo@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/6902946244382001> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>
- ² ✉ beaoliveira.rodrigues@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/3628709497987405> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-0287-871X>
- ³ ✉ contato.clld@gmail.com 🌐 <https://lattes.cnpq.br/6965275358551959> 🟢 <https://orcid.org/0000-0001-6552-3521>
- ⁴ ✉ christopherperc@alumni.usp.br 🌐 <http://lattes.cnpq.br/000> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-3925-8717>
- ⁵ ✉ eliane@usp.br 🌐 <http://lattes.cnpq.br/8589024577849549> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-7885-1580>
- ⁶ ✉ julianapondian@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/6848572581656456> 🟢 <https://orcid.org/0000-0001-5550-7325>
- ⁷ ✉ karine.viana@usp.br 🌐 <http://lattes.cnpq.br/2670727293736535> 🟢 <https://orcid.org/0000-0001-6025-0704>
- ⁸ ✉ lucasraimundo@usp.br 🌐 <https://lattes.cnpq.br/3112377998079642> 🟢 <https://orcid.org/0000-0003-3301-3409>
- ⁹ ✉ lucia.esteves@usp.br 🌐 <http://lattes.cnpq.br/0360785222693078> 🟢 <https://orcid.org/0000-0001-5435-7783>
- ¹⁰ ✉ lamontanha68@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/8483886751111203> 🟢 <https://orcid.org/0000-0003-0255-558X>
- ¹¹ ✉ micaelant@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/9386000089184233> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-0551-388X>
- ¹² ✉ samueltakehara@usp.br 🌐 <https://lattes.cnpq.br/6102441887543331> 🟢 <https://orcid.org/0000-0001-7178-3629>
- ¹³ ✉ silvioferraz@usp.br 🌐 <http://lattes.cnpq.br/1628781810782139> 🟢 <https://orcid.org/0000-0003-1808-5420>
- ¹⁴ ✉ ricardobologna@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/7524096774606535> 🟢 <https://orcid.org/0000-0002-8114-799X>



Body_layers: a creative report by GruMa

Abstract

This article-report has as main motivation to discuss the collaborative artistic processes from a collective text of the artists-researchers involved in the creation of the performance *Corpo_camadas*. We understand as the main contribution of this report the possibility of opening a dialogue with other artists on the challenges that arise from the elaboration of a multimedia performance, where the subject-actants, besides searching for convergences among the several languages, also need to launch themselves to the task of putting themselves personally in inventive and interpretive roles and actions that are not necessarily part of their usual enunciative practices.

Keywords: Collaborative Creation; Creative Processes; Hybrid Arts; Artistic Research; Art and Technology

Capas_del_Cuerpo: un informe creativo de GruMa

Resumen

Este artículo-informe tiene como motivación principal discutir los procesos artísticos colaborativos a partir de un texto colectivo de los artistas-investigadores involucrados en la creación de la performance *Corpo_camadas*. Entendemos como principal aportación de este informe la posibilidad de abrir un diálogo con otros artistas sobre los retos que se derivan de la elaboración de un espectáculo multimedia, donde los sujetos-actores, además de buscar convergencias entre los diversos lenguajes, necesitan lanzarse a la tarea de ponerse personalmente en roles y acciones inventivas e interpretativas que no necesariamente forman parte de sus prácticas enunciativas habituales.

Palabras clave: Creación colaborativa; Procesos creativos; Artes híbridas; Investigación artística; Arte y tecnología.



Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa

Gustavo C. Bonin, Beatriz Rodrigues de Oliveira, Camille Laurent, Christopher Alex Vieira de Souza, Eliane Tokeshi, Juliana Di Fiori Pondian, Karine Viana Domingos, Lucas Raimundo, Lucia Esteves, Luiz Eugênio Afonso Montanha, Micael Antunes, Samuel Takehara, Silvio Ferraz, Ricardo Bologna

Figura 1: Corpo_camadas.



Fonte: arte criada por Samuel Takehara

Nós, do GruMa (Grupo de Música Atual), viemos relatar o processo de criação e execução da performance multimídia *Corpo_Camadas*. O processo, que foi realizado ao longo do primeiro semestre de 2022, culminou em uma apresentação no Espaço das Artes (EdA) no dia 29 de agosto do mesmo ano. Enquanto GruMa, estamos sediados no Departamento de Música (CMU) da Universidade de São Paulo (USP) e somos coordenados pela Profa. Dra. Eliane Tokeshi, e pelos Profs. Drs. Luiz Afonso Montanha, Silvio Ferraz e Ricardo Bologna.

Este é um relato escrito por quinze pessoas, um texto a várias mãos, seguindo uma postura fundamental para o GruMa que é a dos processos colaborativos. Além de investirmos na



permeabilidade entre as diversas expressões artísticas, pondo em contato a pluralidade sonora dos musicistas envolvidos com as mais diversas formas, matérias e operacionalidades visuais, cênicas, somáticas, tecnológicas etc., buscamos explorar uma maleabilidade das funções canônicas que são assumidas pelos actantes-sujeitos (BONIN, 2022) no interior e nas intersecções das práticas artísticas contemporâneas: os/as intérpretes ou instrumentistas também compuseram o som, a cena, a luz, a fala-poética; os compositores e a iluminadora estiveram presentes e improvisaram na cena performática com o seu corpo, som, imagem, luz; a tradutora-poeta atuou como criadora do espaço cênico, oferecendo uma seleção de poemas que serviram de camadas para a criação e a prática artística; uma compositora se tornou videomaker, que era público ao mesmo tempo. Buscamos tensionar nossas próprias funções enunciativas e actanciais (compositor, intérprete, iluminador, poeta, tradutor, ouvinte) no interior das práticas artísticas, tanto no ato performático como no processo extenso de invenção e interpretação que só se concluirá no fim deste relato.

Assim, somos também quinze pesquisadores, no sentido *lato* deste termo, actantes-sujeitos que refletem sobre o seu fazer e sentir artístico. Em ordem alfabética: Beatriz Rodrigues, Camille Laurent, Christopher Alex, Gustavo Bonin, Juliana Di Fiori Pondian, Karine Viana, Lucas Raimundo, Lucia Esteves, Micael Antunes e Samuel Takehara. Nosso posicionamento nos aproxima da *pesquisa artística* (BRAGAGNOLO, B., 2022), cujas reflexões investigam, a partir de diferentes bases epistemológicas e metodológicas, os fazeres e sentires dos sujeitos que integram as mais diversas práticas artísticas compartilhadas em sociedade.

Organizamos o relato em nove partes que tentam dar conta das etapas de todo o processo de criação e execução da performance *Corpo_camadas*.

1 - Dinâmicas, demandas e convites

O GruMa é um grupo de extensão do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, cujo objetivo é explorar as potencialidades experimentais das sonoridades e musicalidades e, ao mesmo tempo, como estas podem interagir com outras expressões e práticas artísticas as mais diversas, principalmente aquelas relacionadas com as artes visuais, a literatura e a poesia.



A cada novo semestre, há uma seleção de alunos da graduação em música que irão participar do projeto do período. No segundo semestre de 2021, ainda em tempos pandêmicos, o GruMa fez uma atividade chamada *partituras imagéticas*¹⁵, em que explorava diferentes modos de compor e interpretar as muitas possibilidades visuais das partituras, que iam além da grafia musical tradicional, a partir de pinturas, desenhos, formas, cores etc. Essa atividade foi coordenada pelo compositor Guilherme Ribeiro e teve a participação de outros compositores na confecção das *partituras visuais*.

Para o primeiro semestre de 2022, o GruMa contou com os integrantes Beatriz Rodrigues (violino), Christopher Alex (percussão), Karine Viana (violino), Lucas Raimundo (clarineta) e Samuel Takehara (violino). Com a atenuação da pandemia, viu-se a possibilidade de trabalhar em modo presencial e, assim, explorar as presenças cênicas de uma performance ao vivo. Silvio Ferraz convidou Gustavo Bonin para coordenar uma atividade que contemplasse essa investigação cênica do GruMA. Por sua vez, Gustavo Bonin convidou três artistas - Camille Laurent (light designer), Juliana Di Fiori Pondian (tradutora-poeta) e Micael Antunes (compositor e pesquisador) - para compor a primeira etapa colaborativa do projeto: a dos laboratórios de criação. O GruMA já havia trabalhado no contato com as potencialidades visuais contidas na confecção das partituras, mas, ainda não havia explorado as permeabilidades possíveis com a *poesia-visual* e a *iluminação*.

Antes de iniciarmos o relato do nosso processo de colaboração artística, vamos apresentar brevemente as bases sobre as quais buscamos fundamentar nossos processos colaborativos.

2 - Processos colaborativos

No contexto musical, a invenção artística é mais investigada a partir da colaboração entre *compositor* e *intérprete*, em uma dinâmica de interdependência enunciativa: de um lado, o compositor realiza seu ato criativo quando, ao aprender com o intérprete os limites técnicos e as capacidades expressivas da execução dos instrumentos, seleciona e encadeia certos elementos sonoros e musicais para a composição das obras; de outro lado, a invenção dos intérpretes passa

¹⁵ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=VVNYGETVz9E>



pela interpretação, "tradução" e realização dos elementos sonoros e musicais que foram propostos pelo compositor, promovendo a manutenção e expansão do repertório e das técnicas expressivas do seu instrumento musical (Ray, 2010; Fitch e Heyde, 2007; Bonin, 2022). Mas não podemos deixar de lado o papel também inventivo do *ouvinte*, que, a sua maneira, compõe modos de escuta a partir dos caminhos de interpretação deixados abertos na realização das performances musicais.

Assim, temos ao menos três actantes principais nos atos enunciativos da música: *compositor* e *intérprete* (sincretizados, nas experiências musicais, em musicista-enunciador), e *ouvinte-enunciatários* (BONIN, 2022). Esses actantes podem ser recobertos por diferentes *atores musicais*, por exemplo, o ator "Hermeto Pascoal" costuma recobrir, em seus atos inventivos e interpretativos, os actantes *compositor* e *intérprete* ao mesmo tempo; já o ator individual "Nelson Freire" ou o ator coletivo "Orquestra Sinfônica da Bahia" recobre apenas o actante *intérprete*; o ator coletivo "ouvintes de rádio" irá recobrir o actante *ouvinte* etc. (BONIN, 2022).

A partir do momento que a ação criativa desses actantes toma uma consciência crítica e investigativa dos seus percursos e peculiaridades históricas, estéticas, técnicas e colaborativas, somos levados à emergência do papel do *músico-pesquisador* nas práticas acadêmicas, tal como estabelecido por Ray (2010). Para (BONIN, 2022), o actante *pesquisador de música*, que costuma ser um *pesquisador-ouvinte* com certa escuta instrumentalizada por alguma epistemologia, individual ou coletiva, passa a fazer parte da enunciação geral da música, produzindo artigos, livros, entrevistas, comunicações etc., que colaboram tanto para os atos artísticos da música, como para as práticas de análise em música. Os *atores musicais* compõem diversas maleabilidades e sincretismos possíveis nas interações entre os actantes centrais da *enunciação musical*: podemos ter a presença de um *pesquisador-compositor*, um *pesquisador-intérprete*, um *pesquisador-musicista* (compositor+intérprete) ou simplesmente um *pesquisador-ouvinte*.

Um dos principais objetivos do GruMA é tensionar as funcionalidades mais canônicas dos actantes musicais, ou seja, os musicistas que participam do GruMA procuram ocupar lugares diferentes dos que costumam tomar, assim como pedimos aos nossos artistas convidados que, além de trazerem suas especificidades para o grupo, ocupem outras funções que não lhes são comuns.



Nosso processo de colaboração do GruMA foi motivado inicialmente por meio de encontros entre todos os artistas envolvidos, onde a troca de experiências seguiu diversas atividades: i) apreciação de obras (músicas, poemas, obras audiovisuais, objetos diversos) acompanhada de reflexões em grupo; ii) compartilhamento de técnicas artísticas e de criação em laboratórios; iii) compartilhamento de fragmentos de criações individuais. As trocas interpessoais dessas atividades geraram um processo autoconhecimento que, além de produzir certa sinergia coletiva, consolidaram algumas ideias musicais e artísticas que nos levaram à centralidade do espaço da performance. Este, com suas possibilidades técnicas e materiais, foi o operador final da consolidação e concretização de nossas ideias.

3 - Laboratórios

Fizemos três laboratório criativos: um de i) *poesia visual*, outro de ii) *iluminação* e um terceiro de iii) *percepção textural do som*, ministrados, respectivamente, por Juliana Di Fiori Pondian, Camille Laurent, Micael Antunes. Nesse primeiro momento do processo criativo, os artistas buscaram apresentar diversas obras, estéticas e técnicas, dentro de suas especificidades.

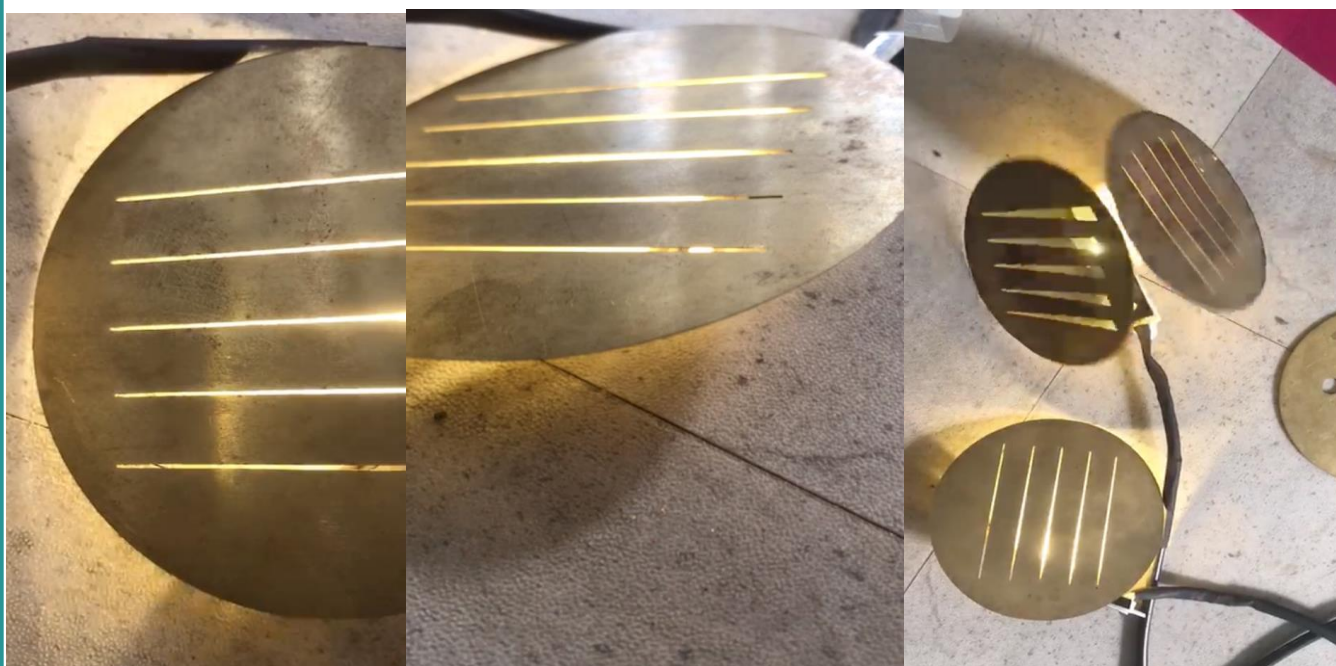
i) A *tradutora-poeta-pesquisadora* Juliana Di Fiori Pondian trouxe uma série de poemas que tangenciam espaços visuais e sonoros, traçando um panorama da poesia experimental. Foram observados textos de diversos lugares e momentos históricos, como os pertencentes às tradições literárias sânscrita (*citrakāvya*), grega (*technopaignion*) e latina (*carmen figuratum*), passando por obras emblemáticas do início do século XX, como as de Mallarmé e Apollinaire, chegando até a chamada segunda vanguarda, dos anos 1950, e poesia concreta brasileira. Nesse apanhado panorâmico, foram escolhidos, sobretudo, poemas de Salette Tavares - poeta que fez parte da corrente da Poesia Experimental Portuguesa, PoEx, nos anos 1960 - e Ilse Garnier - poeta de origem alemã, que participou do movimento da poesia Espacialista na França, também nos anos 1960 - para construção da performance. Além de serem uma motivação criativa em si, esses poemas também incitaram uma direção para o laboratório sonoro: a abordagem do som e da composição musical a partir da noção de *textura sonora*, como veremos a seguir.



ii) Durante o laboratório de iluminação, Camille Laurent buscou mostrar as possíveis transformações que a luz pode produzir na percepção do espaço cênico. Usar a luz como *instalações luminosas* que irão interferir no espaço cênico e na presença dos musicistas e intérpretes em ato. Mostramos a referência dos penetráveis de Oiticica, instalações permissíveis as quais o público pode atravessar, pensamos em modos de como o público e os intérpretes podem construir novo espaço, cujo caráter principal é a imersividade e liberdade de movimentação.

Numa segunda etapa, propusemos a manipulação de objetos com a luz e suas projeções em forma de *sombra*. Essa manipulação se fez em pequena escala, como mostram as imagens abaixo (figura 2). Usamos objetos simples de metais dourados que refletem a luz e deixam passar alguns feixes desenhando formas luminosas.

Figura 2: Objetos de Luz



Fonte: Elaboração própria dos autores.

iii) Nos laboratórios sonoros, Micael Antunes trouxe uma ideia geral de percepção textural que guiou as escutas e experimentações exploradas pelo GruMA. A partir de uma noção mais ampla de polifonia, exploramos como diversas interpretações de um mesmo material sonoro



poderiam levar a diferentes percepções das *camadas* ou mesmo da quantidade de vozes em uma textura sonora e musical. Além disso, a ideia de saturação se fez presente, buscando materiais sonoros que extrapolam certos limites de percepção na escuta como forma de atingir o que se chama na literatura musical de *massas sonoras*. Essas experiências levaram à possibilidade da constituição de modos de ação e estratégias de criação e improvisação para a composição das *paisagens sonoras*.

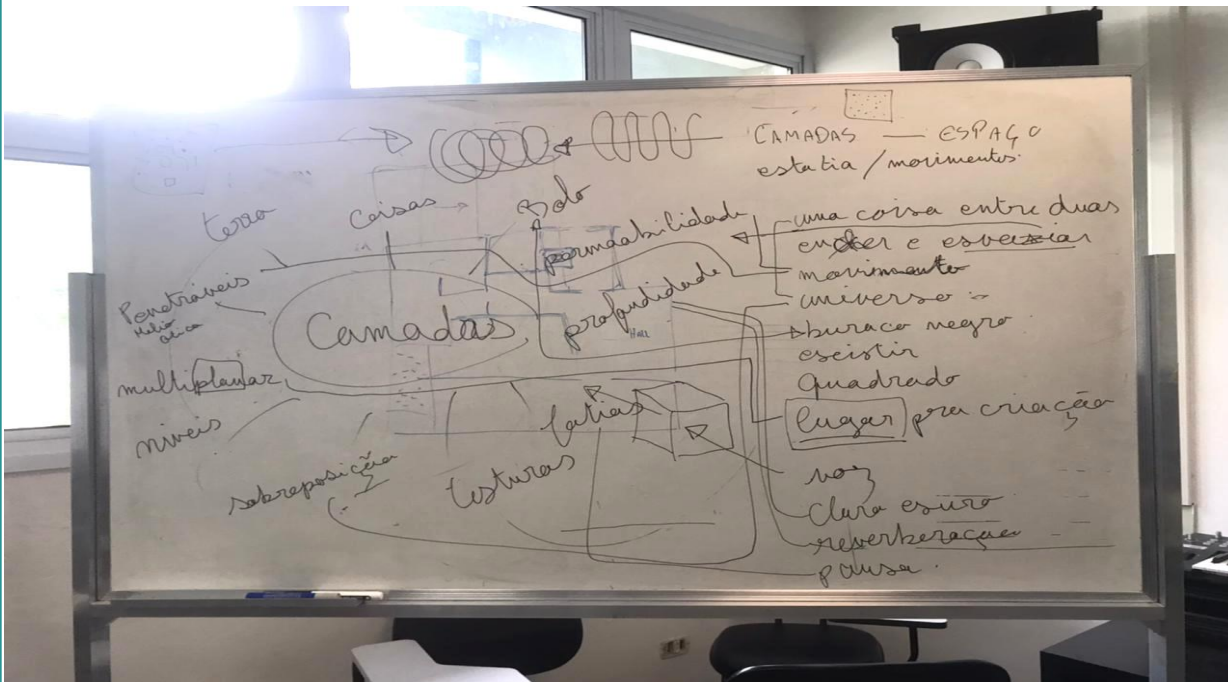
A obra e as ideias de György Ligeti foram importantes para a criação de pontes entre as diferentes práticas artísticas. Este compositor dizia ser inevitável para ele a conversão da visão e do tato em sensações acústicas ((LIGETI; BERNARD, 1993, p. 165). Para ele, era natural a associação de “sons com cor, forma e textura; e forma, cor, e qualidade material com cada sensação acústica” (LIGETI; BERNARD, 1993, p. 165). Uma escuta acompanhada de análises e discussões de seu *Continuum para cravo* (1968) foi central para a discussão de composição de camadas a partir de um número reduzido de materiais sonoros.

4 - Encontros de criação e mineração de materiais

O primeiro encontro após os laboratórios, com todos os envolvidos presentes, foi o momento em que a ideia de *camadas* surgiu como atrator dos diversos elementos e materiais encontrados e explorados nos laboratórios. A partir da ideia geral de *camadas*, entendemos que poderíamos trabalhar não só com as estratégias de composição de camadas sonoras e musicais, como a interação destas com camadas *poéticas-visuais* e de *iluminação*. Eram mais materiais que, ao serem tomados como camadas, se somariam e poderiam se relacionar com o *espaço da performance* de diferentes maneiras: autônoma, sobreposição, fusionada, separada etc.



Figura 3: ideias sobre camadas e espaços



Fonte: Imagem de elaboração própria dos autores.

A invenção dessas camadas foi operada por todos os sujeitos envolvidos, pondo em cheque as funções mais canônicas da cada actante. Essa primeira etapa de criação, portanto, lidou tanto com questões mais abstratas ou metafóricas, que poderiam ser realizadas em qualquer um dos materiais (sonoros, visuais, poéticos e de luz) com que trabalhamos, como com ideias que foram apresentadas por sujeitos fora do seu lugar habitual, por exemplo, certos poemas-visuais se tornaram, por sugestão de um *compositor* e de um *intérprete*, elementos de uma espécie de relação *intertextual* (SILVA, 1996, p. 15), com possíveis texturas e massas sonoras.

Nesse contexto, um *compositor* sugeriu a ideia de que a profundidade perceptiva e cênica do espaço da performance, a relação entre frente e fundo dos intérpretes e público, poderia ser composta por um pensamento multiplanar das camadas escolhidas; a *poeta-tradutora* sugeriu um organização espacial dos *intérpretes* a partir de uma tradução da disposição visual de alguns poemas; a *iluminadora* propôs uma ideia de que as camadas sonoras e musicais pudessem ter uma translucidez tal como os *Penetráveis* (figura 4), de Hélio Oiticica etc. Todos trabalhavam como se fossem uma espécie de "tradutores" dos seus fazeres e sentires para outros que não lhes são comuns.



Figura 4: Penetráveis PN1 e Filtro



Fonte: OITICICA (1961/2020) imagem acervo pessoal dos autores.

A premissa de ser a primeira apresentação presencial do GruMA após a pandemia da COVID-19, onde todos os encontros e performances eram online e com recursos limitados, nos deu mais possibilidades de explorações cênicas. Por isso, a opção de trabalharmos com a luz como material visual foi determinante em nosso processo criativo, recurso que não havia sido explorado em nenhuma criação musical e artística do grupo. Nesse primeiro momento, selecionamos dois objetos de luz para compor nossa cena performática: os *tubos de led* e a *luz focada*.

Além da luz, foram selecionados poemas visuais e sonoros de Salette Tavares e Ilse Garnier, mencionadas acima, que interagiriam com a fala num determinado momento da *performance*.

O material sonoro, por sua vez, foi dividido em blocos ou *paisagens sonoras* em que seria feita a exploração de algum aspecto sonoro escolhido - sons mais espaçados, agudos e curtos; frases musicais longas e melódicas; harmônicos e notas com relação intervalar de proximidade; sons mais intensos e rápidos.

As características das camadas foram se cristalizando a cada novo encontro, o que resultou, cronologicamente, em três camadas: **i)** as *paisagens sonoras* e o *patch+eletrônica* nas investigações sonoras; **ii)** a escolha por *tubos de led* para desenhar formas luminosas no espaço, que seriam programados no computador, e um trabalho com *luzes focadas* no intuito de projetar as *sombras* dos intérpretes; e, por fim, **iii)** a escolha de poemas visuais que se transformaram em



poemas-corpos e *poemas-espacos*, inspirações poéticas que foram traduzidas em falas-recitações, gestualidades dos intérpretes em cena e configurações espaciais. Abaixo temos um primeiro detalhamento e algumas poucas interações entre as camadas:

i) Camada sonoro-musical: criamos e gravamos diversas amostras de cinco (5) *paisagens sonoras* (*massa das massas*, *inseto*, *melódica*, *pontilhista*, *ruído-tátil*) a partir de práticas de improvisação coletiva. Cada uma possui características sonoras específicas: 1) na ***massa das massas***, trabalhamos com sons do cotidiano, que seriam gravados ou produzidos na performance, como sons de trânsito, de construção, de ambientes externos e internos etc; 2) na paisagem do ***inseto***, exploramos sons com volume sonoros muito próximos do silêncio e com movimentos melódicos e rítmicos muito concentrados (graus conjuntos e ritmos rápidos e curtos); 3) na paisagem ***melódica***, trabalhamos com desenhos melódicos mais canônicos, principalmente a partir da sobreposição de materiais escalares pentatônicos; 4) na paisagem ***pontilhista***, exploramos a realização de sonoridades que possuíam uma característica rítmica muito concentrada (eventos muito curtos) e uma grande amplitude de altura (grandes saltos intervalares); por fim, 5) na paisagem ***ruído-tátil***, trabalhamos com as sonoridades mais ruidosas dos instrumentos e também do corpo dos intérpretes e de outros objetos que escolhemos para nossas improvisações.

Já o design do patch e da eletrônica se deu a partir de dois objetivos principais: 1) Possibilitar uma interação maleável de texturas e camadas sonoras na performance ao vivo, visando um diálogo com os demais elementos cênicos. 2) Ter uma interface que permitisse o controle em tempo real de sons captados durante a performance e de amostras de áudio das paisagens sonoras. As *texturas sonoras* geradas em tempo real a partir da captação do som da performance proporcionaram a criação de complexidade a partir de um número definido de *gestos musicais* como *glissandos*¹⁶, *clusters*¹⁷ e a *exploração de limites extremos*¹⁸ de percepção.

¹⁶ Passagem contínua de uma nota musical a outra, sem passos discretizados no espaço cromático, como ocorre com o piano.

¹⁷ Aglomerado sonoro construído a partir de uma distância muito pequena entre as alturas, com ampla exploração dos semitons.

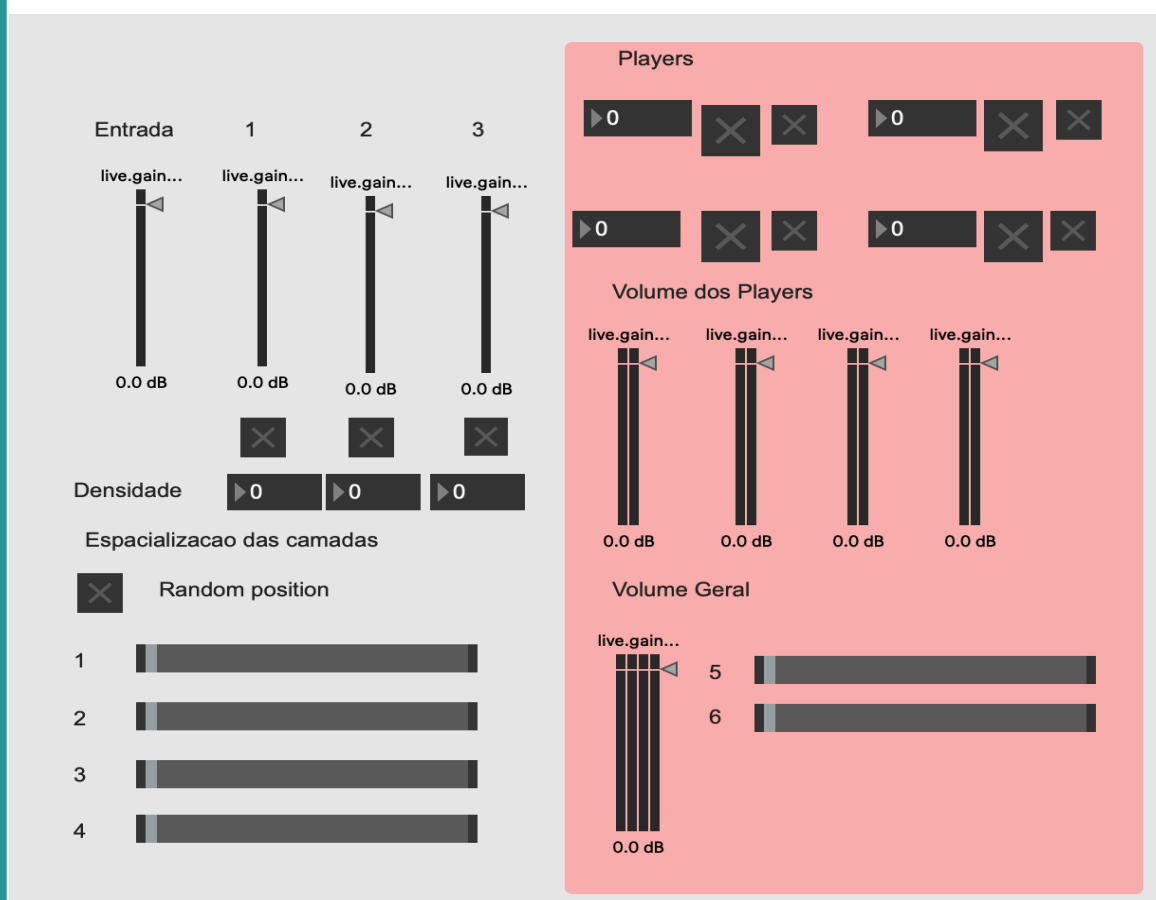
¹⁸ Com extremo graves e extremo agudos, dificultando a capacidade de distinção de alturas.



Estes eram controlados em termos de *volume*, possibilitando sua mixagem em tempo real, e em termos de *densidade*, permitindo o controle da quantidade de gestos presentes em um determinado espaço de tempo.

Essas texturas foram gerenciadas, em um nível intermediário, por algoritmos computacionais implementados com base em modelos randômicos e probabilísticos, trazendo para a performance uma camada adicional de incerteza que seria acoplada na performance.

Figura 5: Patch GruMa



Fonte: Imagem, elaboração Própria dos autores.

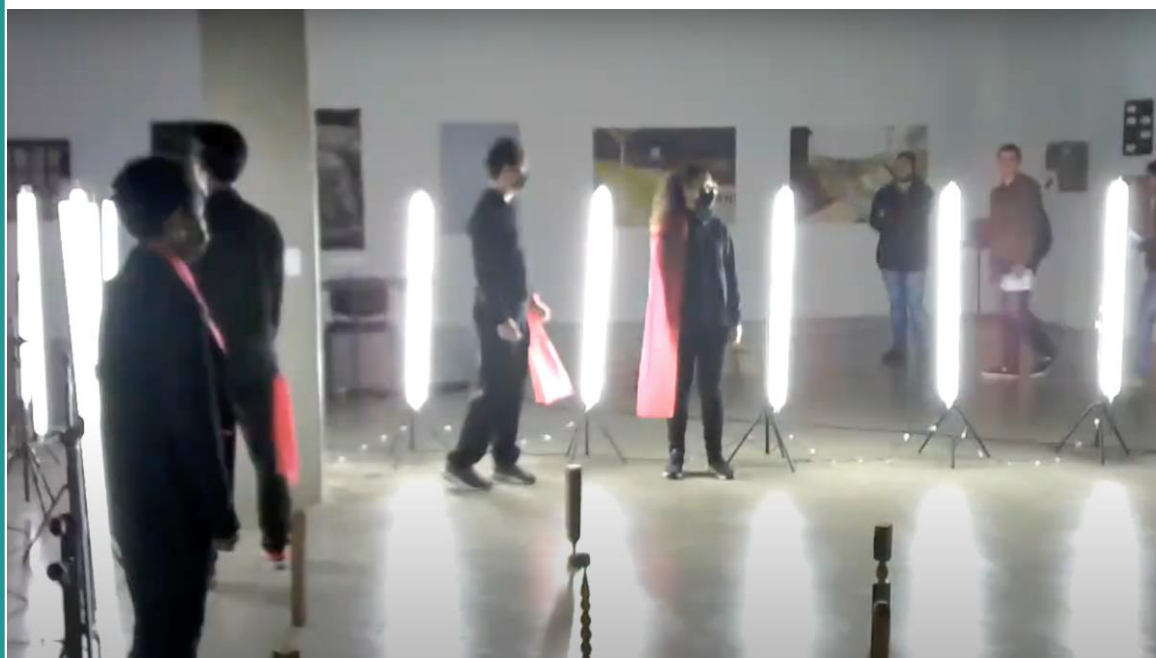
ii) Camada iluminação: escolhemos uma disposição espacial dos tubos de luz led que correspondesse às formas eidéticas dos *poemas-espaços* de Ilse Garnier, e fosse controlado por um sistema DMX e Midi. Um trabalho com a projeção das sombras que os movimentos dos intérpretes produziam.



Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa

Gustavo C. Bonin, Beatriz Rodrigues de Oliveira, Camille Laurent, Christopher Alex Vieira de Souza, Eliane Tokeshi, Juliana Di Fiori Pondian, Karine Viana Domingos, Lucas Raimundo, Lucia Esteves, Luiz Eugênio Afonso Montanha, Micael Antunes, Samuel Takehara, Silvio Ferraz, Ricardo Bologna

Figuras 6 e 7: Sombras dos intérpretes e tubos de led



Fonte: Imagens elaboradas pelos autores.

iii) Camada de poesia-visual: a partir dos poemas visuais e sonoros de Salette Tavares e Ilse Garnier, construímos as *falas-poéticas* que eram proclamadas na performance e, ao mesmo tempo, o modo como seria a disposição e os movimentos dos corpos dos intérpretes.

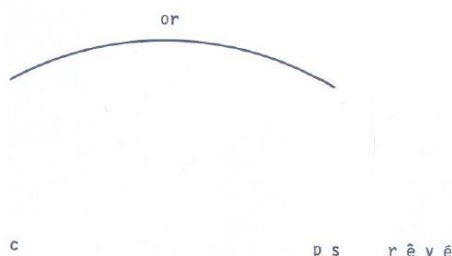
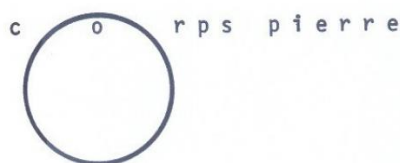
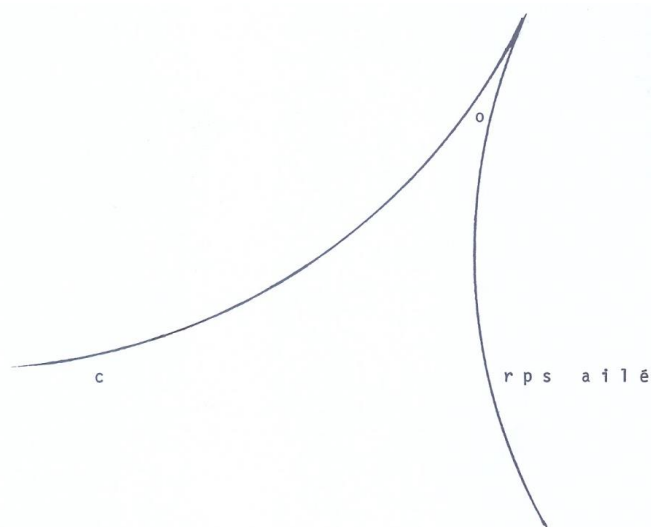


Gustavo C. Bonin, Beatriz Rodrigues de Oliveira, Camille Laurent, Christopher Alex Vieira de Souza, Eliane Tokeshi, Juliana Di Fiori Pondian, Karine Viana Domingos, Lucas Raimundo, Lucia Esteves, Luiz Eugênio Afonso Montanha, Micael Antunes, Samuel Takehara, Silvio Ferraz, Ricardo Bologna

Figura 8: Kinetofoniarimriri, corps ailé, corps pierre e corps rêvé

Ri m ri ri
 rur m rur ru
 um r mi ri
 ri mi mi mu.
Muru ru ru
 ru mu mu mi ru
 ur mi ru mu ri ri ri
 mi ru mi mi ru ru ru
 mu ru ru mu ru mu mu
 ru.
 Um mi mi ri mi ri
 i mi ru ri i mi ru
 ru mi mi mi ri i u
 U. U. U.
 Ri ur l. Ru mi
 im mi ru ru
 mi rur r mur ur rur i i
 ri ri ri ri ri ri ri ri.
 Urmi
 Urmi
 Urmi r r r ur rumi mi ur urri

Irmu irmu irmu rimu
 ui mi ru m r r mi u
 iui iui iui ii
 ii ui ui m ri
 ui ui ui u i.



Fonte: TAVARES e GARNIER.

5 - Visitas e imprevisto

Percebemos que, para compor as intersecções e um roteiro de aparecimentos e desaparecimentos das *camadas*, precisávamos saber qual exatamente era o espaço que iríamos



utilizar na performance. Assim, começamos a etapa das visitas aos espaços que tínhamos disponíveis: i) MAC - Ibirapuera; ii) os cofres do EdA-USP, iii) o coreto aberto da praça do relógio da USP e, por fim, o que foi escolhido, iv) as salas de exposição do EdA (Espaço de Artes da USP).

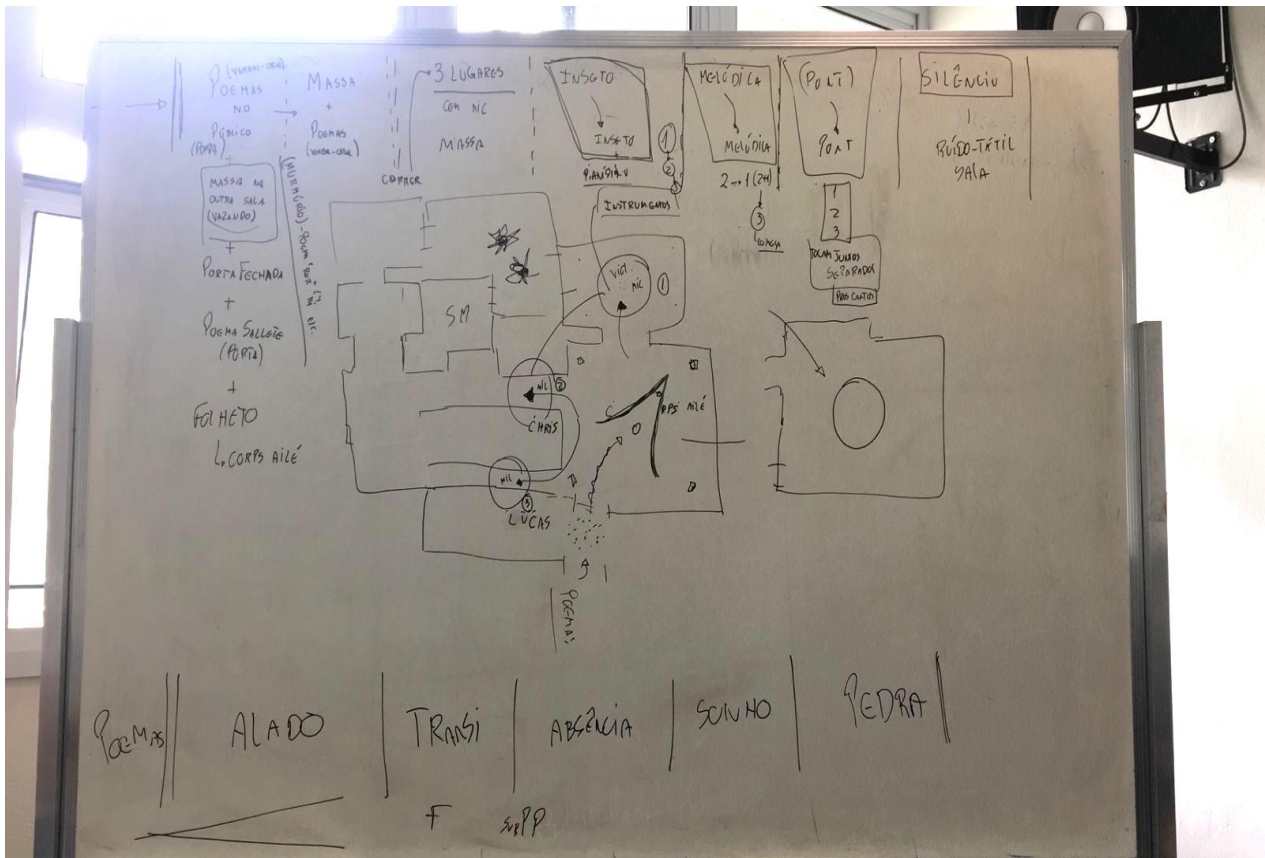
Nossa escolha se deu por dois motivos: a amplitude e variedade de espaços internos do EdA-USP, e a mobilidade dos recursos técnicos que dispúnhamos do Lami-USP (Laboratório de Acústica Musical e Informática da USP). O espaço que escolhemos possui diversas salas de diferentes tamanhos, o que nos ajudaria a concretizar a ideia de *profundidade perceptiva das camadas* que vínhamos criando ao longo do nosso processo. A partir dessa escolha, pudemos começar a elaboração de um roteiro de interação das *camadas*.

Houve um imprevisto que agregou elementos ao processo criativo: havia uma exposição de artes visuais no espaço escolhido. A exposição contava com obras dos alunos de Artes Visuais da USP. Depois de algumas trocas de e-mails entre nós, os coordenadores do GruMA e os professores e alunos das artes visuais, conseguimos uma autorização para que pudessemos interagir e compor certos "cenários" a partir do modo como as obras já estavam dispostas no espaço cênico, e também que a exposição fosse prolongada por mais uma semana, tendo em vista que nos apresentaríamos em outra data.

6 - Roteiros, partitura e mapa de performance

Com o espaço de performance escolhido, começamos a criação de um roteiro que contemplasse a interação das *camadas*. Os modos de ocupação dos espaços que tínhamos disponíveis no EdA-USP foi fundamental para essa etapa, pois as transições dos quadros de contato entre as camadas muitas vezes eram feitas a partir de um deslocamento dos intérpretes no espaço. Na figura 5 abaixo, podemos ver o primeiro esboço do roteiro que contém diversos quadros, como, por exemplo, o desenho de luz, na sala central do EdA, que é baseado no poema-espaço *corps ailé*, de Ilse Garnier; uma ordenação dos poemas-corpos na parte de baixo da lousa [*corps ailé* | transição | *corps absent* | *corps rêvé* | *corps pierre*], que depois irão compor a sequência do nosso programa de concerto; as interações entre as *paisagens sonoras* na parte de cima da lousa etc.

Figura 9: Quase-roteiro



Fonte: Imagem elaborada pelos autores.

A partir do *quase-roteiro* acima, fomos construindo uma linha do tempo que contemplasse diferentes interações entre as camadas que criamos. Partindo da pesquisa sobre os modos de contato na música cênica contemporânea (BONIN, 2019), em que o autor prevê graus de interação entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas* de uma performance ao vivo, a criação do roteiro final abaixo buscou ora integrar ou fusionar completamente as camadas, ora distinguir ou separar completamente as camadas na performance.



Figura 10: roteiro final

| Quadro I | Quadro II | Quadro III | Quadro IV |
|--|---|---|--|
| <p>[fora do <u>Eda</u> – porta fechada – som da massa dentro da sala]</p> <p>1º - <u>grumers</u> se <u>posicionam</u> junto ao público que espera para entrar no <u>Eda</u>.</p> <p>2º - <u>grumers</u> (menos Karine) começam a <u>fazer os sons</u> do poema <u>kinetofoniarimiri</u>, de <u>Sallette Tavares</u>, <u>parados</u> [de 1 a 2min]</p> <p>3º - Karine <u>fala</u> o poema <u>Brincadeiras um</u>, de <u>Sallette Tavares</u>, e <u>abre a porta</u> para o público entrar no <u>Eda</u>.</p> <p>4º - <u>grumers</u> continuam a <u>fazer os sons</u> do poema <u>kinetofoniarimiri</u>, indo em direção à sala principal do <u>Eda</u>.</p> | <p>[dentro do <u>Eda</u> – sala principal - som da massa dentro da sala]</p> <p>1º - <u>grumers</u> se <u>posicionam</u> para formar a "asa" do poema de <u>corp aillé</u>, <u>Ilse Garnier</u>.</p> <p>2º - <u>grumers</u> continuam a <u>fazer os sons</u> do poema <u>kinetofoniarimiri</u>, de <u>Sallette Tavares</u>, <u>parados</u> [de 3 a 4min]</p> <p>3º - <u>grumers</u> param de fazer os sons do poema e correm abruptamente para os seus lugares: - violinos no lugar 1 - <u>perçu</u> no lugar 2 - clarineta no lugar 3</p> <p>[silêncio brusco]</p> | <p>[lugares – paisagem inseto – pouco som – camada inseto]</p> <p>1º - <u>grumers</u> <u>tocam</u> a paisagem inseto <u>parados</u>: - primeiro violinos - segundo <u>perçu</u> - terceiro clarineta [de 4 a 5min]</p> <p>2º - Lucas <u>caminha</u> até o lugar 1 pelos fundos, se <u>deslocando devagar</u> enquanto <u>toca</u> a paisagem inseto [de 2 a 3min]</p> <p>3º - Quando Lucas chegar no lugar 1, <u>Grumers</u> <u>tocam</u> mais um pouco da paisagem inseto, <u>cerca de 2 min</u>: [transição gradual com material da peça ensaiada pelo GruMa + harmônicos/glissandos nas caixas de som da sala principal]</p> | <p>[lugares – paisagem melódica – camada inseto+melódica]</p> <p>1º - <u>grumers</u> (lucas+violinos) do lugar 1 começam a <u>caminhar lentamente</u> em direção ao lugar 2 (<u>perçu</u>), ainda <u>tocando</u> a paisagem melódica [de 1 a 2min]</p> <p>2º - <u>Grumers</u> se <u>posicionam</u> em frente à parede do lugar 3 e começam a <u>transição gradual</u> para a paisagem <u>pontilhística</u> [de 1 a 2min]</p> <p>3º - <u>Grumers</u> <u>tocam</u> a paisagem <u>pontilhística</u> cerca de 4min, fazendo <u>pequenos movimentos</u> para que a sombra na parede ganhe novas formas</p> <p>4º - <u>Grumers</u> vão <u>parando lentamente de tocar</u> a paisagem <u>pontilhística</u>. Depois vão se <u>dirigindo</u>, alternadamente, à sala principal do <u>Eda</u>. [transição gradual para o silêncio]</p> |
| <u>Brincadeiras um e kinetofoniarimiri</u> – Sallette Tavares | <u>Kinetofoniarimiri</u> – Sallette Tavares <u>Corps aillé</u> – Ilse Garnier | <u>Corps absent</u> – Ilse Garnier | <u>Corps rêvé</u> – Ilse Garnier |

| Quadro V |
|--|
| <p>[sala principal em silêncio]</p> <p>1º - <u>Grumers</u> se <u>posicionam</u> para forma um círculo no canto da sala principal</p> <p>2º - <u>Dispara</u> nas caixas a paisagem ruído. <u>Grumers</u> começam a <u>tocar</u> a paisagem ruído-tátil. <u>Acúmulo</u> de camadas nas caixas. [de 2 a 3min]</p> <p>3º - Caixas <u>param</u> bruscamente. <u>Grumers</u> vão <u>parando de tocar</u> lentamente, um depois do outro.</p> <p>#fim</p> |
| <u>Corps pierre</u> – Ilse Garnier |

Fonte: Elaboração dos próprios autores

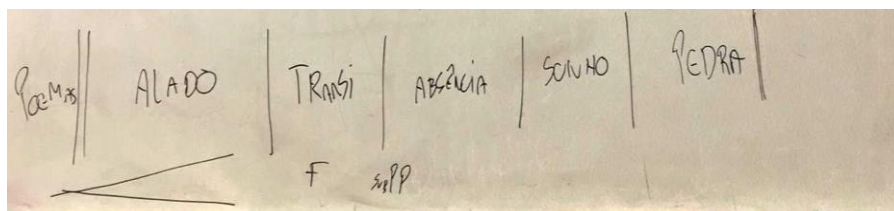
Cada quadro acima prevê uma interação diferente entre as camadas. A linha de baixo da lousa traz uma sequência dos poemas visuais que escolhemos. Cada um dos poemas nos deu uma espécie de "estado" do quadro, por exemplo, no **quadro III** do poema *Corps absent*, escolhemos trabalhar com a *paisagem inseto* pois é onde exploramos sons com volume sonoros muito próximos do silêncio e com movimentos melódicos e rítmicos muito concentrados (graus conjuntos e ritmos rápidos e curtos). Ao mesmo tempo, as movimentações e gestualidades dos



intérpretes são lentas e graduais (*o clarinetista se desloca devagar em uma distância relativamente grande*), enquanto a luz da sala central, que estava sendo executada nos tubos de led pelo computador, operava com baixa luminosidade e poucos eventos ou flash no tempo. Desse modo, buscamos uma interação mais fusionada entre as nossas três camadas (*sonoro-musical, poemas-visuais e iluminação*). No **quadro II**, pelo contrário, buscamos estabelecer um contato mais separado e autônomo entre as camadas, pois temos a difusão sonora da *paisagem massa das massas*, que explora sons cotidianos de construção, trânsito etc., a *fala-recitação* do poema de *Kinetofoniarimriri* (figura 7), de Sallette Tavares, obra que explora diferentes sonoridades vocálicas, a gestualidade estática dos intérpretes e a grande ocorrência de eventos e flash luminosos vindos dos tubos de led.

Houve também uma preocupação com uma espécie de roteiro dos maiores ou menores impactos que a performance poderia provocar. Criando, assim, uma "curva" a partir de ascendências, bruscas ou graduais, a momentos mais fortes e de descendências a momentos mais fracos.

Figura 11: Roteiro dos impactos



Fonte: Elaboração dos autores.

A invenção do roteiro dos quadros de contato entre as camadas se deu de forma coletiva. A cada novo elemento que escolhíamos (uma movimentação no espaço, uma sonoridade, uma luz, um poema etc.), refletíamos sobre as possibilidades de interação entre as nossas camadas. E, em determinada altura, entendemos que seria necessária a criação de uma partitura imagética para o dia da performance, partitura que contemplasse todas as transições, mudanças de espaço físico e interações entre os intérpretes. Criamos símbolos coloridos que remetiam aos movimentos e transições. Decidimos fixar a partitura em diversos pontos, tendo em vista que em certos momentos haveria pouca iluminação e muitos movimentos.



Figura 12: partitura final

4º - grumers continuam a **fazer os sons** do poema *kinetofoniarimirá*, indo em direção à sala principal do EdA

Formação da "Asa"

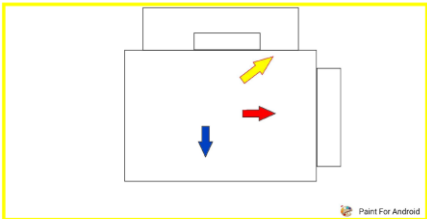


1º - grumers se **posicionam** para formar a "asa" do poema de corp allé, Ilse Garnier.

2º - grumers continuam a **fazer os sons** do poema *kinetofoniarimirá*, de Sallête Tavares, **parados** [de 3 a 4min]

PARTE 2

Clarinete
Percussão



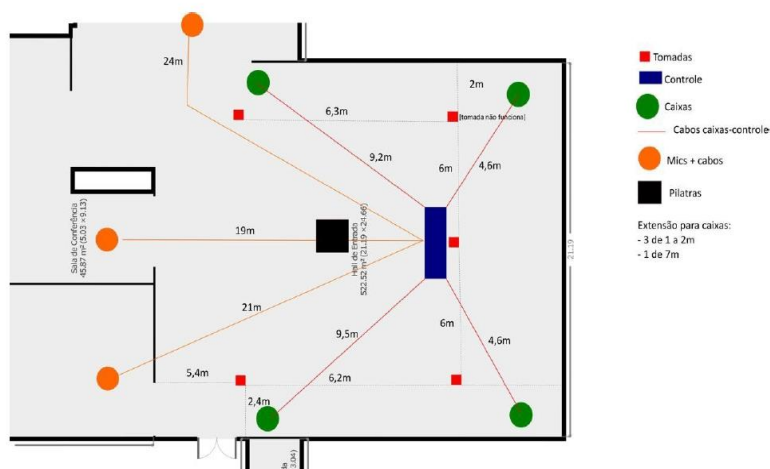
3º - grumers param de fazer os sons do poema e correr abruptamente para os seus lugares:
- violinos no lugar 1
- percu no lugar 2
- clarineta no lugar 3

[silêncio brusco]

Fonte: Elaboração dos autores.

Por fim, depois de termos definido o roteiro de contatos e também confeccionado uma partitura para a performance, decidimos que a difusão sonora em tempo real, realizada pelo patch construído especialmente para essa apresentação, seria feita por uma quadrifonia que estaria distribuída no espaço central do EdA. Ao mesmo tempo, decidimos a posição de três microfones a partir das movimentações e ocupações dos espaços da performance. Os microfones seriam responsáveis por captar o som produzido pelos intérpretes ao vivo e enviá-los para o computador para que pudéssemos transformá-los e difundi-los em tempo real. Abaixo está o mapa da posição dos difusores e microfones no espaço central do EdA.

Figura 13: Mapa de microfones e difusão sonora



Fonte: Elaboração dos autores.



7 - Quase-ato e o ato

Figura 14: Programa da performance

Universidade de São Paulo
 Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Escola de Comunicações e Artes
 Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Departamento de Música
 Chefe: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Música

Realização
 Departamento de Música da ECA/USP



29 de agosto de 2022, às 17h
 EdA - Espaço das Artes

Textos:
 Kinetofonemétrici, de Sallust Tavares
 Brincadeiras um, de Sallust Tavares
 Corpo absente, de Rose Garner
 Corps absente, de Rose Garner
 Corps pierre, de Rose Garner

GruMa:
 Beatriz Rodrigues, violino
 Karine Viana, violino
 Samuel Takehara, violão
 Lucas Raimundo, clarineta
 Christopher Alex, percussão

Direção:
 Gustavo Bonin, compositor

Comissão:
 Micael Antunes, compositor
 Juliana Di Fiori Pondian, poeta-resolutora
 Camille Laurent, lighting designer
 Lucia Esteves, videomaker

Coordenação:
 Prof. Dr. Ricardo Ballesterio
 Prof. Dr. Silvio Ferraz
 Profa. Dra. Eliane Tokeshi
 Prof. Dr. Luiz Afonso Montanha

Dentro da casa está o corpo

A porta é o instrumento
 que corta
 a relação do dentro
 com o fora

Passada essa porta
 ficamos dentro
 mas fora de outros dentros agora



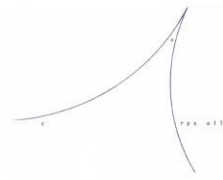
BI m ri ri
 rar m rar rar
 um r mi ri
 ri mi mi mu
 Mura ru ru
 ru mu mu mi ru
 ur mi ru mu ri ri
 mi ru mi ru ru ru
 mu ru ru mu ru mu mu
 ru.

Uma mi mi ri mi ri
 i mi ru ri i mi ru
 ru mi mi mi ri i ru
 U. U. U. U. Ru mi

Ri ur ru ru
 ru mi ru i mi ru
 mi rar r mur ur rar i i
 ri ri ri ri ri ri

Urmi
 Urmi r r r ur ru mi mi ur ur

fermo fermo fermo fermo
 ui mi ru ru r r mi ru
 lui lui lui i i
 ii ui ui mi ri
 ui ui ui ui ui L



() absent

Fonte: Elaborado pelos autores.



Apresentamos no dia 29 de agosto de 2022, às 17h. Aproveitamos o dia e horário em que há uma disciplina chamada *Laboratório de Criação*, coordenada por diversos professores do Departamento de Música da USP, tendo em vista que os nossos processos criativos e a própria performance iriam interessar muito para os alunos que participam da disciplina. Houve uma etapa de montagem dos equipamentos de luz e som que começou logo pela manhã e, incrivelmente, transcorreu sem grandes imprevistos técnicos. O que é uma raridade!

Relatar o ato performático tem suas dificuldades, tendo em vista que além das programações que fizemos ao longo do processo criativo, sempre há certos desvios e contingências que surgem apenas no *quase-ato* e no *ato*.

Antes da apresentação, fizemos dois ensaios gerais no espaço, mas nenhum deles com todo o equipamento de luz e som que havíamos previsto para a performance. Assim, muitos dos ajustes finos do roteiro que criamos (figura 9) foram feitos apenas no dia da apresentação, especialmente no que diz respeito às durações de cada quadro, os modos de fazer as transições e as interações entre som e luz (ajuste de intensidade e densidade sonora, e da quantidade de eventos luminosos programados no DMX etc.).

Por exemplo, no primeiro quadro, tínhamos previsto que a interação dos intérpretes com o público duraria em torno de 1 a 2min, mas no dia da apresentação, entendemos que seria muito pouco tempo para que o efeito de tensão entre público-intérpretes tivesse maior impacto, pois queríamos que houvesse uma pequena diluição da fronteira que separa o público dos intérpretes, a partir da execução que os intérpretes fariam do poema-sonoro *Kinetofoniarimriri* (figura 7) no meio do público que aguardava para entrar no espaço da performance. Dessa maneira, sentimos necessidade de estender a duração de todos os quadros, o que nos levou a uma performance que durou em torno de 40min, 20min a mais do que previmos anteriormente. Esse alongamento das durações é possível porque em cada quadro trabalhamos com improvisação tanto sonora como nos eventos de luz, partindo das características específicas de cada *paisagem sonora* e dos desenhos de luz que foram criados anteriormente.

Outro imprevisto que encontramos dizia respeito a gravação e registro da performance. Havíamos pensado em algo simples, como uma câmera e um gravador parados na sala central que registrassem as movimentações e sonoridades de um ângulo super aberto. No entanto, essa



escolha deixaria de lado uma das ideias mais importantes para nós, que é a das diferentes formas de ocupar e realizar nossas camadas no espaço da performance. Assim, convidamos Lucia Esteves, compositora e intérprete, dias antes da performance, para que fizesse uma gravação em movimento, ou seja, ela acoplou uma câmera em um chapéu e segurou um gravador de som nas mãos, enquanto caminhava junto com o público ao longo do espaço. Isso nos deu a oportunidade de, ao mesmo tempo, fazer uma transmissão ao vivo da performance via Youtube e ter um registro que desse conta tanto do papel criativo do actante *ouvinte-público*, pois o público podia se mover livremente nos espaços do EdA, quanto tensionar e diluir a separação entre intérpretes e ouvintes-público.

Vamos ao ato¹⁹ propriamente dito.

Aqui e agora, talvez estejamos relatando, a partir do ponto de vista do actante *ouvinte-público*, uma das possíveis interpretações do que foi e nos causou a vivência do ato. Com a ressalva de que será uma visão já contaminada pelos percursos enunciativos de invenção que descrevemos anteriormente. O primeiro quadro parece ter surtido o efeito perceptivo que esperávamos no processo criativo. O público, de aproximadamente 30 pessoas, aguardava a abertura da porta do lado de fora do EdA-USP, enquanto dentro do espaço soava a *paisagem massa das massas* (sons cotidianos de construção, trânsito, falatórios etc.). Nossos intérpretes estavam sem instrumentos musicais e vestidos de preto com pequenos tecidos em vermelho colados ao corpo e também aguardavam no lado de fora, misturados ao público iam distribuindo os programas da performance. A escolha por esse figurino foi feita em função das cores das sombras dos intérpretes que seriam projetadas ao longo da performance, mas que, obviamente, já despertavam algum interesse do público. Porém, alguns sujeitos do público conheciam os intérpretes e acabavam conversando com eles como se a performance ainda não tivesse começado. Isso correspondia a nossa expectativa. Assim, os intérpretes foram se misturando ao público e aos poucos, e com uma intensidade sonora bem baixa, foram realizando as vocalidades do poema *Kinetofoniarimriri* (figura 14), de Salette Tavares. Aqui o público percebeu que a performance havia começado. Em um crescendo de eventos vocais, sem que crescesse muito a

19 <https://www.youtube.com/watch?v=jalbzMrvb1Y> - a performance começa, no lado de dentro do EdA, no minuto 25'.



intensidade sonora, a intérprete Karine Viana fala-recita um dos poemas *Brincadeiras* (figura 14), de Salette Tavares, e em seguida abre a porta do EdA para que o público pudesse entrar.

Figura 15: Kinetofoniarimriri e Brincadeiras

| | | | |
|-----------|----------|--------------------|--|
| Ri | m | ri ri | |
| rur | m | rur ru | |
| um | r | mi ri | |
| ri | mi | mi mu. | |
| Muru | ru | ru | |
| ru mu | mu mi | ru | |
| ur mi | ru mu ri | ri ri | |
| mi ru | mi mi ru | ru ru | |
| mu ru | ru mu ru | mu mu | |
| ru. | | | |
| Um mi | mi ri | mi ri | |
| i mi | ru ri | i mi ru | |
| ru mi | mi | mi ri i u | |
| U. U. | U. | | |
| | I. | Ru mi | |
| Ri ur | m | ru | |
| im mi | ru | i | |
| mi rur | r | mur ur rur i i | |
| ri ri | ri ri | ri ri. | |
| Urmi | | | |
| Urmi | | | |
| Urmi r r | r | ur rumi mi ur urri | |
| Irmu irmu | irmu | rimu | |
| ui mi ru | m r r | mi u | |
| iui iui | iui | ii | |
| ii ui | ui m | ri | |
| ui ui | ui | u i. | |

Dentro da casa está o corpo

**A porta é o instrumento
que corta
a relação do dentro
com o fora**

**Passada essa porta
ficamos dentro
mas fora de outros dentros agora**

Fonte: TAVARES (1995).

Dentro do espaço central do EdA (da casa do corpo_camadas), inicia-se o quadro II. O público pode ver que os tubos de led, que estão piscando intermitentemente em baixa intensidade, formam uma "asa" como no poema-espaço *corps ailé* (figura 7), de Ilse Garnier, que está no programa que receberam. O som da paisagem massa das massas continua a ser difundido na quadrifonia da sala central, e os intérpretes vão se movimentam em direção à "asa de luz" enquanto ainda realizam as vocalidades do poema Kinetofoniarimriri (figura 14). Aqui, o público ainda se posiciona no espaço de forma tradicional em relação à performance: no lado oposto à forma de "asa" que é completada pelo corpo dos intérpretes. Enquanto os intérpretes começam uma seção de improvisação com o poema de Salette Tavares, explorando diferentes modos de projetar e construir a voz (falado, gritado, sussurrado etc.), um compositor, que operava a difusão ao vivo, vai até o público e os avisa que eles podem circular livremente no espaço. O público se liberta e caminha pela sala, observando também as obras visuais que já estavam expostas no



espaço. Por fim, a seção de improvisação se encaminha para o seu ápice de eventos vocais, de intensidade sonora e de luz e...corte!

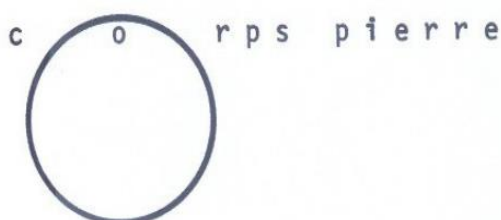
Bruscamente o silêncio e o branco da luz congelada dos tubos...e a correria dos intérpretes que se espalham para diferentes lugares do EdA.

() absent

O quadro III começa no silêncio. O público pareceu um pouco desnorteado com as movimentações bruscas dos intérpretes: três foram para a sala-grande 1, um para a sala-corredor 2 e outro para a sala-corredor 3. O público se espalha e, neste momento, os intérpretes pegam seus instrumentos-próteses (três violinos na sala 1, um vibrafone na sala 2 e um clarinete na sala 3) e lentamente começam a tocar a paisagem inseto (sons com volume sonoros muito próximos do silêncio e com movimentos melódicos e rítmicos muito concentrados), primeiro os corpos-intérpretes-violinistas, depois o corpo-intérprete-vibrafone, depois o corpo-intérprete-clarinete. A partir da captação que há em cada uma das salas, os gestos sonoros são replicados e transformados na difusão da sala central, criando texturas e percursos espaciais que, neste momento, exploravam uma baixa densidade timbrística. Havia uma imersão na pouca e sutil sonoridade dos espaços, o que se amalgama com o início das projeções estáticas das sombras dos intérpretes nas salas 1 e 2, projeções que constroem uma espécie de protocinema nas paredes da sala. Nesse quadro, os intérpretes da sala 1 e 2 permanecem estáticos enquanto executam a paisagem inseto, já o intérprete-clarinete caminha muito lentamente pelos fundos invisíveis do EdA em direção a sala 1. Quanto mais próximo ele está da sala 1, mais os intérpretes começam a transição gradual da paisagem inseto para a paisagem melódica (desenhos melódicos mais canônicos, principalmente a partir da sobreposição de materiais escalares pentatônicos, glissandos e harmônicos). Algumas pessoas do público acompanham o intérprete-clarinete pelos fundos do EdA, enquanto outros estão espalhados pelas salas e espaços do EdA. Começa a difusão sonora na sala central das amostras da paisagem melódica, glissando e harmônicos super agudos em baixa intensidade. O tempo e o espaço da performance se dilatam ainda mais e, quando o intérprete-clarinete chega à sala 1, todos os intérpretes começam ... [corps rêvé] ... a



fazer movimentos e gestualidade lentas ao tocar as melodias, projetando, assim, microdanças das sombras projetadas na parede. [não sabíamos o quão gradual seria essa transição]. O público se concentra entre a sala 1 e a 2. Estamos no quadro IV. Aos poucos, os intérpretes da sala 1 (violinos e clarinete), começam a se deslocar lentamente para a sala 2, onde está o intérprete-vibrafone. A intensidade e a densidade timbrística da difusão sonora aumenta. Eles passam por entre o público que os assistia na sala 1 e se posicionam em fila a uma distância pequena da parede da sala 2. Como esta sala é um corredor estreito, o público se espreme no lugar e a relação entre intérprete e público fica mais íntima. As sombras nesta sala são mais duras e rentes ao corpo dos intérpretes que, aos poucos, vão deixando a paisagem melódica em direção à vacuidade da paisagem pontilhista (rítmica muito concentrada, eventos muito curtos e rápidos, e uma grande amplitude de altura, grandes saltos intervalares). A difusão da sala central, assim como a luz dos tubos, se encaminha lentamente para o silêncio. Os intérpretes, depois de uma seção de improvisação com a paisagem pontilhista, também se encaminham para o silêncio, um depois do outro...um depois do outro, os intérpretes vão se dirigindo em silêncio para um canto da sala central do EdA. Ali, formam um círculo...



[um clarão-silêncio-pedra]

Repentinamente, o estouro *ruído-tátil* do quadro V (sonoridades mais ruidosas dos instrumentos, do corpo dos intérpretes e de outros objetos (garfos, latas etc.):

intérpretes-difusão-sonora-tubos-de-led-em-flick-alta-intensidade/densidade



A força de intensidade sensível, motivada por todas as ferramentas expressivas que tínhamos, se mantém por um tempo... **aí cresce mais um pouco!**

Intérprete por intérprete vai deixando de tocar lentamente, intensidade e densidade de eventos diminuem aos poucos. O público está espalhado pela sala central do EdA. Resta o silêncio pós-estouro.

8 - A desmontagem e a conversa

Depois da performance realizada, que durou cerca de 40 minutos, fomos convidados pelos professores da disciplina *Laboratório de Criação* para fazermos uma conversa sobre a performance e o nosso processo criativo ao longo deste primeiro semestre de 2022. No início da conversa, os participantes do GruMA explicaram sobre o processo de criação conjunta, os ensaios, as escolhas e decisões tomadas. Foi estabelecido um diálogo entre público e intérpretes de forma fluida. Alguns pontos ganharam destaque, como, por exemplo, a questão da imersividade que a performance proporcionou.

Dentre os relatos dos participantes do GruMA, a iluminadora declarou se ver como uma musicista nesta apresentação, tanto pelo resultado sonoro que os próprios tubos de led fazem, pelo ruído dos flicks, quanto pela intervenção luminosa no som através da co-improvisação na performance ao vivo. O que confirma um dos nossos objetivos, o de tensionar os papéis actanciais canônicos de cada integrante envolvido no processo criativo. Continuando esse questionamento sobre a função actancial do musicista e os formatos de sua realização performática, foi expresso o desconforto sobre as restrições geralmente impostas no meio erudito. Os intérpretes disseram que participar do GruMA no processo e resultado, como artista e espectador, traz consigo quebras de várias tradições do meio acadêmico e de conservatório, origem da maioria dos musicistas ali presentes naquela conversa.

Boa parte dos alunos da disciplina faziam parte do público da performance, e diversos deles relataram que o formato da obra favoreceu muito a plateia a se sentir imersa desde o início. Um dos participantes da conversa disse que a proposta de começar do lado de fora, no meio da conversa descontraída entre o público e os intérpretes, foi como um convite à experiência. Neste



momento, uma das intérpretes relatou que sua amiga ficou confusa sobre onde sentar ou estar no interior do EdA, ou até mesmo onde aconteceria a execução da performance. Foi comentado também, como características dessa imersão e confusão sobre os modos de escuta-percepção da performance, a liberdade de transitar pelo local, percebendo que isso traz experiências únicas para cada ouvinte e lhe permite escolher e manipular de alguma forma o conteúdo e expressão feito pelos intérpretes, ou seja, transformar o ouvir-ver-sentir em algo ativo.

Como já havíamos relatado anteriormente, havia uma exposição no local com diversas obras nas paredes e chão. Assim sendo, o uso do espaço foi discutido na conversa entre os alunos e integrantes do GruMA levantando-se hipóteses interpretativas sobre deslocamento dos intérpretes e também sobre a intervenção de obras das artes plásticas que ocupavam o local. Essa intersecção entre diferentes artes foi um ponto chave da conversa, principalmente no que diz respeito à criação da iluminação da performance.

9 - A marca da memória no corpo

Por fim, parece importante fazermos um balanço final sobre quais foram as marcas mais impactantes e duradouras da colaboração inventiva e interpretativa que fizemos. Nossos testemunhos finais buscam compor um quadro de memórias que poderão abrir novos caminhos de invenção e interpretação para os próximos trabalhos do GruMA, ou de quem possa interessar.

Podemos começar pelo ponto de vista da vídeo-maker-público, pois ela chegou na performance com um novo olhar sem contaminação do processo criativo. Ela estava mais próxima ao actante público-ouvinte, tendo um corpo livre para qualquer impulso e movimento que a performance gerasse, e a possibilidade de transmitir essa *observação* durante o registro do vídeo da performance.

Lucia chegou ao EdA quando o espaço já estava praticamente todo montado, faltando apenas algumas finalizações. Em conversa com o compositor Gustavo Bonin, uns dias antes da performance, definiram que fariam essa transmissão com uma webcam e a captação do som com um gravador *Tascam*, tendo uma captação em estéreo. Essa decisão foi tomada pela possibilidade de movimentação por todo o espaço da performance, pois de todo modo deveríamos ter a câmera e um microfone ligado por cabos USB a um computador para a transmissão. A presença desses cabos poderiam dificultar a movimentação, mas Lucia decidiu



que esse material usado para o registro faria parte do seu corpo, se transformando num olhar máquina, isso é: estava ali tanto como um público-ouvinte, com toda a liberdade de um corpo que está ali nessa função, quanto como a responsabilidade de transmitir impulsos e movimentos provocados pela performance com o olhar de uma tela, com um campo focal fechado, sem a possibilidade de um olhar panorâmico do espaço que é possível com o olho humano.

Encarando essa dificuldade para transmissão, sabendo que a performance geraria uma movimentação por todo o espaço, que é provocada pela escuta, Lucia optou por acoplar a webcam a sua cabeça, prendendo-a em um chapéu, e caminhou com o gravador em sua mão, enquanto ouvia a captação em um fone de ouvido fechado. Tinha então novos olhos, sendo eles a lente da webcam, e novos ouvidos, os microfones do gravador. Esse corpo então se transformou nessa máquina de transmissão. O olhar de Lucia para a performance estava na disposição dessa gravação, como alguém que assiste a um filme, mas que tem paisagens que dialogam em primeira pessoa. Podemos pensar que esse olhar, que é também o registro da performance, possui um corpo único, que tem sua individualização. Assim, as escolhas desse olhar fazem parte de um corpo com história e memória do ato vivido, e também transmitido e reproduzido nas redes virtuais. Os movimentos transmitidos partem de impulsos de uma escuta de quem transmite, sendo assim o registro um outro ato que passeia pelo espaço da performance do GruMA.

De um ângulo mais coletivo, discutimos que a própria ideia de *experiência* e de memória do experienciado, no sentido de explorar e experimentar processos inusitados, traz consigo implícita a visão do inesperado e da abertura da audiência para esse inesperado, o que nos trouxe o questionamento sobre como trazer mais público para esse tipo de música que parece tão distante da sociedade em geral. A criatividade implicada nessas possíveis modificações amplia a expressão dos artistas como um todo e, portanto, podem agregar à descobertas tanto individuais quanto coletivas. Um movimento que nos parece ser de suma importância para dar espaços a diferentes narrativas, ou mesmo para que haja uma espécie de equilíbrio utópico entre os mais distintos modos de presença e existência nas artes.

Por fim, acreditamos que as marcas no *corpo_camada* coletivo do GruMA colaboram para criar outras potencialidades inventivas e interpretativas, desde a exploração dos mais distintos contatos entre diferentes linguagens artísticas, até os tensionamentos das funções enunciativas e actanciais canônicas.



Referências

BONIN, G. Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis. In: *Atenas. Xenakis 22: Centenary International Symposium*. Atenas: Spyridon Kostarakis, 2022. v.1. p. 43-53.

BONIN, G. Modos de contato na música cênica contemporânea. *Estudos Semióticos*, São Paulo, 2019. 166-182.

BRAGAGNOLO, B.; DALTRO, E.; SANCHEZ, L. P. *Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea*. Rio Branco: Stricto Sensus Editora, 2022.

FITCH, F.; HEYDE, N. 'Recercar' – *The Collaborative Process as Invention*. *Twentieth-century music*, v. 4, n. 01, p. 71–95, mar. 2007.

LIGETI, G.; BERNARD, J. W. *States, Events, Transformations*. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, p. 164, 1993.

RAY, S. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Florianópolis: 2010.

SILVA, I. A. *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em: 15/12/ 2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Artes – CEART

A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br