



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

Leonardo Andres Mouilleron Harispe

MÚSICA INCIDENTAL

*Ideação de um plano musical-sonoro
para a cena de dança*

Salvador, Bahia
2020.1

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

Leonardo Andres Mouilleron Harispe

MÚSICA INCIDENTAL

Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, PPGMUS, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador, Bahia
2020.1

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MOUILLERON HARISPE, LEONARDO ANDRES

MÚSICA INCIDENTAL Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança / LEONARDO ANDRES MOUILLERON HARISPE. -- SALVADOR, 2020.

260 f. : il

Orientador: Paulo Costa Lima.
Coorientador: Guilherme Bertissolo.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Música / Composição) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música UFBA, 2020.

1. Composição. 2. Música Incidental. 3. Trilha Sonora. 4. Sonorização. 5. Dança. I. Costa Lima, Paulo.

“MÚSICA INCIDENTAL; IDEACÃO DE UM PLANO MUSICAL-SONORO PARA A CENA DE DANÇA”

LEONARDO ANDRÉS MOUILLERON HARISPE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

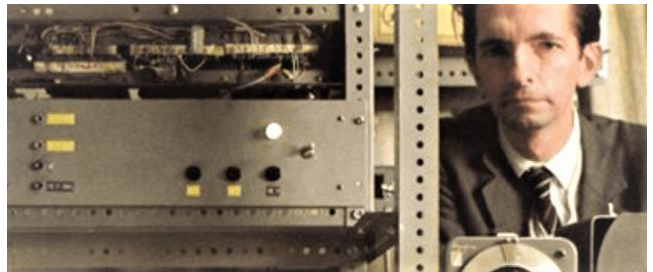
Aprovada em 19 de dezembro de 2019

Paulo Costa Lima - Orientador
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo

Guilherme Bertissolo (Co-Orientador)
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Cristiano Figueiró
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

*A Fernando von Reichenbach
pela sua inventiva e generosidade*



[Diretor de Tecnologia do
Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
del Instituto Torcuato Di Tella / CLAEM
1966 – 1971]

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Música/Mestrado Acadêmico (PPGMUS); pertencente à Universidade Federal da Bahia (UFBA); Área de Concentração: Composição; Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da criação ao ensino. Pelo acolhimento e oportunidade renovada para dar aprofundamento aos temas vinculados à minha prática artística inter-área, e ações correspondentes a Projetos de Extensão Universitária (UFBA) atrelados a eles.

Ao pessoal que desempenha funções na área da Coordenação do Programa, professora Flávia Candusso; os membros integrantes do Colegiado PPGMUS – especialmente, o professor Wellington Gomes pelo seu permanente assessoramento institucional –; ao Corpo Docente do Programa, na sua integridade, pela proficiência demonstrada nos cursos de formação, assim como pelo calor humano e tôm bem-humorado que caracteriza-os – especialmente, à equipe de docentes que integraram os componentes curriculares “Seminários de Composição I e II”, “Ateliê de Composição e Performance”, “Metodologia de Pesquisa em Música”, “Tópicos em Teoria e Análise”; ao pessoal administrativo e funcionários do PPGMUS/EMUS, pelo generoso empenho com que sustentam o dia a dia.

Aos meus colegas e parceiros de Mestrado e Doutorado PPGMUS, com os quais tenho partilhado as horas de aula, num clima descontraído, mas, sempre voltado à troca de dicas e fazeres do mundo musical. Aos músicos e amadores que passam e nutrem os corredores da EMUS-UFBA; universo que sempre amplia horizontes.

À CAPES-MEC, pelo seu apoio nestes últimos catorze meses de formação no PPGMUS através do seu “Programa de Apoio ao Ensino e à Pesquisa Científica”, sem o qual seria difícil dar andamento aos trajetos da investigação.

Ao meu Orientador de Mestrado (Pesquisa Orientada), professor, compositor e escritor Paulo Costa Lima, pelo seu proficiente acompanhamento. Calorosa lembrança das horas investidas em mergulhar as áreas de estudo compreendidas na pesquisa, guiadas pela bibliografia e fontes que permitiram nortear os andamentos teóricos, assim como pelo dom humano de tornar às coisas amenas e bem-humoradas.

À professora Gilsamara Moura, por me acompanhar em qualidade de Orientadora Supervisora durante o andamento do Estágio Docente Orientado 2019.2, locado na Escola de Dança da UFBA – Laboratório de Improvisação / Sextas feiras, 18.00h, sala 10.

Ao Diretor Artístico do Balé Teatro Castro Alves, Sr. Wanderley Meira, assim como a Adolfo Gomes e Raiane Vasconcelos (Diretoria de Meios Audiovisuais - Fundação Cultural do Estado da Bahia – DIMAS) por ter instrumentalizado os acordos interinstitucionais junto ao Programa PPGMUS, através do “Projeto BTCA em Pesquisa”. O mesmo teve lugar na sede da Sala Walter da Silveira (Biblioteca Pública – Barris - Salvador-BA) no dia 21-08-2019 e permitiu exibir publicamente, em formato audiovisual/cinema, a produção da trilha sonora *DESFAS[c/z]ES* – composta originalmente para o componente “Seminários de Composição I”, sob orientação do professor Guilherme Bertissolo –, equivalente aos componentes curriculares “Palestra/Apresentação da Pesquisa de Campo” e “Recital”.

Ao “Congresso UFBA 2019 / Pesquisa, Ensino e Extensão”, por ter me permitido apresentar publicamente, através de palestra e audição, a composição musical “ÓDOS” –criada originalmente para o componente “Seminários de Composição II”, com orientação do professor Wellington Gomes. A mesma teve valor de equivalência para o componente curricular “Participação em Evento Científico na Área”.

À minha família de sangue, toda ela, pelo afeto incondicional de sempre. À família soteropolitana dos Portella; especialmente Dione.

A todos os seres que habitam, povoam e animam a minha vida.

MOUILLERON HARISPE, Leonardo Andres. “**MÚSICA INCIDENTAL: Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança**”. 2020. 260 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado se propõe refletir criticamente sobre os desafios implicados na ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança (Música Incidental). A referência a um plano musical-sonoro indica aqui que os processos criativos voltados a esse gênero composicional lidam com uma produção musical singular, dentro da qual precisam ser considerados tanto os aspectos formais da narrativa sonora quanto aqueles que enfatizam os aspectos tímbrico-acústicos e matéricos das fontes sonoras (estética do *concretismo*). Se tratando de uma modalidade compositiva reconhecível pela sua inserção num complexo polissêmico mais vasto – um mosaico de cadeias linguísticas múltiplo –, a práxis musical ligada à produção de Música Incidental reclama uma abordagem analítica e contextual-histórica que a pense como um substrato discursivo que divide a sua participação dentro de um dispositivo multimídia mais abrangente. O campo de práticas artísticas aqui pesquisado limita-se ao caso das criações coreográficas de dança levadas a cena, entendidas como âmbitos de encenação para os quais as trilhas sonoras estão destinadas (performances de movimento executadas ao vivo). O plano de escrita estrutura-se em três capítulos; o primeiro introduz a questão das dobras conceituais implicadas no caso de estudo. O segundo, mais extenso, está dedicado a visar em três Áreas de Estudo os tópicos que permitem problematizar os aspectos contextuais e técnico-procedimentais vinculados à composição de trilhas sonoras, a saber: A-sonorização e acusmática; B- textualidades do sonoro/cênico (*Work in Progress*) e modelos de análise multimídia (IMM); C- formulação de um *Objeto Sonoro-Kinético* a partir da obra teórica de P. Schaeffer e R. Laban. O terceiro capítulo, por sua vez, dedica-se à reconstrução genética e auto-etnográfica (uma pós-análise) do processo criativo da obra “Desfas[c/z]es” - edição de uma trilha sonora para o Balé “Engenho” (Felix Ruckert / BTCA, 2009) -, concebida como uma experimentação e hipótese de trabalho que permita reformular critérios sobre as relações rítmico-temporais (modos de articulação) que se estabelecem entre o plano kinético e o plano musical-sonoro.

Palavras-chave: Composição. Música Incidental. Trilha Sonora. Sonorização. Dança.

MOUILLERON HARISPE, Leonardo Andres. “**INCIDENTAL MUSIC: Ideation of a musical-sound project for the dance scene**”. 2020. 260 f. Degree Dissertation (Master in Music), Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This Masters Dissertation proposes to reflect critically on the challenges involved in the ideation of a musical-sound project for the dance scene (Incidental Music). The reference to a musical-sound project indicates here that the creative processes focused on this compositional genre deal with a singular musical production, within which both the formal aspects of the sound narrative and those that emphasize the timbre-acoustic and material aspects need to be considered sound sources (aesthetics of *concretism*). As a composable modality recognizable by its insertion in a larger polysemic complex – a mosaic of multiple linguistic chains – the musical praxis linked to the production of Incidental Music calls for an analytical and contextual-historical approach that thinks of it as a discursive substratum that divides your participation within a broader multimedia device. The field of artistic practices researched here is limited to the case of the choreographic dance creations taken to the scene, understood as staging areas for which the soundtracks are intended (movement performances performed live). The writing project is divided into three chapters; the first introduces the issue of the conceptual folds involved in the case study. The second, more extensive, is devoted to revisiting in three Areas of Study the topics that allow problematizing the contextual and technical-procedural aspects linked to the composition of soundtracks, namely: A- sonorization and acousmatic; B- sound/scenic textualities (Work in Progress) and multimedia analysis models (IMM); C- formulation of a *Sound-Kinetic Object* from the theoretical work of P. Schaeffer and R. Laban. The third chapter, in turn, is devoted to the genetic and auto-ethnographic reconstruction (a post-analysis) of the creative process of “Desfas[c/z]es” - editing a soundtrack for the “Engenho” Ballet (Felix Ruckert / BTCA, 2009) - conceived as an experimentation and working hypothesis that allows to reformulate criteria on the rhythmic-temporal relations (modes of articulation) that are established between the kinetic plane and the musical-sound plane.

Keywords: Composition. Incidental Music. Soundtrack. Sonorization. Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estrutura geral do plano de escrita	23
Figura 2 - <i>Frames</i> da coreografia <i>Messiah Game; Game One: Baptism</i> , Cie. Felix Ruckert, 2000	34
Figura 3 - Representação gráfica dos três desdobramentos do Objeto de Estudo	38
Figura 4 - Tipologias de pesquisa acadêmica	44
Figura 5 - Tabela das abordagens metodológicas citadas no item 2.2.2.	48
Figura 6 - Post da trilha sonora <i>Ódos: Obra Eletroacústica para dançarino improvisador Solista</i> (Julho, 2019), de Leonardo Harispe	63
Figura 7 - Registros fotográficos da Impro-Ação <i>A/Nônimo</i> (Galeria Cañizares, BA, 2018), por Leonardo Harispe	67
Figura 8 - Captura de tela nº1, DAW Multipista (<i>Cubase 5</i>): registro da <i>Edição Amostra: Ódos</i> , de Leonardo Harispe	84
Figura 9 - Captura de tela nº2, DAW Multipista: detalhe de <i>samples</i> de áudio	84
Figura 10 - Captura de tela nº3, DAW Multipista: perspectiva da ideação dos agrupamentos tímbrico-instrumentais	85
Figura 11 - Captura de tela nº4, DAW Multipista: painel geral dos grupos de instrumentos e amostra de timbres	86
Figura 12 - <i>Frame</i> de <i>Metastasis</i> (versão partitura animada), de Iannis Xenakis, 1953-54.	95
Figura 13 - <i>Frame</i> de <i>Atmosphères</i> (versão partitura animada), de György Ligeti, 1961	96
Figura 14 - <i>Quadro-mandala</i> exibido por James Joyce em <i>Ulisses</i> (1922)	102
Figura 15 - <i>Frames</i> da coreografia <i>Körper</i> , de Sasha Waltz, 2000	107
Figura 16 - <i>Frames</i> de <i>Pas de cinq: Scène à déambuler</i> , de Maurício Kagel, 1965	112
Figura 17 - Gráfico sinóptico do <i>Modelo IMM</i>	115
Figura 18 - <i>Frames</i> de <i>Noumenon Mobilus</i> , de Alwin Nikolais, 1953	122
Figura 19 - Fotografias do <i>Groupe de Recherches Musicales</i> (Pierre Schaeffer; Pierre Henry)	128
Figura 20 - Gráfico desenhado por Schaeffer no <i>Tratado dos Objetos Musicais</i> (Cap. IV: <i>A intenção de Ouvir</i>)	129
Figura 21 - Gráfico desenhado por Schaeffer no <i>Tratado dos Objetos Musicais</i> (Cap. IV: <i>Balance do Sistema Tradicional</i>)	136

Figura 22 - Gráfico desenhado por Schaeffer no <i>Tratado dos Objetos Musicais</i> (Cap. IV: <i>Escuta Tradicional das Fontes e dos Códigos vs. Escuta Reduzida dos Objetos Musicais e Sonoros</i>)	138
Figura 23 - Gráfico desenhado por Schaeffer no <i>Tratado dos Objetos Musicais</i> (Cap. IV: <i>Recapitulação dos Critérios Tipológicos</i>)	141
Figura 24 - Registro fotográfico da Impro-Ação <i>Abjeto</i> (Galeria Cañizares, BA, 2019), por Leonardo Harispe	146
Figura 25 - Registros fotográficos de Rudolf von Laban (Londres, 1950), Mary Wigmann (<i>Hexentanz</i> , 1913) e Kurt Joos (<i>The Green Table</i> , 1932)	152
Figura 26 - <i>Dicionário Laban</i> : Cruz Diagonal, Diametral, Tridimensional e Cubo (poliedro regular)	155
Figura 27 - <i>Dicionário Laban</i> : Gráfico do Esforço	158
Figura 28 - <i>Frames de One Flat Thing</i> , de Willam Forsythe, 2000	168
Figura 29 - <i>Desfas[c/z]es</i> : edição da cena n° 12. Captura de tela da DAW Multipista, de Leonardo Harispe	181
Figura 30 - <i>Desfas[c/z]es</i> : plataforma de edição de vídeo digital. Reedição da coreografia <i>Engenho</i> (Ruckert / BTCA, 2009)	183
Figura 31: <i>Desfas[c/z]es</i> : gráfico de distribuição das cenas da obra. Critérios de ordenamento espacial, temporal e grupal	186
Figura 32 - <i>Desfas[c/z]es</i> : gráfico de distribuição das cenas da obra. Critérios de ordenamento tímbrico, fraseológico e gestual	187
Figura 33 - <i>Desfas[c/z]es</i> : tabela geral do plano pré-composicional das cenas. Categorias e variáveis operacionais	190
Figura 34 - <i>Desfas[c/z]es</i> : tabela geral do plano pré-composicional das cenas. Exemplo de edição da cena n° 5	191

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
1.1. Precedentes artísticos / motivações que conduziram à concepção do projeto	15
1.2. Horizonte de buscas. A natureza do Objeto / Objetivos	17
1.3. Problematização do Objeto de Estudo	18
1.4. Plano de Escrita	21
1.5. Razões que justificam a elaboração da pesquisa. Possíveis desdobramentos e extensões	24
2. CAPÍTULO I - Alteridades de um gênero composicional. A Música Incidental como questão	26
2.1. Raios de abrangência da Música Incidental. (Des)dobras e encaixes	26
2.1.1. Plano musical-sonoro destinado aos âmbitos de encenação	26
2.1.2. Modos de articulação: segmentação rítmico-temporal nas Artes do Movimento/Dança	30
2.1.2.1. Vídeo: <i>Messiah Game. Game One: Baptism</i>	33
2.1.3. (Pós)produção de uma trilha sonora para o registro fílmico de uma encenação coreográfica (BTCA, Engenho, 2009)	35
2.2. Abordagem teórico-metodológica. Chaves para uma formulação epistemológica	38
2.2.1. Estudo crítico-analítico: uma Pesquisa Qualitativa	38
2.2.2. Artistas pesquisadores <i>guiados-pela-prática</i> : entre a Pesquisa Performática, a Auto-etnografia e a Crítica Genética	41
2.3. Processos de Criação Colaborativos: convergências e divergências de um plano composicional. Diálogos ente compositor e coreógrafo	48
2.4. Composicionalidade: uma propensão à invenção de mundos que solicita método	51

3. CAPÍTULO II – Procedimentos composicionais e critérios taxonômicos	
direcionados à criação e (pós)análise de uma trilha sonora	54
3.1. Música Incidental como “ofício” compositivo / Área de Estudo I	54
3.1.1. A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: acusmática e morfogênese dos sons não-indiciais	54
3.1.1.1. Áudio: <i>Ódos - Trilha Sonora para Solo de Impro-Dança</i>	61
3.1.2. Taxonomias e critérios de diferenciação na organização temporal das cadeias linguísticas: tempo físico, perceptual e virtual	63
3.1.2.1. Áudio: <i>Pozo de Aire</i> (trilha sonora da obra teatral / fragmentos)	65
3.1.2.2. Vídeo: <i>A/Nônimo. Impro-Ação</i>	66
3.1.3. Reunindo os dados	72
3.2. Textura e textualidades sonoras. <i>Work in Progress</i> e <i>Instances of Multimídia</i> para a cena contemporânea / Área de Estudo II	73
3.2.1. A dupla origem da noção de “textura”	73
3.2.1.1. Áudio: <i>Ódos</i> (edição amosta)	82
3.2.2. Da <i>Strukturklang</i> à <i>Fluktuationsklang</i> : a busca de novas sonoridades-textura na virada dos anos 60’. Partituras analógicas	86
3.2.2.1. Áudio / Vídeo: <i>Treno às Vítimas de Hiroshima</i>	91
3.2.3. <i>Work in Progress</i> : textualidades <i>não-logocêntricas</i> de uma cena processual	97
3.2.3.1. Vídeo: <i>Körper</i>	104
3.2.4. Textura-performance: a partitura como <i>Script</i> . Complementariedade e complexidade entre as cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia (<i>Instances of Multimedia</i>)	107
3.2.4.1. Vídeo: <i>Pas de Cinq: Scène à Déambuler</i>	110
3.2.4.2. Vídeo: <i>Noumenon Mobilus</i>	120
3.2.5. Reunindo os dados	122
3.3. Temporalidades e modos de articulação do Objeto Sonoro-Kinético / Área de Estudo III	124
3.3.1. O “Objeto Sonoro” schaefferiano. A poética musical do concretismo sonoro: tipo-morfologias e escuta reduzida. Formulação epistêmica de uma percepção <i>aculógica</i>	125
3.3.1.1. Vídeo: <i>Symphonie pour un Homme Seul</i>	143
3.3.1.2. Áudio / Vídeo: <i>John Cage, i’ve been told to ask you the following question: where are you going?</i> Álbum <i>Zwischen</i> (faixa n°2)	144

3.3.2. O “Objeto Kinético” labaniano. LMA e <i>Eukinese</i> . Fator de Movimento Tempo e sua relação com as qualidades de esforço: fluência energética, dinâmica e duração-ritmo	147
3.3.2.1. Vídeo: <i>One Flat Thing</i>	165
3.3.3. Reunindo os dados	168

4. CAPÍTULO III / Memorial - (Pós)análise do processo criativo da obra

***DESFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o Balé Engenho (Felix Ruckert / BTCA, 2009)* . . 172**

4.1. (Des)construção retrospectiva do processo composicional173

4.1.1. Mapeamento crítico-genético e auto-etnográfico: um <i>script</i> performático. Histórico do caso de estudo	174
4.1.2. Projeto composicional da obra. Estratégias-base para a edição sonora e visual . .	177
4.1.3. Conjunto de prescrições/acertos prévios. Apresentação de quadros, tabelas e entornos gráficos da DAW Multipista	179
A- <i>Constraints</i> destinadas à edição do áudio	180
B- <i>Constraints</i> destinadas à edição do vídeo	182
C- Prefiguração dos traços poéticos da narrativa sonoro-visual	183
D- Solução de continuidade/critérios para criar coesão entre cenas díspares	184
E- Construção de tabelas (grelhas de dupla entrada) para estruturar as estratégias composicionais de cada cena	188

4.2. (Pós)análise das cenas 192

4.2.1. Cena Um	192
4.2.2. Cena Dois	194
4.2.3. Cena Três	196
4.2.4. Cena Quatro	199
4.2.5. Cena Cinco	201
4.2.6. Cena Seis	203
4.2.7. Cena Sete	205
4.2.8. Cena Oito	208
4.2.9. Cena Nove	210
4.2.10. Cena Dez	213
4.2.11. Cena Onze	215
4.2.12. Cena Doze	218

4.3. Circunscrição de uma poética emergente. *Diferimentos e desfases* 222

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
5.1. A Música Incidental como gênero composicional	229
5.2. A produção de trilhas sonoras para a cena de dança	231
5.3. Competências do composicional que adquirem maior relevância	233
A- Aspecto rítmico-mensural (durações, devires, progressões temporais)	234
B- Aspecto tímbrico-acústico (escuta aculógica)	236
C- Aspecto da textura / textualidades do performático e multimídia	238
5.4. O <i>Objeto Sonoro-Kinético</i> como ferramenta operacional aplicada à análise e criação	242
5.5. Tópicos norteadores para uma futura pesquisa	243

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	249
---	-----

APÊNDICE A - Audição / Projeção Audiovisual - Projeto: “BTCA em Pesquisa”

Sala Walter da Silveira - Biblioteca Pública - Barris - Salvador-BA. 21-08-2019	257
---	-----

**APÊNDICE B - Estágio Docente Orientado [MUS791/20172] / Laboratório de
Produção de Música Incidental**

Projeto interinstitucional PPGMUS / Escola de Dança UFBA, 2019.2	258
--	-----

APÊNDICE C - Exame de Qualificação para o Mestrado [MUSE02/20172]

Jornada correspondente à apresentação do material de pesquisa / Exame de Qualificação para o Mestrado	259
--	-----

**APÊNDICE D - Palestra / Audição. Congresso UFBA 2019 – Pesquisa,
Ensino e Extensão**

Apresentação da Pesquisa de Mestrado Acadêmico PPGMUS: <i>A Música Incidental: Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança</i>	260
--	-----

1. INTRODUÇÃO

Para dar tratamento aos tópicos que me proponho desenvolver na introdução desta dissertação, corresponde indicar que os mesmos visam aspectos vinculados aos precedentes artísticos motivadores, a natureza do Objeto estudado, assim como a estrutura que o plano de escrita segue, ligado às razões que justificam a elaboração desse roteiro.

1.1. Precedentes artísticos / motivações que conduziram à concepção do projeto

Para apresentar o conjunto de motivações e inquietações artísticas que puseram em marcha a concepção de um plano de pesquisa acadêmico, parece-me procedente balizar que no Objeto de Estudo que acabou se configurando convergem as questões relativas à criação de uma trilha sonora (composição de um plano musical-sonoro), voltadas às produções coreográficas de dança – toda vez que estas são planejadas para serem encenadas. Assim, o domínio da composição musical encontra uma localização diferenciada ao estabelecer um diálogo *inter-área* com a composição da dança: uma matriz de agregações onde convergem, conjuntamente, tópicos vinculados à encenação (Artes Cênicas) e processos dramáticos (Dramaturgias do Corpo/Performance).

Disto isso, mencionarei primeiramente, por se tratar da área de desempenho artístico onde me titulei em Programas de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas; PPGAC-UFBA) a minha atividade como performer, professor e coordenador de projetos de extensão universitária no campo da dança contemporânea, vinculada às técnicas de improvisação, estudos somáticos e procedimentos de composição instantânea. Dentro desse âmbito venho pesquisando, através da produção/apresentação de *Impro-Ações*, cursos ministrados em diversas sedes universitárias/Fundações Culturais e no referido projeto de extensão (PRO-EXT UFBA: *SALVAJAM Impro & Contato*), tópicos relativos às formas de articulação temporal, estruturas espaço-arquiteturais que engatilham variadas progressões rítmicas e/ou estratégias imersivas da percepção que lidam com: ambiências sonoras, modos de produção incidental do som a partir do friccionamento/percussão corporal/vocalização.

Uma segunda área, correspondente ao Curso de Graduação Universitário (UNLP, Argentina), está relacionada à composição musical, havendo-me formado,

primeiramente, como violonista de repertório, para mais tarde dedicar-me à área do arranjo grupal e execução do piano, violoncelo e sax soprano (nível intermédio). No trânsito pela graduação universitária (Professorado em Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical / Licenciatura em Composição - Universidade Nacional de La Plata, Argentina) tomei contato com as concepções da estética contemporânea que se debruçam e pesquisam o material musical-sonoro a partir da sua dimensão *textural*, atributos tímbrico-acústicos e sua transposição para a composição através de meios eletroacústicos. Essa primeira iniciação viu-se reforçada logo, quando me capacitei num Curso Profissionalizante no uso de plataformas digitais multipista / DAW (C.C. Ricardo Rojas – UBA, Argentina), direcionado à edição, mixagem e masterização de trilhas sonoras.

A terceira área, relacionada ao desempenho como Diretor e Dramaturgo Teatral, tem a sua origem no Curso de Formação de Ensino Terciário (Escola Arte Dramático de La Plata - DGCyE / Ator Intérprete, Arg.) que me levou, entre os anos 2002 e 2013, a exercer a docência na Escola Municipal de Teatro de Tandil (Província de Bs. As., Argentina). Ali nasceu o *métier* de encenador, vinculado à criação da *Cia. Raisen de Teatro Independente*, com a qual estreei vinte obras de mediano/grande formato, mas, onde pude experimentar em condições laboratoriais as problemáticas do ritmo cênico, partitura de ações, progressões coreográficas das situações dramáticas, emissão e projeção vocal. Especialmente, para o caso aqui estudado, testemunhei as complexidades relacionadas à gênese da trilha sonora, quando esta é transposta para o diálogo com a ação teatral/movimentação corporal do ator. Assim mesmo, tive uma apreciação direta de como a própria noção de “trilha” se desdobra em múltiplas camadas narrativas – suportada nos variados substratos que a cena contém – considerando, não apenas, a inclusão de músicas formais, mas a incidência proposital de ações sonoras, a participação da voz falada como objeto/textura sonora e, mais amplamente, o plano de movimentações e deslocamentos espaciais como uma grande partitura que distribui e afeta às progressões temporais.

Exposto este apanhado de precedentes artísticos e acadêmicos pessoais, cabe ser agregado que o Projeto de Pesquisa aqui exposto se apresenta como uma ocasião preciosa para reexperienciar o arcabouço daqueles procedimentos narrativos (múltiplos, dissímeis, disseminados em cada área de desempenho artístico). Assim mesmo, o que converge e se concentra no linde de um objeto de estudo sonoro-kinético – mas também, dramátúrgico – é uma possibilidade estratégica para que seja

desvendada e apreendida a poética emergente que advém desses remanejamentos criativos. Cito, por ser anedótico, que durante a prova oral correspondente ao Processo Seletivo PPGMUS / Mestrado Acadêmico (Julho de 2018, EMUS-UFBA) o professor Paulo Costa Lima me formulou a seguinte pergunta: “como você acha que vai encontrar *a sua voz* de compositor neste Programa? ”. Tal a provocação lançada e tal a tentativa de respondê-la.

1.2. Horizonte de buscas. A natureza do Objeto / Objetivos

Com o propósito de dar visibilidade aos diversos enquadramentos e tipos de abordagem que o Objeto de Estudo recebe ao longo da escrita – objetivos e horizontes de busca que se derivam desse recorte, assim como casos factuais locados no campo da práxis que se tornam Caso de Estudo (ou Pesquisa de Campo) – proponho, seguidamente, uma lista de tópicos que permitam dimensionar os alcances do referido Objeto:

< Objeto de Estudo: Produção de trilhas sonoras destinadas à cena de dança. Envolvendo: A- Arte da Sonorização; B- Performance musical/cênica; C- Design do plano musical-sonoro para dispositivos multimídia (âmbitos de encenação).

< Caso de Estudo: Processo Criativo vinculado à composição da obra *DEFAS[c/z]ES*. Originalmente produzida como trabalho prático para o componente curricular “Seminários de Composição I” (PPGMUS, 2018.2), Professor Guilherme Bertissolo.

< Objetivo Geral: Refletir criticamente sobre os desafios implicados na ideação de um plano musical-sonoro destinado às encenações coreográficas de dança. Em decorrência com esse objetivo primeiro, delimitar critérios e procedimentos composicionais que se apliquem à (pós)análise de um processo criativo em música: trilha sonora da obra *DEFAS[c/z]ES*.

< Objetivos Específicos:

1. Proporcionar um olhar facetado/poliédrico sobre as competências composicionais contidas no tema de pesquisa através de um plano de escrita estruturado em Áreas de Estudo gerais (três): A. Sonorização e *acusmática*; B. Textualidades do sonoro/cênico (*Work in Progress*) e modelos de análise multimídia (*Instances of Multimedia*, IMM); C. Configuração de um *Objeto Sonoro-Kinético* que opere tanto como unidade sígnico-semiótica direcionada a articular o fluxo das progressões temporais, como uma concretude que habilite a apreensão do sonoro-

kinético enquanto tal, formulada a partir da obra teórica de Pierre Schaeffer (*Tratado dos Objetos Musicais*) e Rudolf von Laban (LMA / LIMS).

2. Coletar e condensar dentro de cada Área de Estudo critérios taxonômicos que permitam visibilizar e colocar em cruzamento as variáveis operacionais, procedimentos técnicos e/ou categorias de análise que se apliquem, posteriormente, à revisão genética e auto-etnográfica da obra *DEFAS[c/z]ES* (Memorial).

3. Idear uma estratégia de escrita estendida (Pesquisa Performática), formatada num *hipertexto*, que contemple a inserção de materiais fílmicos e gravações de áudio (vínculos com a rede informática). Através dela, revisitar o Objeto de Estudo a partir de registros factuais que dialoguem com a produção compositiva de Música Incidental e permitam documentar os precedentes históricos do gênero.

4. Dar visibilidade, dentro do corpus da escrita, às composições musicais e criações artísticas próprias com o fim de afirmar a produção de obras como fator motivador da pesquisa. Para esse fim, referenciar ditas produções através de quadros de análise intercalados no texto que as aproximem do leitor, assim como abrir uma via alternativa de leitura que proponha o início da mesma a partir do Memorial (Cap. III).

5. Produzir um corpus textual acessível e reutilizável em âmbitos de ensino formal e não-formal, assim como em coletivos de artistas voltados à pesquisa cênica, que proporcione ferramentas vinculadas à inclusão/criação de trilhas sonoras em formatos de encenação variados.

1.3. Problematização do objeto de estudo

Para oferecer uma perspectiva visível sobre os diferentes vieses em que o objeto de estudo se desdobra e emergem, ligados a eles, diversos níveis de problematização, corresponde indicar, primeiramente, que o contorno conceitual – e suas marcas fenomênicas associadas – é observado aqui através de um enquadramento escalonado: há, por um lado, a participação da Música Incidental nos variados âmbitos de encenação (questões concernentes à narrativa sonora nas Artes Temporais) e, por outro, os modos de articulação temporal do movimento corporal/dança relacionados, especificamente, à captura, segmentação e transbordamento dessas mensuras no *design* de um plano musical-sonoro. Assim, o Objeto aqui discutido precisa ser considerado nesta dupla amplidão/restrrição, de modo tal que ele seja contextualizado em cada área temática da pesquisa segundo as problemáticas que lhe são inerentes. Seguidamente apresento uma lista de itens com

o objetivo de pontuar os tópicos que me parecem centrais na abordagem do caso “Música Incidental para a cena de dança”:

< Necessidade de conceber a própria noção de “cena” como um “âmbito de encenação” articulado e plural, estruturado temporal e espacialmente através do entrosamento discursivo de variadas cadeias linguísticas. Nesse complexo semiótico, a narrativa do plano musical-sonoro deverá ser planejada como um substrato equivalente em termos de significância discursiva.

< A produção de Música Incidental para a cena, como ofício compositivo em música que se insere num dispositivo semiótico mais vasto, precisa questionar os estigmas e hábitos instituídos nessa cadeia de produção poética (ser apreciada como uma anexação ou vestidura da ação cênica), para rehierarquizar a sua significação enquanto “gênero composicional”.

< Trata-se de um objeto sonora que possui uma localização peculiar, um conjunto de atributos e alteridades que o distinguem dentro do fazer/práxis musical “formal” herdada da estilística moderna ocidental: um objeto com ênfase nos aspectos *matéricos* do som, ligados à configuração tímbrico-acústica, rítmico-mensural e temporal-formal. Mais do que um objeto puramente musical, um objeto híbrido: *musical-sonoro*.

< Pela sua vez, a narrativa desse plano musical-sonoro coloca-se em diálogo com os atributos do plano das movimentações corporais do dançarinos (performers ou *actantes*), de modo tal que o objeto maior a ser estudado precisa ser observado – e conceituado – através dessa constituição *matérica* co-presente em ambos planos. Temos assim que o objeto em questão se compreende como uma duplicidade integrada; uma concretude que tem, de um lado, o “Objeto Sonoro” e do outro um “Objeto Kinético”: *Objeto Sonoro-Kinético*.

< Para estabelecer a discussão sobre os nexos conectivos que mediam entre a cadeia linguística do musical-sonoro e do kinético deveremos remetermos, como sendo a sua grande bacia de pertencimento comum, ao fato de ambas serem Artes Temporais. Com isso pretendo frisar aqui que um tópico central da pesquisa consiste numa operatória sequenciada – nem sempre evidente – que: primeiramente consiga capturar as marcas *indiciais* em que esse tempo misto se articula (pontilhar o *continuum*), para logo, segmentar e identificar as partículas rítmico-mensuráveis. Finalmente, remanejar e combinar esses materiais num processo composicional dialógico.

< Com o fim de abordar as fases implicadas na dinâmica desses processos compositivos, tenho segmentado a abordagem do Objeto em um capítulo introdutório (Cap. I), seguido de três Áreas de Estudo (Cap. II), dedicadas a esmiuçar os aspectos crítico-analíticos da pesquisa:

Cap. I: Desdobras conceituais e procedimentais do caso de estudo (gênero Música Incidental):

1. Como âmbito de encenação; como expressão articulada enquanto Arte Temporal (movimento/dança); como Processo Criativo susceptível de uma reconstrução crítico-genética.

2. Como produção composicional singular que solicita da complementação de abordagens metodológico-epistemológicos voltados à facticidade das narrativas em arte.

3. Como modalidade de Criação Colaborativa inter-área (música/dança/dramaturgia) e inventiva poética, transbordada na noção de *composicionalidade*.

Cap. II: A- Sonorização:

1. Alteridades do ofício/profissão de Sonorizador.

2. *Acusmática* – índices de referencialidade – tratamento dos processos temporais (Artes Temporais) no nível perceptual, mnêmico e afetivo do receptor.

B- Textura e *textualidades* do musical-sonoro e sonoro-cênico:

1. Reconstrução histórica do termo “textura” (dupla origem) – *Strukturklang*, *Texturklang* e *Fluktuationklang* – remanejamentos críticos do conceito no contexto dos anos 60’ da Escola de Darnstadt.

2. *Work in Progress* – sincronidades direcionadas ao *Storyboard* - formas de *signagem* temporais/espaciais - poéticas do instável/inacabado (*Opera Aperta*).

3. Complementariedade e complexidade num dispositivo cênico multimídia – *Modelo IMM* de Nicholas Cook.

C- Formas de articulação rítmico-temporais implicadas na formulação de um “Objeto Sonoro-Kinético”:

1. Perspectiva schaefferiana do *concretismo* sonoro (“Tratado dos Objetos Musicais”) relacionada a *escuta reduzida* – atributos do *Objeto Teórico “Bruto”*, susceptíveis de serem redirecionados na elaboração de uma sintaxe musical (*escuta estetizante*) a partir da classificação das suas *tipo-morfologias*.

2. Perspectiva labaniana sobre dança/movimento humano, associada às

qualidades de esforço (*antrieb/effort*) – Fatores de Movimento (Fluxo-Espaço-Peso-Tempo) e Fluxo de Movimento – Ritmo e Dinâmica da fluência-energética como integridade orgânica – “Princípio de Aglutinação/Dispersão”: marcadores temporais (modelo de variáveis operacionais).

3. Proposição do *Objeto Sonoro-Kinético* como a configuração de um objeto híbrido, conjetural (derivação analógica do Objeto Sonoro schaefferiano), operando como: A- uma *unidade sígnico-semiótica* que permite articular o fluxo mudável das progressões temporais; B- uma *factualidade/concretude* que permite apreender o sonoro-kinético enquanto-tal.

1.4. Plano de Escrita

Com o fim de oferecer uma visão panorâmica do roteiro que estrutura o andamento da escrita – um hipertexto estendido na postagem de *links*, quadros taxonômicos e registros gráficos – indico, primeiramente, que o mesmo pode ser apreciado como uma progressão temporal desdobrada em dois eixos organizacionais, a partir dos quais se articulam e complementam os temas/conteúdos que vão sendo discutidos:

A- Progressão transversal: cada seção da escrita (especialmente, Capítulo II) problematiza os tópicos da pesquisa a partir de um olhar crítico-analítico e historiográfico (referentes do gênero Música Incidental). O mesmo resulta do recorte temático e do levantamento bibliográfico associado a este.

B- Progressão “efeito funil”: o andamento da escrita, estruturada em um capítulo introdutório e três Áreas de Estudo (Cap. II), vai estreitando gradativamente os caracteres morfogênicos do *Objeto Sonoro-Kinético*, podendo, por essa via, condensar e expressar metaforicamente a *concretude sígnica* a ser revisada na (des)montagem dos processos/procedimentos compositivos da obra *DESFAS[c/z]ES* (Cap. III).

Ainda quando não seja convencional, tenho destinado ao Capítulo I tanto as discussões relacionadas com o enquadramento teórico-conceitual do Objeto de Estudo, quanto as abordagens metodológicas e chaves epistemológicas postas em cruzamento. A razão dessa escolha deve-se ao fato de que ambas, a partir das questões que se aguçam nos sucessivos apontamentos, abrem o campo de interrogantes e participam da problematização geral levantada na pesquisa.

Dentro de cada uma das três Áreas de Estudo que estruturam o texto (Cap. II) se replicam um conjunto de estratégias temporais e gráficas:

1. Se interpolam/alternam quadros (ressaltados em cor cinza) que convidam ao leitor a estabelecer hipervínculos (*links*) com vídeos ou faixas de áudio, para entrar em contato com os aspectos factuais e perceptuais dos casos que estão sendo comentados. Através dessa via, pretendo referenciar e colocar em contexto vívido o fazer composicional relacionado ao gênero da Música Incidental.

2. No encerramento de cada Área de Estudo apresento um quadro de encerramento (cor verde), intitulado “Reunindo os dados”, que se propõe listar e reunir o conjunto de variáveis ou princípios operacionais tratados na seção. Esses mapeamentos taxonômicos pretendem oferecer ferramentas úteis para a (pós)análise do Memorial, assim como gerar potenciais cruzamentos de eixos composicionais que dimensionem as complexidades implicadas no Objeto de Estudo/Processo Criativo.

3. Cada Área de Estudo aborda os tópicos que norteiam a sua discussão específica a partir do referencial teórico (produção escrita) ou da obra artística (registros audiovisuais, entrevistas, gravações) de um número restrito de autores. A estratégia de base consiste em circunscrever/aprofundar o recorte temático de cada seção a partir desses referenciais de primeira ordem, anexando e colocando em cruzamento a obra teórica e artística de outros autores que venham complementá-la.

4. O percurso do Memorial (Cap. III) estrutura-se sob a base das seções que compõem a sequência de cenas da obra *DEFAS[c/z]ES*. Havendo partido de um registro fílmico disponível na rede (filmagem da coreografia *ENGENHO*; BTCA, 2009), a mencionada sequência resulta da reedição desse documento fílmico, distribuído em doze cenas breves que se articulam entre si pelo procedimento *fadeout/fadein*. Assim, o Memorial revisita, desde uma perspectiva desconstrutiva, cada uma dessas cenas em sucessivos itens.¹

¹ Tal como foi apontado dentro dos *Objetivos Específicos* (nº4), inclusos na *Introdução / Horizonte de buscas*, a presente pesquisa se propõe dar relevância ao conjunto de produções artísticas de própria autoria vinculadas ao *métier* compositivo em música. Dentro do corpus da escrita elas são apresentadas ao leitor através de um conjunto variado de estratégias, dentre as quais corresponde mencionar o uso de quadros coloridos (cinza) que postam, em várias ocasiões, áudios e vídeos de composições eletroacústicas e montagens sonoras destinadas a operarem como trilhas sonoras para encenações de dança e teatro. Assim mesmo, são apresentadas filmagens de *Impro-Ações* (performances dança-teatro) onde a noção de Música Incidental se materializa através do remanejamento de dispositivos acústicos e analógico-digitais que geram tipos de incidência sonora em tempo-real, extrapolando a ideia de *indicial* e *acusmático*. Nesta linha de interesse, abre-se a possibilidade alternativa de que o leitor inicie o percurso da leitura começando pelo Capítulo III/Memorial, onde se analisa e descreve o processo criativo da trilha sonora *DEFAS[c/z]ES* (edição

5. O exercício da referida (pós)análise – tanto um material sonoro (trilha sonora) quanto audiovisual (formato de edição final) – examina, desde a perspectiva teórico-metodológica da Crítica Genética e Auto-etnográfica, as relações que se estabelecem entre as cadeias linguísticas música/movimento, assim como entre os substratos narrativos do próprio material sonoro: uma revisão técnico-procedimental da correlação *fase/desfase*.

6. Para sinalizar os fragmentos ou materiais que estão sendo analisados dentro dos registros fílmicos ou de áudio, apelo ao uso da barra de tempo situada na base dos entornos visuais digitais. Se indicam os minutos/segundos que devem ser observados dentro de cada registro. Assim mesmo, introduzo no corpo da escrita *frames* ou *slides* dos entornos visuais que estão sendo analisados (*print screen*), para que os mesmos deem acesso aos gráficos e instâncias processuais pelas quais atravessou a criação da obra: planilha de pistas da plataforma DAW Multipista; mostras de envelopes de áudio; quadros de filtrado do som (etc.).

audiovisual), criada para acompanhar as imagens do balé *Engenho* (Felix Ruckert / BTCA, 2009). Isso seria viável se o leitor que se sinta inclinado por visar, primeiramente, o material correspondente à produção compositivo-musical, se auxiliasse com os quadros de síntese (*Reunindo os dados*) postados no final de cada Área de Estudo.

Figura 1 - Estrutura geral do plano de escrita.

<p>INTRODUÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> < Precedentes artísticos < Horizonte de buscas. A natureza do Objeto / Objetivos < Problematização do Objeto de Estudo < Plano de Escrita < Razões que justificam a elaboração da pesquisa 	<p>CAPÍTULO I</p> <ul style="list-style-type: none"> < Raios de abrangência da Música Incidental < Abordagem teórico-metodológica. Chaves para uma formulação epistemológica < Processos de Criação Colaborativos < <i>Composicionalidade</i>: uma propensão à invenção de mundos que solicita método 	<p>CAPÍTULO II - Procedimentos composicionais e critérios taxonômicos direcionados à criação e (pós)análise de uma trilha sonora</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p>ÁREA DE ESTUDO I</p> <ul style="list-style-type: none"> < Música Incidental como “ofício” compositivo < A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: <i>acusmática</i> e morfogênese dos sons não-indiciais < Taxonomias e critérios de diferenciação na organização temporal: tempo físico, perceptual e virtual </td> <td style="vertical-align: top;"> <p>ÁREA DE ESTUDO II</p> <ul style="list-style-type: none"> < A dupla origem da noção de “textura” < Da <i>Strukturklang</i> à <i>Fluktuationsklang</i>: a busca de novas sonoridades-textura na virada dos anos 60’ < <i>Work in Progress</i>: textualidades não-logocêntricas de uma cena processual < Textura-performance: a partitura como <i>Script</i>. Modelo IMM </td> <td style="vertical-align: top;"> <p>ÁREA DE ESTUDO III</p> <ul style="list-style-type: none"> < Formulação do <i>Objeto Sonoro-Kinético</i>: A-engajamento funcional-poético entre as cadeias linguísticas som/movimento; B-unidade signico-semiótica articulante das progressões temporais. < O <i>Objeto Sonoro</i> schaefferiano. Escuta reduzida e Tipomorfologias de valores/variáveis. < O <i>Objeto Kinético</i> labaniano. LMA e EUKINESE: qualidades de esforço e rítmica-dinâmica da fluência energética. </td> <td></td> </tr> </table>			<p>ÁREA DE ESTUDO I</p> <ul style="list-style-type: none"> < Música Incidental como “ofício” compositivo < A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: <i>acusmática</i> e morfogênese dos sons não-indiciais < Taxonomias e critérios de diferenciação na organização temporal: tempo físico, perceptual e virtual 	<p>ÁREA DE ESTUDO II</p> <ul style="list-style-type: none"> < A dupla origem da noção de “textura” < Da <i>Strukturklang</i> à <i>Fluktuationsklang</i>: a busca de novas sonoridades-textura na virada dos anos 60’ < <i>Work in Progress</i>: textualidades não-logocêntricas de uma cena processual < Textura-performance: a partitura como <i>Script</i>. Modelo IMM 	<p>ÁREA DE ESTUDO III</p> <ul style="list-style-type: none"> < Formulação do <i>Objeto Sonoro-Kinético</i>: A-engajamento funcional-poético entre as cadeias linguísticas som/movimento; B-unidade signico-semiótica articulante das progressões temporais. < O <i>Objeto Sonoro</i> schaefferiano. Escuta reduzida e Tipomorfologias de valores/variáveis. < O <i>Objeto Kinético</i> labaniano. LMA e EUKINESE: qualidades de esforço e rítmica-dinâmica da fluência energética. 		<p>CAPÍTULO III / Memorial</p> <ul style="list-style-type: none"> < Estratégias de edição musical-sonora e montagem das sequências fílmicas < Quadros/<i>Storyboard</i>. Pré-plano composicional das cenas: eixos e variáveis. < (Pós)análise das cenas (12 no total) < Cena + título + reconstrução dos processos composicionais. < Circunscrição da poética sonora emergente: a noção- procedimento de <i>diferimento e desfase</i>.
<p>ÁREA DE ESTUDO I</p> <ul style="list-style-type: none"> < Música Incidental como “ofício” compositivo < A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: <i>acusmática</i> e morfogênese dos sons não-indiciais < Taxonomias e critérios de diferenciação na organização temporal: tempo físico, perceptual e virtual 	<p>ÁREA DE ESTUDO II</p> <ul style="list-style-type: none"> < A dupla origem da noção de “textura” < Da <i>Strukturklang</i> à <i>Fluktuationsklang</i>: a busca de novas sonoridades-textura na virada dos anos 60’ < <i>Work in Progress</i>: textualidades não-logocêntricas de uma cena processual < Textura-performance: a partitura como <i>Script</i>. Modelo IMM 	<p>ÁREA DE ESTUDO III</p> <ul style="list-style-type: none"> < Formulação do <i>Objeto Sonoro-Kinético</i>: A-engajamento funcional-poético entre as cadeias linguísticas som/movimento; B-unidade signico-semiótica articulante das progressões temporais. < O <i>Objeto Sonoro</i> schaefferiano. Escuta reduzida e Tipomorfologias de valores/variáveis. < O <i>Objeto Kinético</i> labaniano. LMA e EUKINESE: qualidades de esforço e rítmica-dinâmica da fluência energética. 							

Esquema gráfico da estrutura geral do plano de escrita (desconsiderando segmentos pré e pós textuais). Observe-se, a grandes rasgos, a distribuição de Capítulos e Áreas de Estudo (Cap. II), demarcação de itens principais, assim como a extensão aproximada que cada um dos segmentos abrange.

1.5. Razões que justificam a elaboração da pesquisa. Possíveis desdobramentos e extensões

A elaboração do Plano de Pesquisa aqui apresentado encontra a sua razão de ser na tentativa de hierarquizar e dar visibilidade a práxis compositiva de Música Incidental, valorizada ao longo das áreas temáticas de estudo como um ramo singular da produção musical-sonora. Entendo-a, a esse respeito, como uma expressão artística que armazena um conjunto de viesses de peculiar riqueza, atrelados à proficiência de um “ofício” compositivo – de fato, uma profissão –, o qual, não obstante, carrega o estigma de funcionar como um “gênero menor”, subsidiário e anexo das narrativas/linguagens que regem o construto cênico ou audiovisual (protagonismo do ator; pregnância do discurso visual). Por essa razão, parece-me relevante desvendar as especificidades técnico-procedimentais vinculadas a este gênero, assim como cartografar os aspectos fenomênicos advindos dos múltiplos subtipos de manifestações que ele compreende – áreas do musical-formal, do cênico-arquitetural, do tecnológico aplicado, da sonorização e desenvolvimento acústico –, para que tal ramo da composição reencontre o lugar de idoneidade e proficiência que lhe é inerente.

Trata-se, pois, de uma poética do musical-sonoro que merece ser observada à luz das suas complexidades linguísticas, como um gênero singular dentre as variadas expressões da composição musical. Nessa linha de observações, a questão da *ideação* – ou concepção – que o compositor desenvolve ao redor do projeto de obra a ser desenvolvido, converte-se num tema central, pois a Música Incidental se localiza na bacia semiótica de uma expressão híbrida e integrada, a qual solicita a concorrência de variadas linguagens artísticas para se articular. Assim, todo planejamento sonoro (plano musical-sonoro) inserido na polivalência dos âmbitos de encenação (em particular, da dança) opera a partir de um diálogo complementar, negociando a cada passo a economia das suas relações semióticas e perceptuais: trama de gestos dramáticos, movimentações corporais, desenhos lumino-técnicos, planos de emissão vocal, elementos cenográficos (etc.).

Parece-me que a devida hierarquização e colocação em perspectiva estético-analítica do caso da Música Incidental habilita a possibilidade de que esse campo de estudos se estenda, mais tarde, através de outros desdobramentos (para além do mundo acadêmico). Cabe ser considerado, a esse respeito, o impacto pedagógico-didático que estas pesquisas podem atingir se são planejadas para despertar o interesse na comunidade de alunos do ensino superior e/ou médio (um material de estudo acessível e estimulante), tanto quanto fortalecer os espaços de criação artística (formal e não-formal) que estão ligados a esta ordem de experimentações: campo das artes cênicas, do movimento-dança, das tecnologias multimídia, da *Performance Art* – dentre outros. Em qualquer caso, o alvo destas empreitadas acadêmicas não deve desconsiderar as inquietantes formas de radiação/extensão ulteriores, podendo com elas estimular iniciativas geradas no âmbito da composição musical (compositores que se sentem atraídos ou instigados profissionalmente por este ramo da produção sonora) que enriqueçam as possibilidades expressivas almejadas no gênero.

2. CAPÍTULO I: Alteridades de um gênero composicional.

A Música Incidental como questão

O primeiro capítulo desta escrita tem como propósito *abordar* o caso da Música Incidental. Ainda quando a categoria seja susceptível de revisões ou ampliações, as produções de Música Incidental são conceituadas aqui como se tratando de um “gênero composicional”: as marcas de alteridade que a distinguem de outras modalidades do fazer musical. A referida abordagem se desdobra, ao longo do capítulo, em subtipos de aproximação: A- a práxis compositiva vinculada à produção de trilhas sonoras, observada através de reenquadramentos conceituais/procedimentais (jogo de encaixes); B- abordagens metodológico-epistemológicos que refletem sobre as pesquisas acadêmicas ligadas à produção artística e processos criativos (sua performatividade, etnografia, genética); C- a relação dialógica inter-área – chamada de “processos colaborativos” – que se estabelece entre os elos de uma produção dramatúrgica integrada (músico/coreógrafo/encenador), assim como os fatores imagéticos implicados na ideação de *outros-mundos-possíveis*, reunidos na noção de *composicionalidade*.

2.1. Raios de abrangência da Música Incidental. (Des)dobras e encaixes

Apresento, seguidamente, os três tópicos compreendidos no enunciado geral do item, estando eles relacionados à produção de um plano musical-sonoro e seus modos de articulação, vinculados, por sua vez, ao registro fílmico de uma encenação coreográfica (BTCA, Engenho, 2009).

2.1.1. Plano musical-sonoro destinado aos âmbitos de encenação

Para dar abertura aos tópicos que iniciam o capítulo, parece-me necessário circunscrever o linde do objeto de estudo a ser rastreado ao longo da pesquisa; trata-se do caso da “Música Incidental”, um gênero da práxis composicional em música que traz aparelhado um conjunto de vises singulares, expresso nas múltiplas facetas em que pode ser replicado, o qual, por sua vez, demanda aprendizados específicos por parte do músico compositor dedicado à produção de “trilhas sonoras”. Assim, para estabelecer essa demarcação territorial, ofereço ao leitor uma imagem do “objeto” tal, que possa ser compreendida num raio de abrangência variado. Ao longo dos três subitens que compõem este primeiro segmento da escrita irei desdobrar e apresentar o caso da Música Incidental como um sistema de encaixes, de modo que o raio de

abrangência das suas competências teórico-práticas possa ser observado à luz das suas manifestações mais genéricas ou circunscritas às particularidades de um processo criativo. A estratégia idealizada para refletir criticamente sobre o objeto de estudo propõe, portanto, que o mesmo não possua um único contorno, mas, um *corpus temático* susceptível de ser restringido ou ampliado segundo o referencial com que é abordado.

Tratarei neste segmento sobre as manifestações fenomênicas que ligam a noção de “Música Incidental” com o âmbito das produções cênicas, me dedicando nos subitens posteriores a observar o domínio do técnico-procedimental relacionado à demarcação das temporalidades e modos de articulação da cena para, mais tarde, me focar nos desafios compositivos-musicais implicados na edição da trilha sonora *DEFAS[c/z]ES*. Para pensarmos no entrosamento música/cena – ou bem, trilha sonora/espetáculo – haverá que interrogar, primeiramente, o acúmulo de subentendidos e conotações que cercam essa forma de participação complementar; juntamente, revisar a concepção atrelada à própria noção de “cena” (ato cênico), como sendo essa a matriz mais abrangente que contém a somatória de planos narrativos que ali convergem. Assim: como um plano musical-sonoro “incide” sobre a dinâmica que rege as progressões temporais dos eventos cênicos? Como se estabelecem as relações econômicas (distribuição da informação) entre os múltiplos substratos que integram uma narrativa cênica, para que o discurso sonoro encontre a sua melhor adequação? Mais amplamente: como conceber a Música Incidental destinada a um determinado âmbito de encenação, para que a mesma dialogue em termos de complementariedade/complexidade com os outros planos narrativos (estabelecimento de relações de pregnância perceptual²)?

Para aprofundarmos nesta ordem de considerações parece-me oportuno revistar (e desconstruir) etimologicamente o termo “incidental”, para deixar ver, através

² No contexto da “Teoria da Gestalt”, formulada a inícios do século vinte pelos teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin, agrupados ao redor da pesquisa intitulada *Gestaltpsychologie* (psicologia da forma), o termo “pregnância” remete a certas configurações captadas pela visão, relacionadas à forma, cor, textura e outros atributos da imagem. Por efeito da pregnância visual a pessoa que observa compreende mais rapidamente, e com maior simplicidade, esses atributos. Assim, entre três ou quatro figuras, aquela que tenha maior pregnância será quem consiga chamar a atenção em primeiro lugar, deixando certa persistência retiniana no registro ocular do observador. Sobre o princípio da pregnância na Teoria da Gestalt consultar: KOLERS, Paul A. 3. *Some Basic Measurements*. In: *Aspects of Motion Perception: International Series of Monographs in Experimental Psychology*. NY: Pergamon, 1972, p. 53 a 61.

das suas variadas conotações, como o presente caso de estudo se presta a ambivalências semânticas e estigmas que pesam sobre a tradição desse gênero/modalidade compositiva. Um “incidente” seria, em princípio, algo acessório, subsidiário, que ocorre no desenvolvimento de um facto principal, entanto que “incidir” desloca-se para todo aquilo que *tem-efeitos-sobre* (acomete, afeta, atinge) e ocorre ao mesmo tempo (*coincide-com*). No campo da geometria, por exemplo, uma “incidência” refere-se à convergência de linhas ou superfícies³. Trata-se, pois, de um campo da produção compositiva em música que vive sujeito a um jogo de tensionamentos axiológicos, os quais o posicionam, por vezes, como um ofício subalterno, restrito ao mero funcionalismo; porém, susceptível de atingir a sua legítima participação quando as Artes Cênicas passam a ser pensadas como um construto pluriarticulado – híbrido e integrado – que solicita a proficiente idealização de uma narrativa sonora⁴.

Historicamente, a noção de “música incidental” esteve associada à criação de uma peça musical destinada às apresentações dramáticas, teatrais ou de dança – a saga se remonta aos *Mistérios* e *Autos Sacramentares* do medievo e tem seu ápice, provavelmente, na concepção wagneriana do *Gesamtkunstwerk*⁵. Contudo, seu uso se estendeu na era moderna para as variadas participações nos meios radiais, cinematográficos, televisivos e audiovisuais em geral, adquirindo, em cada caso, nomenclaturas equivalentes⁶. Por essa razão, faço a ressalva de que a localização das produções musicais a serem estudadas aqui limitam-se ao âmbito das apresentações cênicas, dentro das quais o plano musical-sonoro vive numa relação dialógica com a presença física dos intérpretes (figura do *actante*⁷) e, mais amplamente, com a dimensão matérico-objetal dos eventos ali instalados (espaços de

³ Dicionário Priberan. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/incidente>

⁴ ROJAS RESTREPO, Darío. *La oreja en el escenario*. México: ARTES La Revista; Universidade de Antioquia, 2005, p. 61: “Todo o material acústico da obra de teatro possui significado, o problema consiste em colocá-lo em relação com as forças de consistência, tarefa do músico que submete o material acústico da obra, *todo ele*, aos procedimentos estritos de composição musical, utilizando-se das possibilidades dinâmicas do som para criar formas, tempos e ritmos”.

⁵ FISCHERMAN, Diego. *Óperas, operetas y comedias*. In: *La música del siglo XX*. Bs. As.: Paidós, 2004, p. 96-104.

⁶ SAÍTTA, Carmelo. *La construcción de la banda sonora en las artes polisémicas*. Tres de Febrero: Revista Digital da UNTdF - Departamento de Medios Audiovisuales: “O primeiro uso que se faz do som (senão o único) é o que costuma se chamar de 'sonorização', que consiste em dar conta auditivamente daquilo que se aprecia na imagem. Em consequência, podemos dizer que a sua lógica construtiva vai depender da lógica das ações das quais o som faz parte”. Disponível em:

http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota12/carmelo-saitta-1.html

⁷ SANCHEZ CORRAL, Luis. *La semiótica de Greimas: propuesta de análisis para el acto didáctico*. Córdoba: Fac. Cs. Educación; Univ. de Córdoba.

*enaction*⁸). Assim, para abordar a figura da Música Incidental torna-se indispensável reformular, como condição *sine qua non*, as conotações aderidas à noção de “cena teatral” (espetáculo, colocação em cena, obra de teatro/dança), situando-a, desde agora, numa ordem de condições mais abrangente que considere a concorrência factual de múltiplos planos narrativos: “âmbitos de encenação” como zonas de convergência, sujeitos à circulação e revezamento de signos de variada procedência linguística.

Para dimensionarmos a bacia semântica que estou re(des)construindo aqui, pode ser de utilidade listar uma sucinta taxonomia de casos que dê visibilidade às manifestações dissímeis que o gênero pode adotar. Há, por um lado, a tradicional produção de “música para teatro”, solicitada a compositores de formação erudita, destinada a uma *mise en scène* cuja relevância estética atinge, muitas vezes, o valor autônomo de uma obra – pense-se na Suite *L'Histoire du Soldat*, de Igor Stavinski. Há, por outro, o transbordamento que o Teatro Lírico/Ópera experimentou ao longo do século vinte através de expressões tais como o *Neues Musiktheater* impulsionado por Luigi Nono (retomado logo por Maurício Kagel no seu “Teatro Instrumental”⁹), onde o viés político, contestatário ou paródico-hilário substituem ao repertório de gestos dramáticos. Numa outra ordem de âmbitos temos o caso da “instalação” ou *ambiência sonora*, locada nos mais variados espaços arquitetônicos (galerias de arte, exposições, *site specific*), concebida como experiência acústico-sonora *imersiva*, a qual tem por protagonista já não ao agente *performer*, mas, aos dispositivos sonoros que *espacializam* e rodeiam ao ouvinte-caminhante – tal o emblemático caso do

⁸ A epistemóloga argentina Denise Najmanovich, autora do livro *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano* (RJ: Ed. DP&A, 2001), revisita a noção de *Autopoiesis and Enaction* (em-ação), na qual transpõe os desafios almejados nas novas complexidades do pensamento para o “território de um corpo multidimensional: um corpo ao mesmo tempo material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual” (p. 24. Grifo da autora). A noção de *Autopoiesis* ou *Autopoyesis* (em grego: αὐτο, ποιήσις = auto, em-si + *poiesis* = criação, produção) foi proposta, originalmente, pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela em 1973 (*De Máquinas y Seres Vivos: una teoría sobre la organización biológica*; Santiago de Chile: Editorial Universitaria) com o fim de cercar as chaves epistemológicas sobre a química da automanutenção das células vivas: “Os seres vivos são redes de produções moleculares nas quais as moléculas do sistema geram, através das suas interações, a mesma rede que as produziu” (p. 75). Posteriormente, Niklas Luhmann (*Organização e decisão, autopoiese e entendimento comunicativo*; Barcelona: Anthropos, 1997) procurou equivalentes funcionais para a integração normativa que rege os sistemas autogeridos dentro das construções sociais (um novo paradigma constituído sob a distinção entre “sistema autopiético” e “ambiente”).

⁹ FERNANDES DE OLIVEIRA WEISS, Ledice. *A vocação política do teatro musical contemporâneo*. Nice: Université de Nice Sophia Antipolis-CTEL, 2014, p. 32: “O que aqui interrogamos visa identificar os meios pelos quais obras do teatro musical contemporâneo incorporam em sua própria linguagem musical, técnico-instrumental e cênica uma preocupação eminentemente política, que lhes leva, por diferentes vias, a inovar o gênero”.

Pavilhão Philips (Bruxelas, 1963), ideado por Le Corbusier e sonorizado por Edgar Varèse e Iannis Xenakis)¹⁰. Ainda pretendo sinalizar o caso da Música Incidental gerada pela participação do próprio compositor, inserido no andamento da *mise en scène*; trata-se da produção de provocações sonoras geradas através de ações ou operações ao vivo, utilizando dispositivos/interfaces de áudio que se agregam e “incidem” sobre a trama de gestos performáticos – tal a participação histórica do trompetista Cláudio Faria junto à *Cia. Nova Dança 4*, 1997-2007, SP)¹¹.

Reunindo o conjunto de colocações que resultam desta primeira delimitação do Objeto de Estudo, direi que a questão a ser pesquisada gira em torno às formas de circulação e “negociações” semióticas que se produzem nos diversos formatos cênicos que a Música Incidental compreende, entendendo-a como um nível discursivo que se insere e dialoga num construto plurilinguístico mais vasto. A dinâmica *textural* dos eventos cênicos passa a ser avaliada, desse modo, como um complexo de variados substratos narrativos (cadeias linguísticas) dentro do qual o *design* do plano musical-sonoro atinge a sua legítima hierarquia operacional¹².

2.1.2. Modos de articulação: segmentação rítmico-temporal nas Artes do Movimento/Dança

O segundo recorte do objeto de estudo vem da escolha relacionada às especificidades que a Dança – mais amplamente, Artes do Movimento – apresenta como desafio. Não estaria demais lembrarmos que música, teatro e dança são algo assim como o “núcleo duro” das chamadas Artes Temporais; por enquanto, são aquelas que solicitam a participação vívida do *performer* para que essa imanência temporal se ponha em andamento. Ao restringir as manifestações artísticas que têm cabimento nos âmbitos de encenação – como campo a ser observado – e focá-las nas produções cênicas da dança (“Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança”), a temática que centraliza a pesquisa se translada para os aspectos *técnico-*

¹⁰ Para se ter uma perspectiva destas experiências imersivas, pode-se apreciar, inicialmente, o design do *Pavillon* planejado por Le Corbusier no documentário *Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles 1958*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LhWvdgeuQxA&t=175s>.

Seguidamente, o *Poème Électronique*, composto por Edgar Varèse, com o fim de criar uma ambiência sonora dentro e fora do *Pavillon*, amplificada através de uma série de alto-falantes distribuídos no espaço. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YVJgOtZT-b8>

¹¹ *Cia. Nova Dança 4. Passeios – Manhã*. Para assistir a citada participação, pode-se assistir o vídeo no 02.03min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvllWr0SKcc>

¹² Para se ter uma perspectiva mais específica sobre o que aqui está sendo indicado, pode-se observar, antecipadamente, o quadro correspondente ao item 3.2.4.2.: VÍDEO: *Noumenon Mobilis* (1953); ALWIN NIKOLAIS. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo

procedimentais que adquirem particular relevância no tratamento compositivo desse gênero. Se bem as problemáticas do composicional continuam a operar na sua vasta amplitude, dentre os aspectos mais relevantes a serem considerados no planejamento de uma trilha sonora para dança destaco a incidência estrutural que tem os aspectos que regem o *plano das temporalidades*, associados tanto à rítmica/durações (períodos, ênfases, acentos, metro) quanto às progressões sintagmáticas da forma (recorrências, lapsos, seções, respiração, curvas de intensidade). Somo a estas duas, o tratamento dos componentes tímbrico-acústicos, expressos nos contornos do *envelope*, transientes, parciais, amplitude de onda (etc.), dada a incidência que a *concretude matérica* tem na elaboração de um plano sonoro (o *acusmático* em geral).

Nesta linha de considerações, a questão mais abrangente a ser desvendada gira ao redor das correlações que se estabelecem entre as progressões rítmico-temporais do plano discursivo da música e da dança: jogo de correspondências/divergências sintagmáticas. Por essa razão, o reconhecimento dos modos em que o eixo da temporalidade se articula e segmenta internamente converte-se num assunto nodal que atravessa o conjunto de tópicos compreendidos na pesquisa. A noção de *articularidade* atua aqui como uma *ideia-força*, através da qual resulta possível enxergar a sintaxe que rege as progressões rítmicas. Contudo, a apreensão desse “pontilhado”, expresso nas marcas articulantes sob o eixo das temporalidades, traz aparelhado um conjunto de desafios procedimentais: haverá, primeiramente, que puder captar a presença dessas marcas indiciais, para logo estabelecer distinções sobre critérios de segmentação, e remanejar, finalmente, essas categorias dentro de um processo criativo que faça dialogar às camadas do sonoro e do kinético¹³ entre si.

Tal como será desenvolvido amplamente no item 3.3. (*Temporalidades e modos de articulação do Objeto Sonoro-Kinético*), proponho elaborar modelos taxonômicos de *tipo-morfologias* que se apliquem à análise dos caracteres que singularizam o entrosamento música/dança. Descrito genericamente, esse

¹³ Faço a ressalva referida à adoção do termo *kinético*, escrito com “k” inicial, utilizado extensamente na escrita. Originado pelas partículas *kiné* = mover + *tico* = relativo a (idioma grego, transposto mais tarde para o latim romano), o vocábulo escrito desse modo comumente conota, dentro das artes do movimento/dança, os atributos ligados à *movimentação corporal humana* (às vezes, ao sistema muscular propriamente), se diferenciando do *cinético* (ortografia portuguesa), onde o termo permanece conotado à sua acepção original: movimento. Na ciência Física, por exemplo, a “energia cinética” expressa a força de trabalho que se precisa para acelerar/desacelerar um corpo. In: DICCIONÁRIO ETIMOLÓGICO EN ESPAÑOL EN LÍNEA; Disponível em: <http://etimologias.dechile.net>

entrosamento apresenta traços morfogênicos que o diferenciam – e, até certo ponto, o tornam incompatível – com os sistemas de análise procedentes da tradição musical herdada do ocidente moderno; refiro-me ao fato de que as “temporalidades” das Artes Temporais, tal como emergem através das suas marcas fenomênicas, não se acomodam facilmente às pontuações baseadas no recalque do pulso e suas derivações (sub e supra-divisão), nem ao regime da métrica e compasso. Não pretendo negar taxativamente a sua ocorrência, mas, exemplificar de maneira esquemática, que as progressões rítmico-temporais que advém (especialmente) do movimento corporal *livrado-a-si-mesmo* raramente repassam esse tipo de cânon mensurável. Distintamente, encontramos-nos frente ao caso de um *continuum* orgânico, propenso às formas de auto-organização rítmica que resultam das variações de um “fluxo”. Abordadas nas estéticas musicais modernas/contemporâneas como o caso da “rítmica livre”, frequentemente revisitadas em experimentações que indagaram a aleatoriedade (Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur e outros), procedimentos com o azar objetivo (John Cage, Morton Feldman) e, mais amplamente, nas obras que contemplavam formas de indeterminação (Estruturas Abertas)¹⁴, o que apresenta-se como desafio na abordagem destes “descontornos” flutuantes é o fato deles se sustentarem numa pul(sa)são energética: uma magnitude *sono-kinética* que tende à auto-regulação por meio de *inputs/outputs* energéticos.

Esta sucinta descrição se propõe, provisoriamente, indicar que o Objeto de Estudo a ser mapeado na pesquisa lida com especificidades de análise rítmica que requerem, como condição para a sua abordagem, da observação dos rasgos

¹⁴ ECO, Umberto. *Opera Aperta* (Bs. As.: Ed. Planeta Agostini, 1985, p. 71 e 72). “Citamos alguns exemplos dentre os mais conhecidos: 1) No *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen o autor propõe ao executante, numa grande e única página, uma serie de grupos dentre os quais este escolherá primeiro aquele com o qual começa, e depois, de maneira sucessiva, aquele que se vincule ao grupo precedente. Nesta execução a liberdade do intérprete atua sobre a estrutura ‘combinatória’ da peça, ‘montando’ autonomamente a sucessão de frases musicais. 2) *Sequenza per Flauto Solo* de Luciano Berio, o intérprete tem ante si mesmo uma pauta que lhe propõe um tecido musical onde se oferece a sucessão de sons e a sua intensidade, entanto que a duração depende do valor que o executante queira conferi-lhes. 3) A propósito de *Scambi*, Henri Pousseur se expressa assim: ‘Scambi não constitui tanto uma peça quanto um campo de possibilidades, uma investigação a escolher. Está constituída por dez e seis seções, cada uma destas pode estar concatenada a outras duas (...). Em vistas de que se pode começar e acabar em qualquer seção, se fazem possíveis um grande número de resultados cronológicos’ (...). 4) Na *Terza Sonata per Pianoforte*, Pierre Boulez prevê uma primeira parte (*Formant 1, Antiphonie*) constituída por dez sessões em dez páginas separadas combináveis como outros tantos cartões [baralhos]; a segunda parte (*Formant 2, Thrope*) compõe-se de quatro sessões de estrutura circular, pelo qual pode-se começar por qualquer uma delas vinculando-as às outras até fechar o círculo. (...) Em todos estes casos (e são quatro dentre os muitos possíveis) chama a atenção de imediato a macroscópica diferença entre tais gêneros de comunicação musical e aqueles aos que nos tinha acostumado a tradição clássica”.

“comportamentais” associados a esse subtipo de progressões temporais. Esses comportamentos rítmicos, assim diferenciados, se compreendem melhor – segundo me inclino a pensar – quando são mensurados sob os vieses das suas: dobras articulares, ênfases, curvas de intensidade, impulsos, inércias, recorrências, repetições, linhas direcionais e contra-direções, princípios de aglutinação/dispersão – dentre outras variáveis.

2.1.2.1. Vídeo:

Messiah Game. Game One: Baptism

Cie Felix Ruckert / Dusseldorf Tanzhaus NRW (2005)

<https://www.youtube.com/watch?v=pdnwZ0Rsytk>

Para se ter uma referência mais concreta da poética do movimento à qual estou fazendo referência no parágrafo anterior, convido ao leitor a observar o registro fílmico da obra *MESSIAH GAME*, do coreógrafo alemão Felix Ruckert (Dusseldorf, Tanshaus NRW, 2005), também responsável pela criação da peça *ENGENHO* (BTCA, 2009), utilizada para a sono-musicalização de *DESFAS[c/z]ES*. A poética que caracteriza à produção cênica do autor resulta do encadeamento de sequências cinéticas atreladas, especialmente, às técnicas de improvisação *Post Modern Dance*, as quais, pela sua vez, são contornadas através de roteiros *Work in Progress* (scores a serem reabitados). O segmento selecionado, intitulado *Game One: Baptism*, permite apreciar a complexa proliferação de princípios organizacionais do ritmo/duração, trazendo à tona a questão da captura e segmentação desses fluxos temporais como o nó do problema que está sendo discutido aqui. Com o fim de tornar mais evidente o conjunto de apreciações, sugiro observar as imagens sem volume no reprodutor de áudio.

< 00.27 / 01.37: a lógica que rege as movimentações dos dançarinos gira ao redor da suspensão/queda. Esta primeira forma de contraste rítmico se complementa com as operações correr-pular-manobrar-pausar. Ainda quando a proficiência dos improvisadores (composição em tempo-real) consegue demarcar com grande clareza as dobras articulantes do fluxo temporal – expresso no *pontilhado* das dobras corporais – e atingir um padrão de dinâmica estabilizado, observe-se que essas progressões ocorrem por fora de uma métrica baseada no pulso e suas sub/supra-divisões derivadas: uma lógica de impulsos, ênfases, intensidade energética ligada ao *continuum* orgânico.

< 05.00 / 05.52: a sequência se estrutura sob a alternância de dois momentos opostos: dois homens seguram, levantam e lançam na altura à dançarina; imediatamente, ela se debruça num improvisado de alta densidade cronométrica (quantidade de incidências por unidade de tempo), estruturada numa lógica de micro-suspensões e posteriores estouros impulsivos. Vale a pena reparar no grau de aleatoriedade e *descontorno* que esse fluxo cinético apresenta à hora de ser mensurado. A ideia de fluidez, no campo da improvisação em dança, dista de ser

uma homogeneidade ondulante; ele pode se precipitar num sem-número de dinâmicas pluriarticuladas, as quais, não obstante, não se acomodam a moldes temporais métrico-regulares.

< 09.45 / 10.53: outro caso de alternância: duas mulheres manobram e deslocam no plano do chão ao dançarino, movimentando-o à maneira de uma marionete desde as suas extremidades. Um primeiro momento replica a qualidade dinâmica dos micro-impulsos (estiramentos, alavancas, trações) para ser compensada, imediatamente, por uma pausa grupal onde o trio se reúne numa matilha. Esta tipomorfologia de progressão temporal – estreitamente ligada às formas de expansão espacial e modos de aplicação energética em/entre os corpos – é recorrente e, em boa medida, distintiva dos processos improvisatórios onde prevalecem as formas de encadeamento “orgânico”. Por serem propensos a uma auto-organização do ritmo/durações (modos do devir) cimentada em mecanismos reflexos, memórias adaptativas e instinto de supervivência ao meio (biogenética almejada nos padrões de coordenação motora), chamarei a este padrão espaço-temporal de “Princípio de Aglutinação/Dispersão” (ou vice-versa): uma espécie de “respiração” que molda as progressões temporais através de um sístole-diástole, e estrutura, intimamente, o plano de escolhas do coletivo de dançarinos improvisadores¹⁵.

Figura 2 - Frames da coreografia *Messiah Game; Game One: Baptism*. De Felix Ruckert, 2000.



Por ordem de apresentação, os *frames* do vídeo se correspondem com momentos de cada um dos itens citados.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdnwZ0Rsytk>>

¹⁵ No artigo *Tempus Ex Machina: reflexões de um compositor sobre o tempo musical* (Paris: Revista *Entretemps*, nº 8, 1989, p. 83 a 119; In: Centro de Estudios Electroacústicos - Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Tradução: Nora García; Bs. As.: Universidad Católica Argentina, 2012) o compositor francês Gérard Grisey discorre sobre as complexidades aderidas ao tempo musical, submetido à torção das suas relações internas, conduzindo ao ouvinte a focar o ângulo da sua percepção no processo de leitura/apreensão das durações. A perspectiva do autor ecoa a incidência de movimentos orgânicos, fisiológicos, embutidos no diálogo: “No tempo complexo da obra musical, verdadeiro tecido de correlações submetido a todas as deformações, [...] devemos finalmente correlacionar outro tempo muito mais complexo, o tempo do homem que percebe. É, certamente, o ouvinte quem seleciona, quem cria o ângulo em movimento da percepção, quem irá remodelar sem cessar, aperfeiçoar e, às vezes, destruir a forma musical sonhada pelo compositor. O tempo deste ouvinte está correlacionado com os tempos múltiplos de sua língua materna, seu grupo social, sua cultura e sua civilização” (GRISEY, 2012, p. 17).

2.1.3. (Pós)produção de uma trilha sonora para o registro fílmico de uma encenação coreográfica (BTCA, *Engenho*, 2009)

O terceiro recorte do Objeto de Estudo se circunscreve à observação retrospectiva do processo criativo que deu origem à obra *DESFAS[c/z]ES*: a composição musical de uma trilha sonora cuja edição final se configura em formato audiovisual (uma montagem sincrônica que permite apreciar o correlato entre o registro fílmico original e o plano musical-sonoro criado). Em tal sentido, a questão a ser pesquisada se localiza agora na esfera das criações artísticas de própria autoria, adquirindo tanto as nuances do “Estudo de Caso” a ser abordado metodologicamente, quanto as marcas distintivas da “Pesquisa Autobiográfica”. Trata-se, por um lado, da revisão/revisitação dos procedimentos técnico-composicionais transbordados na criação da trilha sonora – sendo estes o resultado da coletânea de variáveis e tipomorfologias reunidas nas análises críticas anteriores – e, por outro lado, do mapeamento das motivações e procuras estéticas atreladas a esse processo compositivo, para o qual haverá que recorrer às ferramentas procedentes da Crítica Genética e Auto-etnografia. Considerando este progressivo recorte do Objeto de Estudo, cabe indicar que a referida (pós)análise do processo criativo de *DESFAS[c/z]ES* terá lugar, especificamente, no terceiro capítulo da escrita, onde será abordado sob a forma de um “Memorial”.

Para referenciar os caracteres que singularizam a produção desta obra musical/audiovisual, parece-me necessário frisar alguns aspectos que fazem dela um caso peculiar. O ponto de partida não consistiu, dessa vez, na composição de uma trilha sonora para ser encenada posteriormente, nem tampouco a sua fatura foi resolvida através de um processo colaborativo com os dançarinos ou o coreógrafo para que a mesma resultasse de um laboratório de experimentações partilhado. Com o propósito de poder afinar os desafios contidos no inter-diálogo movimento/som ideei a estratégia de utilizar um registro fílmico de balé que reunisse um viés poético-composicional onde as evoluções temporais e modos de organização rítmica habilitassem um contraponto instigante com o plano musical-sonoro a ser editado. Assim, *DESFAS[c/z]ES* originou-se na coarctada de “zerar” a trilha sonora original, para montar outra no seu lugar, dentro da qual as movimentações corporais à vista (design, dinâmicas, distribuições espaciais) adquirissem uma *conotação diferenciada*. A poética da obra deve se entender, portanto, como um exercício experimental tendente a testar formas de engajamento entre movimento/som, centralizada na

questão da *articulariedade* que rege as progressões temporais entre ambas cadeias linguísticas. Mais exatamente: a elaboração de uma *hipótese* sobre as maneiras em que as trilhas sonoras podem ser concebidas, de forma tal que a po(i)ética que se configure a partir desse entendimento adquira uma relevância diferenciada.

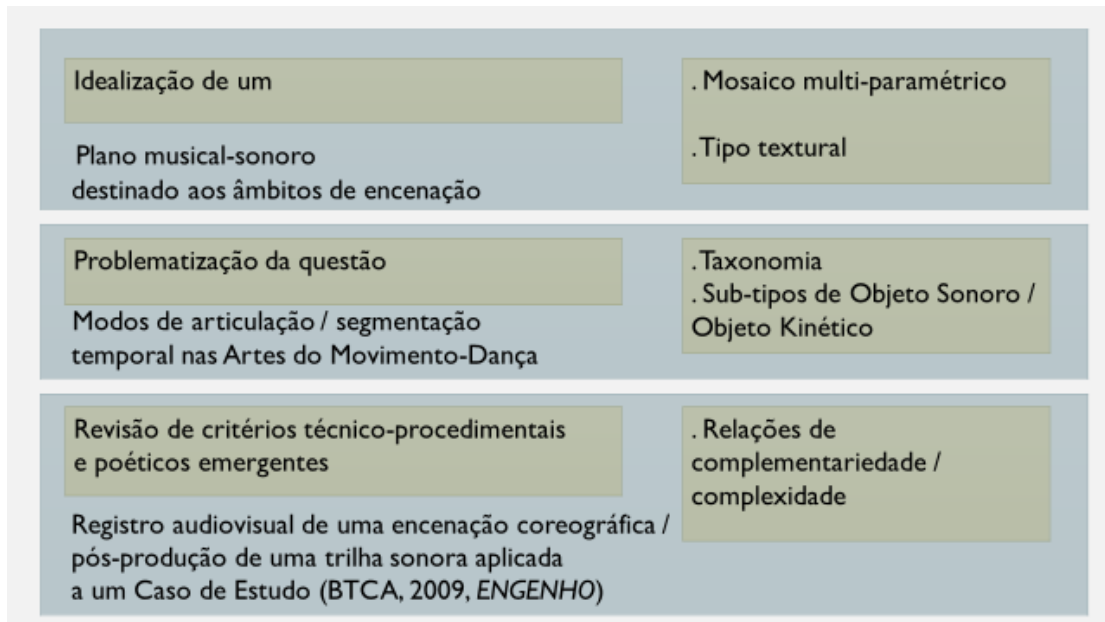
A escolha do referencial fílmico a ser utilizado recaiu na obra coreográfica que o encenador alemão Felix Ruckert desenvolveu com o Balé Teatro Castro Alves no ano 2009. *ENGENHO* foi o resultado de um processo imersivo de dois meses que o coreógrafo viveu junto ao elenco, tendo por figura inspiradora os engenhos de açúcar do recôncavo baiano. Na peça aprecia-se uma espécie de devaneio imagético que circunvaga traços daquela história, pincelada com aspectos da *baianidade* que empolgaram ao autor nesse período de residência. Importa aqui resgatar que esse registro fílmico – ocorrido na sede do Teatro Casto Alves – reapresenta os caracteres linguísticos da poética que distingue a obra de Felix Ruckert (*Cia. Tanshaus Neu*, Dusseldorf), localizada na encruzilhada das técnicas de improvisação e qualidades *release* do movimento (*Post Modern Dance*), as quais imprimem no corpo dos dançarinos um tipo de progressão/evolução temporal fluente: uma perspectiva da dança que sublinha, inicialmente, a abordagem do movimento como um “objeto kinético” livrado às suas próprias condições generativas. Contudo, é preciso acrescentar que essa linguagem, quando transbordada numa *mise em cene* (ecléctica; complexificada em diversas camadas discursivas) recebe formas de encaminhamento através de procedimentos *Work in Progress*: estruturas/molduras espaço-temporais que contém e “tematizam” o material de movimento, sempre vinculado à exploração improvisatória. Reunindo ambos aspectos, o que se torna instigante na poética cênica de Ruckert é essa afeição pelo uso de “Estruturas Abertas” que contornam, mas, liberam *fluxos improvisacionais*.

Em razão desta ordem de procuras linguísticas (temporalidades, modos articulantes), corresponde indicar que a linha de trabalho empreendida na composição de *DEFAS[c/z]ES* enquadra-se nas produções locadas numa *inter-área* artística; portanto, a mesma participa do campo de problematizações em arte vinculadas à interdisciplinaridade, Artes Mistas e Comparadas e, mais especificamente, à Arte Multimídia. Tal como se descreve na apresentação desta escrita, a edição da trilha sonora – e sua montagem, em correlato com as imagens do filme – foi resolvida numa Plataforma Digital de Edição Multipista (DAW), dentro da qual se remanejaram procedimentos vinculados ao *design* do áudio que incluíram: gravações, segmentação

e processamento de *tracks* de discos, assim como a reutilização de fragmentos da trilha sonora original.

O andamento do processo criativo da obra, na medida em que foi estabilizando e refinando os procedimentos técnico-composicionais relacionados ao construto global, foi contornando gradativamente a emergência de uma “poética do sonoro-kinético”; mais exatamente, desvendando os princípios organizacionais advindos das soluções rítmico-temporais que iam sendo instrumentalizadas. Trata-se, na sua acepção mais ampla, das relações de *complementariedade* e *complexidade* que se estabelecem no entrosamento sincrônico/diacrônico dos substratos de um mosaico multimídia: um construto pluri-linguístico que coloca em diálogo às narrativas do movimento/som. Nesse processo de esclarecimento sobre o viés poético contido na confecção da obra – regido por instâncias de sedimentação e recorrência de princípios organizacionais – a questão da “fase” tornou-se um tópico central a ser levado em consideração. A mesma advém dos modos em que uma e outra cadeia linguística resolvem a sua recíproca correspondência, podendo se articular *em sincronia/por diferimento*. Expresso de maneira sucinta, tanto o sistema de “pontuação” rítmica, a extensão dos períodos, a gestalt do envelope (etc.) podia reforçar e replicar o tipo de evolução temporal contido em cada moldura rítmica, ou bem, podiam experimentar formas de deslocamento: *entrar ou sair de fase* entre elas. Assim, a noção de “desfase” condensa o âmago do traço poético que atravessa ao conjunto de procedimentos técnico-compositivos da obra. Teremos, desse modo, *(des)fases* que se estabelecem entre as camadas de movimento corporal/plano sonoro, mas, teremos também formas de *micro-diferimento* que se estabelecem entre os próprios materiais sonoros da trilha: da ordem do rítmico, do comprimento da onda/senoide, do comportamento gestual da fonte sonora.

Figura 3 - Representação gráfica dos três desdobramentos do Objeto de Estudo.



Representação dos três desdobramentos através dos quais a pesquisa discute o Objeto de Estudo *MÚSICA INCIDENTAL: ideiação de um plano musical-sonoro para a cena de dança*.

2.2. Abordagem teórico-metodológica. Chaves para uma formulação epistemológica

No presente item, dedicado a discutir o enquadramento teórico-metodológico da pesquisa, será levada a atenção para os estudos crítico-analíticos, abarcando o viés da “Pesquisa Qualitativa”, assim como as preocupações de artistas pesquisadores *guiados-pela-prática*, compreendendo as vertentes da “Pesquisa Performática”, “Auto-etnografia” e “Crítica Genética”.

2.2.1. Estudo crítico-analítico: uma Pesquisa Qualitativa

Para apresentar a temática deste novo segmento da escrita, vinculada à questão da(s) abordagem metodológica e transbordamentos sobre a formulação de novas chaves epistemológicas, parece-me conveniente indicar que, tanto esta seção quanto a anterior, relacionada à localização do Objeto de Estudo, são habitualmente postadas na introdução do corpo textual de uma Dissertação Acadêmica. A razão pela qual uma e outra foram inseridas no início deste capítulo deve-se ao fato de estarem imbricadas ao fluxo de discussões e problematizações que se desdobrarão nos próximos segmentos. Assim, para delimitar o enquadramento metodológico-epistemológico que me proponho utilizar ao longo da pesquisa corresponde indicar

que o mesmo adquire as marcas de uma abordagem múltipla, propensa à adoção de enfoques complementares, direcionados à “rotação” que o Objeto de Estudo adquire no seu tratamento. Em tal sentido, as ferramentas de análise e mapeamento do tema estudado experimentam sucessivas dobras e revezamentos procedimentais afins ao do olhar “poliédrico”: uma observação móvel e diferenciada em função do seu reposicionamento.

Considero, inicialmente, a adoção da tradicional “Pesquisa Qualitativa” como método de estudo, vinculada à discussão crítico-analítica e conjunto de problematizações que atravessam o corpus da escrita – referenciada sempre na práxis compositiva dedicada à produção de Música Incidental. Trata-se, extensamente, dos desafios atrelados ao levantamento e recorte bibliográfico de autores e produções artísticas que se debruçam na especialidade do gênero. Seria este um viés transversal e vertebrador da pesquisa em geral, em vistas de que o campo de discussões críticas, estratégias de análise e revisão histórica das fontes opera como cimento epistêmico que se aplica a qualquer um dos campos restantes – locados nos registros autobiográficos, reconstrução de processos criativos, documentos e crônicas de ordem pragmática¹⁶.

Contudo, o fato de que a referida produção de Música Incidental esteja tão estreitamente ligada ao aprendizado e profissionalização de um “ofício” compositivo – um âmbito onde adquire singular relevância o refinamento de procedimentos, conjunto de testes e soluções estéticas de cunho artesanal –, a metodologia a ser utilizada aguça o foco das suas observações sob as marcas fenomênicas que emergem desses remanejamentos. Dentre as variadas linhas de investigação que vêm fundamentando a vinculação entre pesquisa qualitativa e perspectiva fenomenológica aplicada à educação e ensino no campo das artes, as autoras mato-grossenses Martins

¹⁶ HASEMAN, Brad. *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. SP: 5º SPA USP/PPGAC, 2015, p. 42: “A pesquisa qualitativa opera de forma bastante diferente. Ela prefere abordagens indutivas e necessariamente engloba uma ampla gama de estratégias de investigação e métodos, abrangendo as perspectivas tanto dos pesquisadores quanto dos participantes. Como a pesquisa qualitativa tem o objetivo principal de ‘apreender o sentido da ação humana’ (Schwandt, 2001, p. 213), rapidamente se torna claro que os processos e metodologias através dos quais a pesquisa ocorre são de suma importância. Em algumas tradições acadêmicas, como os Estudos Culturais, artefatos (coisas), comportamentos e respostas são construídos como textos qualitativos. Eles são estudados durante o processo de investigação, e as descobertas são representadas como baseando-se em uma variedade de fontes e abordagens. Isso leva Flick a colocar a ‘pesquisa qualitativa acima de todos os trabalhos com textos’ (Flick, 1998, p. 11). [...] No entanto, a pesquisa qualitativa – com a sua preocupação em capturar as propriedades que foram observadas, interpretadas e matizadas dos comportamentos, respostas e coisas – se refere a ‘todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em dados não numéricos na forma de palavras’ (Schwandt, 2001, p. 213)”.

Fernandes, Lucia Rodrigues, Tomaz da Silva e Aparecida da Silva (UFMT - PPGE - GPMSE5, 2004) indicam:

A trajetória, na pesquisa, é definida segundo o próprio fenômeno, o campo de estudo, a interrogação feita. A partir das descrições busca-se a estrutura fundamental do fenômeno, o 'fenômeno situado'. [...] Numa pesquisa fenomenológica os dados são as situações vividas pelos sujeitos e são tematizados por eles. O significado expresso pode variar de sujeito para sujeito. Percebe-se que múltiplas linguagens podem ser utilizadas na expressão desta experiência vívida; e que cada sujeito utiliza-se de um dado de semiose (com códigos linguísticos tais como o falado, escrito, gestual, plástico) de maneira mais clara e espontânea que outro, por isso, o pesquisador pode perceber mediante uma relação não-diretiva com os sujeitos o modo que os mesmos se expressam e utilizam a arte. (MARTINS FERNANDES., LUCIA RODRIGUES, TOMAZ DA SILVA, APARECIDA DA SILVA S., 2004, p. 2)

Pensando nos desafios atrelados à captura, recorte e processamento composicional de marcas emergentes, manifestas nos traços fenomênicos do um processo criativo em artes – no caso presente, o desvendamento dos procedimentos de captura/segmentação/transbordamento criador dentro da obra *DEFAS[c/z]ES* –, pode ser de utilidade observar a sequência de análise metodológica que Maria Bicudo e Vitória Espósito propõem no livro *Pesquisa Qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico* (1994). As autoras advertem que a percepção do fenômeno (suas evidências significantes), compreendido em termos de *estar-com-o-percebido* e *ir-às-coisas-mesmas*¹⁷ inicia-se a partir de: 1. Uma suspensão (*Epojé*), deixando o sujeito comunicar/expressar experiências vívidas onde se destaca o fenômeno; 2. Estabelecimento de um recorte e diferenciação de aspectos determinantes (*Redução*), onde se percebam as unidades de uma variação significativa; 3. Efetivação de uma leitura ou interpretação (*Compreensão*) onde se coleta e dinamiza, dentro de um processamento comunicante/criador, o conjunto de achados, numa “experiência transcendental que apropria-se do desvelado” (idem, p. 3).

No encerramento deste primeiro subitem, voltado para as alteridades das abordagens qualitativas que lidam com a apreensão e discriminação taxonômica de

¹⁷ BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitoria Helena Cunha (orgs). *Pesquisa Qualitativa em educação – um enfoque fenomenológico*. Piracicaba: Editora Unimep, 1994, p. 2 e 3: “Pesquisa qualitativa possível se entendermos, como Merleau-Ponty nos diz em *O Olho e o Espírito*, que ‘as imagens são o interior do exterior e o exterior do interior que a duplicidade do sentir torna possíveis’. Ou seja, o fazer artístico envolve um ‘desvelamento da consciência humana com um novo sentido visual’, decodificando e recriando as relações do ser com o mundo, sendo uma expressão do ser. As manifestações artísticas são apreendidas a partir do significado de mundo”.

objetos “processuais” – atrelados à sua constituição efêmera, transicional e, frequentemente, instável –, pretendo balizar que tal ordem de desafios metodológicos traz aparelhada a necessária reformulação de premissas epistemológicas que se acomodem e fundamentem esses construtos artístico-criativos, susceptíveis de serem revis(si)tados e estendidos. Por dita razão, pode ser oportuno atender as apreciações que Gérard Lebrun formula no ensaio *A ideia de Epistemologia* (In: *A Filosofia e a sua História*. SP: Cosac Naify, 2006, p. 129 a 144) quando o filósofo e epistemólogo francês nos alerta sobre a flexibilidade interpretativa que se requer frente à “proliferação de enunciados, protocolos e/ou indicadores de pesquisas [narrativas associadas a Textos-Documentos] expressos no corpus dos variados pronunciamentos científicos” (idem., p. 131. Grifo nosso). O autor destaca a queda histórica de qualquer pretensão iluminista sobre uma humana sabedoria, e sublinha, em contrapartida, a riqueza contida na emergência de “gaios saberes, epistemologias ainda adolescentes, agressivas, insolentes, subversivas, que desrespeitam a cientificidade de direito divino por respeitarem mais a ciência como trabalho e como documento” (idem, p. 135). Interessa-me destacar, na concepção que se deriva desta hermenêutica, que os dados ou fontes que concorrem no objeto/caso estudado (cada viés disciplinar; cada aspecto constitutivo que se soma) possuem, apesar da respectiva autonomia operacional, um *valor relativo e complementar* (olhar poliédrico), pois devem permanecer abertos às contínuas revisões do conjunto. Além do mais – acrescenta Lebrun – “nem todas [essas premissas disciplinares] precisam estar formuladas com clareza”:

Uma ciência [práxis artística] só se torna objeto epistemológico quando se entende que cada uma das disciplinas [aspectos constitutivos] que a compõem tem como única unidade àquela de um trabalho produtivo regulamentado por um conjunto de regras passíveis de revisão, das quais nem todas precisam estar formuladas com clareza. (LEBRUN, 2006, p. 138. Grifos nossos).

2.2.2. Artistas pesquisadores *guiados-pela-prática*: entre a Pesquisa Performática, a Auto-etnografia e a Crítica Genética

Para aproximarmos agora das ferramentas metodológicas voltadas à análise de processos criativos, circunscritos no âmbito da Música e Artes do Movimento/Dança, apresento seguidamente uma taxonomia de sub-áreas temáticas (domínios do estudo) que ofereçam uma maior visibilidade sobre o repertório de fontes utilizadas. Tal como foi indicado anteriormente, a pesquisa contempla uma abordagem

facetada, dentro da qual poderia se distinguir o: 1. Pós-análise (desconstrução retrospectiva) e mapeamento do processo criativo ligado à composição da obra *DEFAS[c/z]ES*; 2. Textos e tratados técnicos relacionados ao ofício compositivo do gênero Música Incidental, ou bem, ao estudo técnico-procedimental de aspectos envolvidos no fazer musical/dancístico (*Objeto Sonoro* schaefferiano, *Laban Movement Analysis*, *Dramaturgia do som/corpo*, *Gesto e performatividade*); 3. Fontes crítico-analíticas vinculadas ao histórico e precedentes artísticos do gênero, assim como Estética e Filosofia da Linguagem, Semiologia da Performance, Arte Multimídia. Com exceção desta última área (tópico 3.), direcionada a cimentar teórica e epistemologicamente a pesquisa desde o viés qualitativo (anteriormente exposto), as estratégias metodológicas que dialogam de perto com o objeto estudado estão voltadas à revisão e desmontagem estrutural dos vieses prático-composicionais ligados à Música Incidental – um Estudo de Caso com marcas autobiográficas. Estreitando as chaves metodológico-epistemológicas nessa direção, apresento seguidamente as abordagens empreendidas por pesquisadores acadêmicos da área artística que propõem modelos alternativos de pesquisa, em contraponto ou franca oposição à díade Quantitativa/Qualitativa, para deixar ver em um e outro caso a importância dada ao caráter processual, auto-referencial e genético-imagético desses processos de criação.

A- O pesquisador/orientador acadêmico Brad Haseman (2015) vem se debruçando sobre a dinâmica e importância dada às pesquisas *guiadas-pela-prática*, para que as mesmas sejam entendidas como uma estratégia de investigação dentro de um paradigma de pesquisa inteiramente novo: a *Pesquisa Performativa*.

Muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de 'um problema'. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como 'um entusiasmo da prática': algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). [...] Eles tendem a 'mergulhar', começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto. (HASEMAN, 2015, p. 44. Grifo nosso).

Impulsionando aos artistas-pesquisadores a idealizarem formatos de apresentação performáticos que vazem o tradicional texto/artigo (álbumes,

encenações, objetos), lembra-lhes que quando “uma forma de apresentação é usada para relatar uma pesquisa, pode-se argumentar que ela é na verdade um ‘texto’ ” (idem, p. 46). Isso se compreende mais amplamente quando lembramos que o mapeamento de um andamento artístico – suas alteridades processuais – requer do apelo a formas de “prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação” (idem, p. 49).

Assim, torna-se relevante lembrarmos que essa noção estendida de “texto”, voltado para múltiplas formas de *écriture*¹⁸, faz com que essa motivação *guiada-pela-prática* considere estratégias tais como “entrevistas, técnicas de diálogo reflexivo, jornais, métodos de observação, trilhas da prática, experiência pessoal e métodos de peritos e de revisão por pares para complementar e enriquecer as suas práticas baseadas no trabalho” (idem 49).

Pretendo extrair da perspectiva aportada por Haseman (2015) a valorização que o autor dá à multiplicidade de *corpus escriturais*, voltados para os mais variados formatos de apresentação. Isso tem dentro da presente pesquisa uma marcada relevância, permitindo fundamentar, por essa via, que a natureza *hiper-textual* com que foi desenhada a sua apresentação coloque num mesmo patamar de valoração: a produção da escrita; o material audiovisual que documenta a produção de *DEFAS[c/z]ES* (sistema de *input/output* balizado nas marcas cronométricas do vídeo); os *links* da rede informática que são sugeridos ao leitor para contextualizar os temas discutidos. Em outras palavras, a própria pesquisa é e se materializa nesse *corpus integrado e interativo*, sendo umas e outras fases aspectos coadjuvantes da “coisa pesquisada”. Levo a atenção, seguidamente, para a tabela ideada por Haseman (2015), com o fim de oferecer uma perspectiva comparada entre modelos de pesquisa, onde cabe destacar que a performatividade dessa nova forma de escrita considera

¹⁸ A noção de texto ampliado traz à tona a discussão linguística sobre a ideia de “escritura”. Tal como chega até nós através da obra do linguista e filósofo francês Jaques Derrida (*No escribo sin luz artificial*, Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999), a mesma foi reformulada pelo autor, quem a distingue semanticamente da corriqueira noção de “escrita” (em francês: *écriture/écrit*): “Neste ponto podemos voltar para àquilo que vincula a desconstrução com a escritura: à sua espacialidade, ao pensamento de um caminho, a essa abertura de uma trilha que vai inscrevendo seus rastros sem saber para onde será levada. Assim compreendido, pode se afirmar que abrir um caminho é uma escritura. Vive-se na escritura, pois escrever é um modo de habitar. [...] Gostaria de lembrar a Heidegger, sobre tudo em 'A Origem da Obra de Arte', onde se faz referência ao Riß (ou Riss: traço, fenda) que deve ser considerado, independentemente, como plano, planta, alçado, rascunho. Em arquitetura há uma imitação desse Riß na gravura, na ação de fender. Isso há que associá-lo com a escritura. (DERRIDA, 1999, p. 137 e 138)

como válidas “formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital” (idem. p. 47).

Figura 4 - Tipologias de pesquisa acadêmica.

Pesquisa quantitativa	Pesquisa qualitativa	Pesquisa performativa
“A atividade ou operação de expressar algo como uma quantidade ou porção – Por exemplo, em números, gráficos, ou fórmulas” (Schwandt, 2001, p. 215).	Refere-se a “todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em dados qualitativos... Isto é, os dados não numéricos na forma de palavras” (Schwandt, 2001, p. 213).	Expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital.
O método científico	Multi-método	Multi-método guiado-pela-prática

Fonte: HASSEMAN, Brad (2015, p. 44).

B- Em correspondência com a perspectiva de Haseman, a dançarina/orientadora acadêmica Vida L. Midgelow (2015) propõe o modelo “PAC - Processos de Articulações Criativas”, o qual permite acompanhar o desenvolvimento de uma práxis artística com o fim de *dar voz* às alteridades desse andamento. Esta inquietação-base da autora, ecoa sob aspectos nodais a serem observados nesta pesquisa; por um lado a permissão e pulso criativo para encontrar a “própria voz” que dê conta das descrições e desmontagens do processo criativo pessoal, mas, para habilitar o *modus loquutio* que se corporiza em criadores e compositores/coreógrafos interessados em desvendar e transmitir os aspectos envolvidos no seu ofício.

O PAC envolve um processo de trabalhar pela clareza da linguagem, e dentro do modelo há um compromisso implícito com a articulação de diversos tipos. Nesses processos, estamos interessados em assegurar que cada pessoa, em cada momento, encontre as palavras ‘certas’, palavras ‘boas’. Encontrar tais palavras é difícil tarefa. As palavras são, no entanto, importantes para nos ajudar a nos tornar mais lúcidos – mais reflexivos em nossas práticas. Vir à linguagem é um processo significativo através do qual formas experienciais, materiais e emergentes de conhecimento podem ser trazidas ao primeiro plano, processadas e partilhadas. Como diria a escritora/poeta Lyn Hejinian, “a linguagem dá estrutura à consciência” (2000, p. 345). [...] Isso é muito diferente da interpretação e procura evitar o julgamento como um processo de avaliação da importância de algo em relação a uma força externa. (MIDGELOW, 2015, p. 60 e 61).

Para instrumentalizá-lo através de um escalonamento sequencial, a autora segmenta o método *PAC* em seis faces, a partir das quais resulta possível escavar, recortar e ir sedimentando os achados que emergem na construção de um tema de pesquisa em arte (MIDGELOW, 2015): 1. *Abrir*: se tomar o tempo e “notar” o senso sentido que surge no meu corpo em um determinado momento, ou em resposta a um conjunto específico de circunstâncias. 2. *Situar*: habilitar o chamado a notar e anotar a situação; esse processo auxilia o reconhecimento de todas as coisas que se têm à mão, aquilo que você traz com você, e talvez o como você chegou até aqui. 3. *Escavar*: tomar um fôlego, uma pausa, um momento, deixar de lado as perguntas e processos de pensamento voltados para o futuro; se confiar que achados acontecem mesmo você os escolha ou não. 4. *Elevar*: se dar tempo e espaço para mais representação e articulação; aqui começamos a olhar para aquilo que descobrimos a partir de várias empreitadas. 4. *Anatomizar*: criar maneiras em que seja possível praticar um estiramento, descobrindo e elaborando, sem se preocupar com tratar o que é gerado como coisa fixa ou completa. 5. *Externalizar*: voltar a atenção para a conclusão de um momento, uma fase de trabalho ou de uma performance; estar pronto para compartilhar ou mostrar algo que, finalmente, se possui.

C- Focada nos casos que tem à própria obra/prática artística como tema de estudo, a dançarina e pesquisadora Silvie Fortyn (2016) tem idealizado uma abordagem que se entrosa imediatamente às anteriores, intitulada de “Pesquisa Auto-etnográfica”: uma postura epistemológica próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos. “Uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTYN, p. 83, 2016). A autora destaca que tal abordagem dista da mera representação de fatos auto-referenciados; pelo contrário, estes evocam e definem a resiliência de um *empowerment* que pode oferecer uma narratividade com base na experiência sensível e na singularidade do processo evocado. Dentre as nuances que essa pesquisa adquire, Fortyn (2016) resgata a ocorrência das chamadas “bricolagens metodológicas”, toda vez que o artista entrouxa as referências sobre si com a obra de outros artistas.

Eu aproveito a ocasião para definir que, mesmo quando o pesquisador efetua uma coleta de dados sobre a prática de outros artistas, é a partir da sua posição que ele o faz, e isso pinta o processo da coleta e da análise. Assim, talvez, isso nos permitirá em alguns anos, fazer um balanço dos estudos realizados pelos artistas, com outros artistas, para melhor compreender os

processos colocados na obra da pesquisa em prática artística. (FORTYN, 2016, p. 85)

Nos depoimentos do ensaio *Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística* (Porto Alegre: Revista Cena 7, v.7, p. 78 a 86, 2016) a autora retoma a questão das incertezas – incompletudes, instabilidades epistêmicas – que caracterizam a emergência dos fatos cadastrados neste tipo de investigação. Ainda admitindo que as ferramentas de análise não são suficientemente balizadas e a pesquisa na práxis artística ser recente, Fortyn (2016) impulsiona este encaminhamento metodológico, indicando que o estabelecimento de analogias entre a manipulação criativa dos materiais de produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais de produção textual pode se tornar uma pista fecunda para a elaboração de uma Dissertação/Tese acadêmica.

D- Ao tocarmos no tópico da revisitação/remontagem de trajetórias artísticas inscritas no andamento das criações próprias (*auto-etno-biografias*), as ferramentas procedentes destas abordagens metodológicas se transpõem, naturalmente, para a (pós)análise e desmontagem que terá lugar no capítulo três, quando a obra *DESFAS[c/z]ES* seja discutida sob o formato de um Memorial. Numa zona adjacente de estudo, locada agora no campo dos Estudos da Crítica Genética, corresponde anexar o caso da *Abordagem para o Movimento Criador*, desenvolvido pela pesquisadora Cecília Almeida Salles no livro *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* (SP: FAPESB – Annablume, 1998). Focada na presença de gestos (inacabados) e viesses perceptuais, formas de apreensão e conhecimento emergentes do processo criador, a autora destaca:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (ALMEIDA SALLES, 1998, p. 12 e 13)

Rastreando as pegadas, documentos e rascunhos deixados pelos artistas, o desvendamento dessa genética encriptada se aproxima da escavação de casos/dados de estudo como se tratando de legítimos *arte-factos*, feitura artesanais que se revelam ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. A perspectiva da Crítica Genética utiliza-se do percurso da criação para

desmontá-lo e, imediatamente, colocá-lo em ação: “Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada” (idem, p. 13). Pretendo extrair, dentre o leque de tópicos ligados a essa vocação *voyeur* do crítico genético (um olhar que vai além da mera observação curiosa) o segmento do livro intitulado *Rastos*; a insistência no recupero dos vestígios e rascunhos que vertebram, secretamente, a formatação de um processo criador – no caso presente, a elaboração de uma trilha sonora –, habilita no pesquisador um jogo de retrospecções instigante: um voltar sobre as próprias pegadas, valorizando aqueles descartes, retalhos e provisoriiedades, esse acúmulo de dados indiciais que houvessem sido desconsiderados *a posteriori*.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. [...] O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. [...] Cada índice, se for observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. (ALMEIDA SALLES, 1998, p. 19 e 20)

Figura 5 - Tabela das abordagens metodológicas citadas no item 2.2.2.

<p>PESQUISA QUALITATIVA</p> <ul style="list-style-type: none"> . Análise vertebrador: cimento epistêmico que perpassa as discussões críticas, estratégias de análise, recorte bibliográfico. 	<ul style="list-style-type: none"> . Olhar fenomenológico sobre as emergências do processo criador. . Epistemologias "ainda adolescentes".
<p>PESQUISA PERFORMATIVA</p> <ul style="list-style-type: none"> . Artistas pesquisadores <i>guiados-pela-prática</i>. . Corpus da pesquisa múltiplo: método estendido à pluralidade de linguagens, formatos e mídias. 	<ul style="list-style-type: none"> . <i>Écriture</i> transbordada em suportes, designs, tecnologias, artefatos, performances. . Hiper-texto: uma escrita multi-mídia (texto, links, audiovisuais)
<p>PAC – Processos de Articulações Criativas</p> <ul style="list-style-type: none"> . Busca de uma voz própria (<i>modus loquutio</i>): achado de boas/ outras palavras. Neologismos, termos híbridos, poéticos. . Escavar em gradientes o tom/som da pesquisa: um mergulho escalonado. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Abrir 2. Situar 3. Escavar 4. Elevar 5. Externalizar
<p>PESQUISA AUTO-ETNOGRAFICA</p> <ul style="list-style-type: none"> . <i>Empowerment</i> das narrativas com base sensível no próprio andamento criativo. . Bricolagens metodológicas: <i>auto-etno-grafar</i> outros autores como desdobramentos de si. 	<ul style="list-style-type: none"> . Escrita do 'eu' que vai e vem entre a experiência artística pessoal e as dimensões culturais em que se referencia (ressonâncias).
<p>CRÍTICA GENÉTICA</p> <ul style="list-style-type: none"> . <i>Descriptar</i>. Tornar legível as pegadas de um processo criador . Exégesis do andamento. . Gestos 'inacabados' que permitem rastrear a transfiguração de uma forma/matéria em outra. 	<ul style="list-style-type: none"> . Rastos e vestígios como Documentos reveladores que permitem validar o trajeto criativo. . Arqueologia da obra de arte.

Abordagens metodológicas citadas anteriormente, observadas a partir de uma perspectiva comparada. Uma e outras se complementam e permeiam em função da rotação do Objeto de Estudo (estratégia de um *olhar poliédrico*).

2.3. Processos de Criação Colaborativos: convergências e divergências de um plano composicional. Diálogos entre compositor e coreógrafo

Nos dois itens que dão encerramento a este primeiro capítulo pretendo afunilar o leque de abordagens e perspectivas voltadas ao mapeamento de produções artísticas com caráter processual, para focar essa ordem de questões metodológico-epistemológicas (além de estéticas) no âmbito do propriamente *composicional*. Trata-se, primeiramente, de cercar as problemáticas que advêm da posta em contato entre um compositor (ou sonorizador) musical e um coreógrafo/encenador, toda vez que

esses processos composicionais comungam no campo das produções artísticas locadas na inter-área música/dança: formatações mistas da linguagem; plataformas de criação estendidas; dispositivos e interfaces multimídia. Sendo este o caso de estudo a ser mapeado no Memorial da presente pesquisa (Capítulo III), observarei seguidamente os desafios atrelados aos processos composicionais rotulados de “Criações Colaborativas”.

Para contextualizá-los de maneira genérica cabe ser indicado que os mesmos devêm do interesse ou afeição pelo estabelecimento de andamentos partilhados entre compositores de domínios linguísticos divergentes (co-criações autorais). Porém, a construção de tais parcerias só consegue ser instrumentalizada quando se vê precedida por certa *disponibilidade* entre as partes (gesto fundador para que tal andamento aconteça). Voltados às problemáticas que se cernem ao redor do “plano de colaboração” que se estabelece entre a labor de um compositor e um coreógrafo (formas dramáticas emergentes), levarei a atenção para o ensaio que os pesquisadores brasilienses João Paulo Lucas e Lucas Lignelli desenvolvem em *Música e Dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático* (UnB, Brasília/DF; In: Revista brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: v. 7, n. 1, p. 19-44, jan./abr. 2017):

Aceitando que qualquer processo composicional é intrinsecamente transformador (independentemente de ser, ou não, integrado num processo colaborativo), o enriquecimento dos campos de produção de intersubjetividade latentes em cada processo de colaboração poderá redundar, num contexto intensivo de colaboração [...] elementos imprevisíveis e provocadores, imanentes à própria colaboração e excêntricos ao âmbito estrito do seu labor criativo individual. Essa potência transformadora será, certamente, tão mais efetiva quanto mais intensa e fluida se revelar a dialogia de colaboração. A experiência de colaboração será, nessa hipótese, uma potência preciosa da criação artística, com dupla incidência no desempenho individual e na eloquência da obra. (LUCAS; LIGNELLI, 2017, p. 21)

Do parágrafo citando extraio um apanhado de conceitos que me parecem esclarecedores quando se trata de mapear os desafios atrelados às formas *co-partilhadas* de criação artística: A- a labor resultante pode deparar aos autores – e se manifestar na obra emergida – um conjunto de achados insuspeitados e provocadores frente ao arcabouço de dados habituais; B- o potencial transformador do produto encontra correspondência na fluidez e intensidade *dialógica* da parceria; C- a incidência do andamento colaborativo repercute numa dupla consequência, a da obra e a do desempenho individual. No entender dos autores, esse entremeado dialógico

precisa se articular internamente – autenticar tal ordem de desafios –, levando em consideração que aquilo que concorre na construção de um processo de colaboração possuirá sempre o pulso de uma duplicidade: campos disciplinares que acionam desde a proficiência de suas áreas de especialização, mais uma “terceira natureza emergente”, advinda do cruzamento entre elas, que pode se tornar reveladora e transformadora. Nessa linha de ideias, Lucas-Lignelli (2017) sublinham que o ato do compor se distingue pelo seu “esforço”: o trato com as formas, estruturas, movimentos, vocabulários e, em última instância, com a técnica, a qual fende a sua resistência numa certa *materialidade expressiva*, criando um objeto que espelha os padrões neurais e a qualidade das habilidades composicionais. Sendo assim, a construção dialógica implicada numa colaboração artística (música/dança) pode se compreender como um plano que “antecede” à própria composição (estratégia *proto-composicional*), mas, que abriga a sua existência virtual. A noção de *plano de colaboração* deve se entender, deste modo, como uma “arquitetura instável” entre as partes intervenientes. Algo movente, implicado nos futuros devires¹⁹.

Se a dialogia da colaboração se engendra na porosidade de séries “divergentes” entre compositor e coreógrafo, o esforço da labor compositiva se configura, temporariamente, num certo recolhimento de cada parte (momento focado no desenvolvimento de procedimentos/técnicas específicas da área). Balizando esta ocorrência, cabe citar o comentário (alheio a qualquer eufemismo) do compositor grego-francês Iannis Xenakis, numa entrevista concedida a Bálint Varga (1996, In: In.: LUCAS, João Paulo; LIGNELLI, César, 2017, p. 31): “[...] quando se tenta escrever algo, é necessário sentir-se absolutamente sozinho, como uma centelha na escuridão do universo. Isso é tudo. Você está completamente por sua própria conta”. Coreógrafo e compositor, munidos de suas técnicas de composição específicas, dividem a dinâmica da sua recíproca participação num andamento que integra a dialogia colaborativa com a solitude.

¹⁹ No livro intitulado *No escribo sin luz artificial* (Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999) o linguista e filósofo Jaques Derrida comenta, ao longo de uma série de entrevistas documentadas por André Rollin, suas apreciações sobre o trabalho colaborativo realizado junto ao arquiteto Peter Heisenman no ano 1980. Sob a direção de Bernard Tschumi, o projeto teve por objetivo desenhar em equipe o *Espaço Jardim* do *Parc de La Villette*, situado na periferia de Paris: “Fui convidado a pensar e desenhar o projeto arquitetônico que Heisenman tinha imaginado. [...] Um dos motivos principais na criação do ‘Espaço-Jardim’ é que os visitantes não só conheçam um lugar de passeio senão que eles possam cruzá-lo, ter uma experiência do lugar: uma participação, uma intervenção por parte do leitor-visitante-colaborador. Portanto, trata-se de pensar no passo, no passeio do visitante: por onde vai passar? O que o convida a fazer? O que lhe dá liberdade para fazer?” (DERRIDA, 1999, p. 145 e 146).

Os momentos de realização composicional produzem uma torção disruptiva que bifurca o plano de colaboração em dois esforços, momentaneamente divergentes, em saltos quânticos que originam duas qualidades distintas de matéria, matéria dançada e matéria musical (que se irão justapor ou sobrepor, fundir ou confundir nas imanências heterogêneas do plano de composição da obra coreográfica e musical). (LUCAS; LIGNELLI, 2017, p. 25)

A potência do conceito de *plano de colaboração* – a qualidade dialógica que marca a identidade dos processos criativos – parece não residir tanto na mera adjacência ou somatória dos materiais compositivos postos em contato. Para o caso que nos ocupa, a formatação de uma poética que devesse do entrosamento entre um *Objeto Sonoro* + *Objeto Kinético* se concretizará na processualidade de uma “terceira via emergente” que saiba negociar o caráter proximal, mas divergente, que se evidencia entre as competências composicionais do músico e do coreógrafo: um dispositivo dramaturgico *consensuado*. Em correspondência com a heurística dos autores citados, esse paradoxal diálogo entre linguagens artísticas afins/divergentes, reclama um trânsito flexível que seja capaz de “surfar” o tensionamento que lhe é intrínseco: jogo de prestações, contaminações e negociações recíprocas. Um *território-outro* nascido “na fronteira que desenham entre si, no território que, ao mesmo tempo, une e separa as representações, nesse movimento fugaz que reinventa o mundo” (LUCAS; LIGNELLI, 2017, p. 27).²⁰

2.4. Composicionalidade: uma propensão à invenção de mundos que solicita método

No segundo desdobramento dedicado a elucidar as problemáticas do composicional, no seu entrosamento com processos de criação artística relacionados à ideação de uma narrativa sonora, proponho tomar como ponto de partida a citação que deu encerramento ao item anterior, quando se alude às interseções disciplinares que são capazes de “reinventar mundos”. Circunscrito ao campo da composição musical – formas de articulação entre gesto criativo e métodos susceptíveis de direcioná-lo –, pretendo refletir agora sobre como o planejamento de uma trilha sonora acarreta, implicitamente, um ato de *invenção de mundo*: abre-se ao insuspeitado pela via da exploratória e experimentação de materiais sonoros e designs de novas

²⁰ KASTRUP, Virginia. *A Invenção de Si e do Mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, P. 204: “O conceito de subjetividade é indissociável da ideia de produção. Produção de formas de sensibilidade, de pensamento, de desejo, de ação. Produção de modos de relação consigo mesmo e com o mundo. A subjetividade não é um dado, um ponto fixo, uma origem. O sujeito não explica nada enquanto não tiver sua constituição explicada com base num campo de produção de subjetividade”.

sintaxes imagéticas. Para isso, partirei da metáfora que alude à invenção de “outros-mundos possíveis”, para colocá-la em contato, pela sua vez, com a noção de “composicionalidade” e as abordagens metodológicas que precisam ser repensadas para esse fim.

No ensaio *Modo pesquisa e Modo compor: aproximações e limites* (Revista Parallaxe; Série 1: *Pesquisa em Música e Diálogos com produção artística, ensino, memórias e sociedade*, 2016, p. 33 a 46) o compositor, pesquisador acadêmico e escritor Paulo Costa Lima interroga as maneiras em que se equilibram as formas de produção de conhecimento filiadas à tradição da criação musical, com as premissas e problematizações críticas que distinguem à pesquisa científica moderna. Nessa ordem de interrogações, o autor se propõe diferenciar categorias que deem conta dos objetos/processos do compor, os quais passam a ser rotulados com o neologismo *composicionalidade*:

A qualidade daquilo que é composto. Se compor é colocar coisas juntas para criar uma outra coisa, então como falar da qualidade desses todos que vão sendo juntados ao longo do processo? [...] Quais os critérios, instâncias ou vetores que sustentam a qualidade das coisas compostas? Sempre parto da ‘invenção de mundos’, que me parece o fundamento maior da criação, entrelaçando de forma inextricável causalidade e imaginação: a imaginação como causa (COSTA LIMA, 2014, p. 217 e 218) ²¹.

Tal como se adverte na citação anterior, o ato composicional se fundamenta num entendimento sobre a inventiva criadora, advinda do cruzamento: imaginação/causalidade. Ao longo do ensaio elaborado por Costa Lima (2016) adverte-se o esforço enveredado a reconhecer a tração intrínseca dessa díade para, imediatamente, transbordá-la na ideia superadora de criação de mundos emergentes, cimentados numa causalidade lógica. Listarei, seguidamente, as três primeiras categorias de objetos/processos que Costa Lima aponta no referido ensaio:

- i) a invenção de mundos: com seu sabor heideggeriano – ‘a obra mundifica’ – e sua referência necessária à criação de universos de sentido e significação.
- ii) a criticidade: com seu acento de teoria crítica – uma vez inventado um determinado mundo, também fica criado um ponto de observação e interpretação de todo o resto.
- iii) a reciprocidade: a percepção de que o design cria o designer tanto quanto o designer cria o design. (COSTA LIMA, 2016, p. 35)

²¹ Cabe ser indicado que a referida noção/neologismo de “composicionalidade” foi apresentada pelo Professor Paulo Costa Lima na publicação do artigo intitulado *COMPOSICIONALIDADE: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade*. O mesmo dá abertura à lista de artigos do livro “TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR I: Diálogos de invenção e ensino” (Ed. Eufba, Salvador: 2012, p. 12 a 35).

Para se aproximar à figura do *ideal sonoro* que deu impulso atávico à tradição compositiva de ocidente – “território experiencial, que também toca na questão da espetacularidade do compor” (idem, p. 36) –, o autor esboça duas categorias norteadoras que oscilam e se interpenetram dialeticamente no ato composicional: uma “imantação pelo novo” que alude à propensão imagética de mundos-novos, e uma “organicidade/profundidade” advinda da necessidade de alinhamento lógico-causal dos materiais sonoros. Chega-se assim à encruzilhada da problematização levantada por Costa Lima, quando o autor se pergunta pelo *paradigma* – considerado aqui no domínio do composicional – que resulta do encontro entre as categorias de “invenção de mundos” e “organicidade”: devaneio criador e causa conducente²².

O nó da questão adquire uma nova relevância – um pulo epistémico – quando a ordem de desafios artístico-compositivos (*Modo Compor*) ingressa na esfera do estudo-análise acadêmico (*Modo Pesquisa*). No entender do autor, no fluxo de uma pesquisa acadêmica, a relação dialógica entre inventiva/organicidade é incontornável: “ou haveria pesquisa e metodologia que dispensassem o alinhamento lógico de seus componentes?” (Idem, p. 38). Frente a esta dificuldade metodológica teríamos, então, a chance estratégica (e criativa) de redirecionar o cripticismo dessa encruzilhada, abrindo um leque de perguntas sobre a “espécie de mundo” que uma determinada problematização inaugura. Seguindo Costa Lima (2016), o pronunciamento de uma ordem original de perguntas – como forma de resposta superadora – nos permitiria identificar a escolha dos problemas a serem rastreados, sendo esta uma possível *via regia* para acessar, desvendar ou devanear *outros-mundos-imaginados*²³.

²² COSTA LIMA, Paulo. *Modo pesquisa e Modo compor: aproximações e limites*. Revista Parallaxe, Série 1: Pesquisa em Música e Diálogos com produção artística, ensino, memórias e Sociedade, 2016, p. 38: “O que acontece quando a ‘invenção de mundos’ encontra a sua organicidade? Ou seja, quando o desafio de mundificação tem diante de si o recurso do alinhamento lógico dos elementos e materiais? O que temos são, justamente, mundos criados com base nesse alinhamento lógico.

²³ COSTA LIMA, Paulo. *Teoria e Prática do Compor II: Diálogos de Invenção e Ensino*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2014, p. 218: “O compor se define como tal a partir de um campo de escolhas, lugar onde todas as tramas se definem, onde todas as instâncias anteriores aparecem, e onde o fluxo e refluxo de teorias e práticas, princípios e combinatorialidades, estruturas e processos, formas, materiais e métodos, se tornam indissociáveis, projetando o que há de ser”.

3. CAPÍTULO II: Procedimentos composicionais e critérios taxonômicos direcionados à criação e (pós)análise de uma trilha sonora

O segundo capítulo da presente escrita tem por objetivo vertebrar o conjunto de *problematizações* e *estudo crítico-analítico* relacionado ao tema de pesquisa, vinculando o recorte bibliográfico – textos e autores que dialogam direta ou indiretamente com o Objeto de Estudo – com os referenciais procedentes das produções de artistas (voz dos compositores) que nos permitam apreciar, *de facto*, as manifestações fenomênicas ligadas ao caso da Música Incidental. Estas últimas estendem o corpus da escrita sob a forma de um *hipertexto*, e aparecem postadas na forma de: hipervínculos à rede informática (*links*); fotografias e *frames* dos vídeos; quadros coloridos de análise onde se comentam os exemplos selecionados. O Capítulo II está organizado, na sua vasta extensão, em três Áreas de Estudo, dentro das quais se reflete ao redor uma temática específica que aglutina, em cada caso, o eixo das discussões: A- Arte da Sonorização; B- Textura e textualidades do performático/multimídia; C- Articulações rítmico-temporais entre as cadeias linguísticas som/kinese (“Objeto Sonoro-Kinético”). Acrescento, ainda, que a progressão que segue o plano da escrita destas áreas se propõe afunilar, gradativamente, o conjunto de categorias de análise e ferramentas operacionais – elaboração de taxonomias de variáveis – que possibilitem a ulterior re(des)construção do processo composicional da obra *DEFAS[c/z]ES* (Cap. III / Memorial).

3.1. Música Incidental como “ofício” compositivo / Área de Estudo I

Dentro desta primeira Área de Estudo, dedicada ao caso da Música Incidental apreciada como *métier* composicional, proponho observar dos aspectos constitutivos da mesma; a saber, o caso das fontes sonoras “acusmáticas”, seu grau de referencialidade/índice, assim como os critérios organizacionais que permitem apreender as formas de temporalidade física, psicológica e virtual.

3.1.1. A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: acusmática e morfogênese dos sons não-indiciais

O presente segmento ocupa-se, tal como foi indicado no parágrafo de apresentação, da “Arte da Sonorização”, compreendida aqui como a especialização de um “ofício” compositivo ligado estreitamente à criação – mas, às análises críticas – de trilhas sonoras destinada à vasta rede de produções midiáticas. Vem atrelado a

esse ofício o caso peculiar de lidar sistemicamente com procedimentos de “edição”, os quais se compreendem mais claramente quando são expressos em termos de *sono-montagem* (ou fono-montagem). Este primeiro apontamento interessa-nos aqui porque o processo criativo a ser discutido nesta pesquisa (trilha sonora para o registro fílmico do Balé *ENGENHO*; BTCA, 2009) versa, justamente, sobre o remanejamento de materiais/fontes sonoras organizadas através de operações de montagem: fragmentação; processamento; colagem; redistribuição; combinatórias múltiplas de um repertório-base de *Objetos Sonoros* pré-selecionados. Na sua concepção mais ampla, a atividade artística relacionada ao ofício da sonorização considera as problemáticas que vinculam os encadeamentos sintagmáticos do discurso sonoro com os restantes planos discursivos, embutidos num dispositivo multimídia. Em tal sentido, o desafio composicional gira ao redor do engajamento/entrosamento de narratividades entre diversas *cadeias linguísticas*.

Para entrar na matéria de discussão, gostaria de repassar as observações levantadas por Paulo Costa Lima (*Modo pesquisa e Modo compor: aproximações e limites*, 2016, p. 33 a 46), quando o autor vincula a questão da “composicionalidade” às buscas de um “ideal sonoro” – tão cara à tradição moderna da música ocidental – e à “imantação pelo novo”, como impulso gerador de outros-mundos-imaginados (desvendamento dos possíveis pela via da imaginação criadora; idem. p. 36). A razão dessa revisitação está atrelada à escolha do termo “ideação” para intitular a presente pesquisa (*Ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança*); com efeito, os objetos/percursos implicados na composição de trilhas sonoras não estão isentos da *inventiva* que se requer para criar universos de sentido e significação – a ideia de que “a obra mundifica” (idem, p. 35). Esse será o nexos que vinculará tanto as formas dialógicas que se estabelecem entre a co-autoria dos Processos de Criação Colaborativos, quanto nos exercícios composicionais que envolvem processos *imagéticos, imaginais, idea(liza)dores*. No sucessivo me proponho observar essa ordem de considerações, ao longo da presente Área de Estudo, me referenciando na extensa pesquisa desenvolvida por Carmelo Saitta, compositor de meios eletroacústicos, percussionista, e Coordenador da *Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires* (IUNA – UBA; Argentina)²⁴.

²⁴ Carmelo Saitta é Músico (percussionista y compositor) pelo Conservatório Manuel de Falla. Diretor da Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional del Arte

Dentre a produção bibliográfica do autor, restringirei os tópicos relacionados ao *métier* do compositor/sonorizador àqueles que Saitta aborda no ensaio *La banda sonora: su unidad de sentido* (Bs. As.: Cuaderno 41 - Centro de Estudios em Diseño y Comunicación - IUNA, 2012, p. 183-201)²⁵. Para apresentar as complexidades atreladas ao tema, Saitta pontua que o conceito de *design* sonoro de uma trilha está ligado ao conceito de “ideação”: essa causa primeira, esse impulso, inaugura o processo segundo o qual propósito, função e forma expressiva constituem a base de uma realização musical consistente. Tal formalização consegue se articular através dos materiais sonoros e procedimentos composicionais mais apropriados:

A trilha sonora, assim como a trilha visual, envolve várias linguagens que devem ser integradas em um design comum, cujo resultado fará parte do design audiovisual. Sua coerência, sua unidade de significado, dependerá da coerência e da unidade de significado de cada um desses planos de significação. (SAITTA, Revista Digital da UNTdF - Departamento de Medios Audiovisuales. Disponível em: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota12/carmelo-saitta-1.html)²⁶

O *métier* discutido por Saitta (2012), às vezes identificado pelo rótulo *sound designer*, localiza-se aqui num contexto diferenciado, quase contraposto às facticidades corpóreas e performáticas das encenações de dança – e das colocações cênicas em geral –; com efeito, as produções musicais voltadas ao campo das linguagens audiovisuais (o cinema, especialmente) tendem a vincular estreitamente o material sonoro das trilhas a partir de ajustes sincrônicos com os eventos do registro fílmico à vista (exemplo: um chaveiro que se insere na porta; som dos passos na

(IUNA). Professor Titular de Elaboração de Bandas Sonoras da Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. No contexto das produções teóricas e investigações voltadas à produção de Música Incidental, vinculada às mídias audiovisuais, proponho-me juntamente agregar na lista de autores a serem citados a equipe de investigadores que vem se nucleando ao redor da Universidad Nacional de Quilmes e Universidade Tres de Febrero (Provincia de Buenos Aires; Argentina); tal o caso de Pablo Fessel, na seguinte Área de Estudo.

²⁵ O ensaio investiga os aspectos mais historicamente relegados das trilhas sonoras para o cinema, tanto em construções teóricas quanto em pesquisas de pesquisa em produção. Nele se repensa a constituição de uma trilha sonora como hipótese de produção artística: uma condição ambivalente, dentro da qual a música circula como sistema narrativo no referencial imagético do cinema.

²⁶ Dentro do campo de estudos dedicado a observar as relações composicionais que mediam a incidência da música no cinema e meios audiovisuais, ofereço uma lista sumária de autores e títulos: *Música e imagem*, UNSL / TUPM; *Música e mídia*, M. Valls e J. Padrol; *Música e Cinema*, M. Chion; *Seminário de roteiro e audiovision*, M. Chion; *Audiovision*, M. Chion; *Música no cinema*, M. Chion; *Cinema e música clássica*, F. Pereira e S. Pineau; *Imagens e Música*, J. Mitry; *História e teoria da música no cinema*, C. Colón Perales, F., Infante del Rosal, M. Lombardo Ortega; *O cinema e a música*, Adorno, T. e Eisler H. ; *O cenário musical*, Beltrán Moner, R. Nessas abordagens bibliográficas se persegue uma intenção clara de fazer aparecer à Música Incidental como um gênero singular: uma forma de articulação discursiva capaz de se hierarquizar, integrando-se ao andamento histórico das narrativas fílmico-visuais.

escada, etc.). Pelo menos, no que concerne à tradição sedimentada nesse ofício (plano sonoro destinado a acompanhar funcionalmente as contingências da imagem fílmica), a proficiência solicitada ao compositor de trilhas centra-se na questão dos procedimentos técnicos que formatam a imagem acústica da fonte, de modo tal que esta garanta com eficácia a pretendida “mimese sonora” (incidências do plano fílmico-sonoro engajadas em sincronia). Ao abordar esta ordem de complexidades, Saitta (2012) chama a nossa atenção para que os hábitos consolidados no *métier* ligado a esse ofício repare nos possíveis enriquecimentos que o material sonoro pode atingir quando revisa, convenientemente, os aspectos relacionados à sua *concretude* sonora: uma *objetualidade* expressa nas tipologias da sua constituição morfogênica.

Ainda quando as correspondências sonoras tendam a “desaparecer” na verossimilhança desse jogo de ajustes – princípio de sincronismo mimético –, toda trilha sonora não é mais do que um subproduto ulterior à filmagem; ela faz parte dos processos de *pós-produção* e, por esse motivo, os efeitos de naturalização dos estímulos sonoros resultam de um deliberado artifício.

A sonorização consiste em dar conta auditiva do que é visto na imagem. Podemos dizer que sua lógica construtiva dependerá da lógica das ações das quais o som faz parte. Esse se remeter a uma experiência cotidiana, esse poder evocativo que certos sons têm, de alguma forma, os torna ‘inaudíveis’. Mas, sabemos que os sons não estão na trilha sonora, que você tem que colocá-los depois, que nenhum som de uma trilha é ‘real’, que em qualquer caso eles serão verossímeis, creíveis. Seria possível, então, dar ao som outras qualidades, valorizar outros aspectos para conferi-lhes outros valores: informativos, expressivos, formais, etc. Porque nos limitar ao uso ‘realista’ ou ‘naturalista’? Schaeffer, em seu Tratado, nos diz que o som tem uma dupla redução: funciona como um índice (evoca) e ao mesmo tempo manifesta suas qualidades acústicas. Vincula esses dois níveis de informação a duas maneiras diferentes de ouvir: audição normal e audição reduzida, respectivamente. (SAITTA, 2012, p. 185) ²⁷

Nos sucessivos desdobramentos que a noção de sonorização vai adquirindo, à medida que nos aprofundamos numa revisão crítica do termo, se torna evidente, como questão a ser desvendada, o linde do “musical” em relação ao “sonoro” – ou, pelo menos, o necessário esclarecimento sobre o uso nominal da díade *musical-sonoro*:

²⁷ Contornando a noção de *Sono-montagem*, Saitta entende-a como: “As relações estabelecidas entre dois ou mais sons através de suas qualidades materiais (independentemente da cadeia linguística à qual pertencem, tal como foram caracterizada por Schaeffer em sua Tipo-morfologia). Elas encontram-se ‘por trás’ das qualidades que se manifestam em primeira instância frente a uma escuta causal ou ordinária. [...] O critério de organização consistirá na articulação de fatores de separação-ligação entre dois sons ou estruturas, as quais nos permitirão dar fluidez, unidade de significado, organicidade ao discurso sonoro. (SAITTA, 2012, p. 187)

suas possíveis adjacências, interseções ou equivalências. Isso deve-se, em grande medida, às categorias herdadas da análise schaefferiana (publicadas originalmente em 1966 pela Editorial do Seuil), presentes nas observações de Saitta (2012), a partir das quais torna-se possível identificar e diferenciar uma dupla consideração da matéria-fonte sonora (formas de escuta especializada). Em particular, com o advento da Música Concreta a meados dos anos 40' (poéticas do *concretismo sonoro*), o ponto de partida para a categorização e ulterior remanejamento dos materiais sonoros passou a considerar, como condição fundadora, a “intenção de perceber ao objeto enquanto-tal” (Schaeffer, 1988, p. 88): fonte sonora auto-referenciada nos atributos morfogênicos da sua constituição matéria. No referido período, os procedimentos composicionais conotados ao contexto do concretismo sonoro e suas buscas semântico-expressivas, devieram um processo perceptual diferenciado do tradicional; evidenciou-se uma renovada intenção de compreender a natureza abstrata das fontes sonoras, apreciadas como subproduto advindo de uma nova intencionalidade auditiva. Este precedente histórico – não apenas o único – permite compreender melhor porque a *matéria prima* utilizada nos construtos sonoros vinculados à produção de trilhas estabelece nuances conceituais para diferenciar ao *objeto sonoro* do *objeto musical*. Certamente, por vezes esses objetos se mostram diversos, mas, precisam ser considerados como um complexo semiótico (ou semântico) *integrado*, em função do jogo de prestações acústico-poéticas recíproco.

Assim: como localizar a participação das narrativas procedentes da “música formal” dentro das estratégias utilizadas no planejamento de uma trilha sonora? A incidência do relato musical – compreendido agora como uma sub-cadeia linguística autônoma, mas, complementar da cadeia sonora – porta seus próprios significados. No livro *Práxis do Cinema*, publicado pelo crítico e teórico do cinema Noel Burch (Madrid: Ed. Fundamentos, 1985), são interrogadas aquelas qualidades mnêmico-afetivas que o material musical desencadeia no ouvinte/espectador de filmes. A música possui, no entender de Burch, um aspecto duplo: um estético-formal e outro simbólico-inconsciente; esse último seria o responsável pela emergência das “estruturas simbólicas inarticuladas da mente profunda, para a consciência torná-las uma gestalt articulada” (BURCH, 1985, p. 56). Nessa linha de observações, adverte-se que aquelas músicas conhecidas – ou parcialmente lembradas – que apresentam *analogias estruturais* com outras conhecidas, aproveitando o mesmo

rastró mnêmico, causarão uma corrente de associações ou imagens mentais no receptor.

Onde a música tonal, com suas formas pré-estabelecidas, suas fortes polarizações harmônicas e sua gama de timbres relativamente homogêneos produz uma continuidade autônoma 'à margem' da imagem, frequentemente ligada ao ruído ou a um sincronismo [...] a música serial dodecafônica oferece a chance mais aberta possível: nos seus interstícios e intervalos, todos os elementos sonoros remanescentes podem vir a ser localizados com fluidez, e podem idealmente complementar as estruturas 'irracionais' da imagem bruta, bem como as estruturas mais racionais de planejamento (BURCH, 1985, p. 85).

Num apelo ao caso da música serial de cunho schoenbergueano – onde o rastró mnêmico-afetivo se afasta de toda lembrança reconhecível no ouvinte –, Burch (1985) identifica a possibilidade de estabelecer uma forma de engajamento mais sugestiva e penetrante com respeito à cadeia linguística da imagem (complementariedade narrativa), provocada, justamente, pela ausência de um relato carregado de conotações. Se trataria, então, de subtrair ao plano narrativo da música formal a sua autossuficiência significativa (valor de autonomia mnêmico-afetiva) em prol de “um relaxamento necessário da música e sua possível abordagem para as outras condições acústicas” (idem. 1985). Em outras palavras: suspender a propensão a replicar melodias, ares instrumentais e contextos sonoros familiares no ouvinte, para habilitar o acesso à camada das estruturas subconscientes, estimuladas pelos atributos acústico-sonoros das fontes selecionadas.²⁸

Na linha dessa mesma hermenêutica, voltada para as mediações associativas e mnêmico-imagéticas que comprometem à percepção do receptor, a musicóloga francesa Gisele Brelet aponta em *Estética e Criação Musical* (Bs. As.: Ed. Hachette, 1957) que a música, mesmo nas suas manifestações mais puramente formais, é uma expressão da duração vívida da consciência²⁹. O devir musical, tal como se evidencia

²⁸ SAITTA, Carmelo. *La banda sonora: su unidad de sentido*. Bs. As.: Cuaderno 41 - Centro de Estudios em Diseño y Comunicación–IUNA, 2012, p. 183 a 201: “Daí a reserva de Andrei Tarkovsky no uso de música instrumental, uma reserva que é baseada no conhecimento de que a música carrega seus próprios significados e que nem sempre correspondem ao resto da informação. Segundo ele, se adaptava melhor à linguagem cinematográfica a Música Eletroacústica. Ao se referir ao filme *O espelho*, rodado em 1968, o cineasta comenta: ‘A música eletroacústica, que na minha opinião encontra muitas aplicações no cinema, queríamos que soasse como um eco distante; como arrependimentos e sons extraterrestres expressando um substituto para a realidade e ao mesmo tempo estados de humor concreto, com sons que reproduzissem com grande precisão a vida interior. (TARKOVSKI, *Esculpir no Tempo*, 1996. In: SAITTA, 2012, p. 189).

²⁹ SINFONIA MUSICAL; Revista Digital de Reflexão Musical / prólogo: “A musicóloga francesa Gisèle Brelet propõe um conceito de tempo em relação à música que está em dívida com o pensamento de filósofos como Bergson ou Louis Lavelle, de movimentos filosóficos como o Formalismo e Empirismo, e de compositores como Strawinsky ou Hindemith”. Disponível em:

no devaneio da consciência, repousa sobre certas *analogias*: sucessão de sequências metonímicas que lhe permitirão à consciência reconstruir-se sobre si mesma. Na perspectiva da autora, propensa a conceber a produção musical como a mais “formal” de todas as artes – dentro da qual, o devir temporal representa uma lógica interna que cada compositor adota para si como premissa *sine qua non* –, o tempo musical e a forma concorrem numa recíproca prefiguração da consciência associada ao plano *experencial*: “A forma não é real se não se corresponde no criador com uma experiência temporal; experiência onde se toma consciência das leis que expressam, pela sua vez, a inteligibilidade e a realidade de todo devir experienciado” (Idem., p. 36).

Ao haveremos tocado na questão do *matérico*, associado aos atributos morfogênicos do *Objeto Sonoro*, corresponde focar o fio da discussão, seguidamente, no caso dos sons rotulados de “acusmáticos”. O termo referencia-se, originalmente, na tradição Pitagórica, segundo a qual os não-iniciados na Escola Filosófica estavam autorizados a ouvir os depoimentos do filósofo unicamente por trás da veladura de um biombo³⁰ – situação que os obrigava a se concentrar, exclusivamente, na *imagem acústica* daquilo que ouviam. Este subtipo de objeto, ligado estreitamente à seleção das fontes e arquivos sonoros, assim como aos procedimentos de modulação, design e estratégias de montagem de uma trilha, possuem a singular vantagem de estarem eximidos de replicar acusticamente as denotações que se observam nas contingências da imagem fílmica. Para defini-los de maneira sucinta, Saitta (2012) indica: “No cinema não são, apenas, aqueles sons cuja fonte se localiza ‘fora de campo’, mas, aqueles que não têm índice, aqueles que carecem de referencialidade, aqueles cuja causa é desconhecida” (idem. p. 189). Contudo, além de serem definidos pela sua procedência “fora de campo”, parece-me oportuno acrescentar que o potencial deste subtipo de sons reside na possibilidade de explorar e extrapolar o *design* das qualidades tímbrico-acústicas, numa área de livre-criação, vinculada à *não-referencialidade* de tais fontes (índices de correspondência estendidos ao nível das conotações semânticas).

Como podemos ver, a acusmática consiste na ‘ocultação’ da causa ou fonte. Contudo, a não-identificação da fonte só é possível se, no ouvinte, não houvesse anteriormente uma experiência sensível que lhe permita ligar o som à sua causa. Há dois problemas neste ponto: o deslize que pode ocorrer entre

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/gisele_brelet_y_el_tiempo_musical.php

³⁰ Dicionário Etimológico en Español en línea. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/>

a percepção de uma qualidade evocativa e o seu *extranhamento*; que o ouvinte transcenda o referente para ‘ouvir’ suas qualidades acústicas. [...] Em outros produtos audiovisuais de uma concepção mais poética do que narrativa é fácil constatar que os sons acusmáticos são cada vez mais utilizados, cuja vantagem está na falta de denotação ou, pelo menos, na não-referencialidade da maioria dos ouvintes. Esta falta torna-se uma vantagem à hora de desenhar a trilha devido a que, pela sua redução, essencialmente conotativa, é possível desenvolver um nível variado de poéticas. (SAITTA, 2012, p. 186)

Retraduzindo estes termos para uma chave de análise voltada à semiótica do discurso sonoro, cabe ser indicado que em cada substrato que compõe a cadeia audiovisual som/filme também pode se “criar sentido”, mas, levando sempre a atenção para o nível do significante (imagem sonora expressa na tipo-morfologia acústica). Seria ali – e não nos desdobramentos anamórficos de uma mimese sonora – onde a ênfase deveria ser colocada, pois é ali onde devem ser articuladas as “unidades mínimas de significado” das diferentes cadeias que constituem a linguagem audiovisual. Entende Saitta (2012) a este respeito que, para além das fabulações destinadas a ilustrar:

Existe um universo sintático formal, um contínuo sintagmático, onde se articula de maneira sistemática cada fator que intervém, seja este da ordem que seja. [...] Nada impede ‘forçar’ cada som até um grau tal de transformação que, se os escutarmos isolados da imagem, acharíamos muito difícil associá-los à mesma causa. Esse distanciamento deve necessariamente produzir uma nova significação; trata-se de valorizar uma ação potenciando-a através das qualidades do som. (SAITTA, 2012, p. 189 e 192)

3.1.1.1. Áudio:

Ódos - Trilha Sonora para Solo de Impro-Dança

Leonardo Harispe [Leo Serrano] / Obra Eletroacústica realizada para o Componente Curricular “Seminários de Composição II” – PPGMUS, 2019.1

Professor Wellington Gomes

<https://soundcloud.com/user-758970925>

Com o objetivo de aproximar ao leitor ao universo do *acusmático*, e deixar ver, juntamente, como ele se diversifica num leque de aproximações/afastamentos relacionado à questão da *referencialidade* da fonte sonora – expressa nos graus de denotação ou conotação na percepção auditiva –, proponho escutar alguns segmentos da obra *ÓDOS* (2019), uma trilha sonora elaborada para um dançarino improvisador solista que deverá evoluir temporal e espacialmente através de uma sequência de desenhos geométricos riscados no chão: *Work in Progress* estruturado sob a base de padrões geométricos prototípicos e o sistema de proporções que se transpõem no plano temporal da trilha sonora.

< 05.11 / 05.42: O primeiro segmento propõe a escuta de fontes sonoras com alto índice de referencialidade; trata-se uma resultante que combina a captura direta (amostra de campo com microfone/gravador) de um diálogo televisivo e das intermitências ruidosas de um equipamento de rádio. Porém, uma operação de filtrado e distanciamento virtual torna-as mais ambíguas do que a simples amostra original. Em 05.32min incorpora-se uma segunda voz – um leitor decorando em francês – que complexifica o mosaico sonoro dentro da mesma tipologia de fontes. Uns materiais e outros irão se revezando e superpondo ao longo da segunda seção da obra.

< 02.04 / 03.23: (desconsiderando a incidência do pulso grave) coloca-se em andamento uma seção gerada a partir da minha própria voz captada num microfone analógico, mas, processada através de um pedal de guitarra. Ouve-se, inicialmente, o gesto de um *glissandi* ascendente num rango de frequência agudo; isso deve-se ao fato de ter mapeado o registro vocal duas oitavas por cima da emissão original (efeito *oitavador*). Esta simples operação cria um tipo de som acusmático “ambíguo”: restam referências à organicidade da voz, mas, ela torna-se um objeto sonoro estranho (baixa *indicialidade*). Em 02.30min soma-se uma segunda voz, desta vez mapeada uma oitava por cima, que introduz um padrão rítmico regular – *loop* recorrente. Finalmente, em 02.45min uma terceira voz se agrega, agora na oitava de origem, que replica o gesto do *loop*, mas num ciclo rítmico encurtado. A resultante geral é a de um painel stratigráfico de fontes sonoras análogas, complementadas num conjunto de fases rítmicas diferenciadas, produzindo um efeito global de “desfase”, característico da estética *Minimal*.

< 15.25 / 15.58: um caso análogo ao anterior. Um violino MIDI que tem sido transposto duas oitavas por cima, beirando o ultrassom. Trata-se, agora, de brincar com a possibilidade de “desfazá-los” à distância de 40-60 cents (nota fa7 e quase fa#7). Este deslocamento do registro original da fonte sonora, levado a produzir o friccionamento dos batimentos que se derivam da micro-diferença entre as frequências (banda crítica calculada em cents) desloca, subsequentemente, as denotações associadas à amostra de origem (som do violino) para um mundo de conotações/sugestões acusmáticas.

< 00.20 / 00.53: o processamento da fonte de origem tem sido extrapolado através do procedimento da “inversão da amostra” (ouvir o registro de origem de trás para a frente). Se trata, simplesmente, de um conjunto de notas isoladas, executadas num piano (*sample* isolados). O segmento deixa ouvir, principalmente, uma diversidade destas ondas invertidas, “esticadas” com diferente largura e duração. Agora o *acusmático* – entendido como esse “forçar cada som até um grau tal de transformação que, se os escutarmos isolados da imagem, acharíamos muito difícil associá-los à mesma causa” (SAITTA, 2012, p. 192) – atinge o estatuto do não-reconhecível: a fonte sonora se emancipa das marcas *indiciais* que a memória emotiva do receptor pode reconstruir.

Figura 6 - Post da trilha sonora *Ódos: Obra Eletroacústica para dançarino improvisador Solista* (Julho, 2019), de Leonardo Harispe.



Fonte: <<https://soundcloud.com/user-758970925>>

3.1.2. Taxonomias e critérios de diferenciação na organização temporal das cadeias linguísticas: tempo físico, perceptual e virtual

Norteando o curso das discussões que vão se desdobrando ao redor do *métier* do sonorizador – um exercício composicional voltado às complexidades de um dispositivo polissêmico, localizado aqui no âmbito das mídias audiovisuais – proponho manter, como referencial teórico-bibliográfico, a obra desenvolvida por Carmelo Saitta; dessa vez, centralizada na questão da percepção do tempo e das progressões sintagmáticas que se estabelecem num construto polissêmico: *A Construção do Tempo nas Artes Temporais* (Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega; Año XXV, nº 25, Bs. As., 2011). O propósito deste segmento consistirá em desvendar, sucessivamente, critérios que permitam discriminar e categorizar os aspectos implicados na práxis compositiva de trilhas sonoras. Trata-se, no sentido mais abrangente da estratégia, de ir coletando dentro das Áreas Estudo que estruturam o Capítulo II, um conjunto de variáveis operativas – ou princípios organizacionais – que permitam visualizar as categorias de análise postas em jogo.

Para o caso dos sons *acumáticos* – anteriormente tratados – caberia se estabelecer uma primeira ordem de distinções, observando que a gênese dos mesmo pode interagir com a cadeia fílmico-visual segundo um duplo tipo de índice: haverão, por exemplo, os sons vocais/articulados que as personagens emitem, instrumentos musicais, artefatos, sons produzidos por um aparelho reproduzidor (etc.) que fazem parte da cena visível, identificáveis como “dentro do quadro”; e haverá aqueles sons cujas fontes não estão à vista, chamados de *off* ou “fora de campo”, os quais também possuem a capacidade de narrar. Dentro deste último grupo encontramos os sons “[...]”

que também podem compartilhar o campo pelo efeito da *síncrese*³¹, ainda quando não se correspondam com as causas visíveis da imagem. Porém, há outro tipo de sons acusmáticos que, simplesmente, não são identificáveis por não terem existência acústica real (ou não possuírem uma experiência anterior no ouvinte que estabeleça uma relação causa/efeito)” (SAITTA, 2012, p. 189). Como pode se apreciar, no engajamento das cadeias linguísticas som/imagem a questão da locação da fonte sonora (dentro/fora de campo), assim como os graus de *indicialidade* que os marcadores tímbrico-acústicos oferecem, se desdobra num conjunto de possíveis usos e combinatórias. Reproduzo, seguidamente, a tipologia que Saitta elabora, se baseando no registro de diferentes sequências de filmes; ali seria possível observar, pelo menos, três diferentes maneiras de conjugar o uso dos sons acusmáticos:

A - Aqueles que *não correspondem à causa observável* na imagem e que, devido ao fenômeno da síncrese, são assimilados pelo efeito sonoro da causa que se tem à vista (Ex.: rodagens de Bergman, Jeunet-Caro, Carax, Poliak, Tarkovski).

B - Aqueles que não respondem a causas visíveis, mas, também não pertencem ao fora de campo, no sentido de eles *dar conta de outros acontecimentos* que ocorrem para além do enquadramento visual.

C - Aqueles que não têm um “valor”³² de índice, não pertencem ao campo visual, mas que *produzem uma reação* ou algum tipo de consequência na ação das personagens (ou seres animados) que se encontram no campo visual.

³¹ O conceito de *síncrese* é um neologismo ideado por Michel Chion no livro *The Audiovision* (*Audiovision*, Barcelona: Paidós, 1993). Ele se deriva da noção de *sincronia* – fenômeno que vincula, pelo menos, dois tipos de eventos simultâneos (no audiovisual é comumente chamado de *synchro* ao instante em que um evento sonoro e um evento visual se superpõem por um tempo mais ou menos delimitável). Michel Chion acrescenta à sincronia o conceito de *síncrese* – sincronismo + a síntese perceptual da informação que recebemos. De acordo com Chiòn: “É a soldagem irresistível e espontânea que ocorre entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual momentâneo; quando eles convergem no mesmo ponto. [...] Esta relação se produz, curiosamente, com independência de toda a lógica” (CHION, 1993, p. 65). Para ampliar o conceito pode se consultar: *Sincro y síncrese según Michel Chiòn*. Disponível em: <http://artesaudiovisuales2013.blogspot.com/2013/06/sincro-y-sincretis-segun-michel-chion.html>

³² A indicação de Saitta (2012) a um “valor” de índice remete à exegese schaefferiana, onde o Objeto Sonoro é observado à luz das qualificações semânticas do som, no sentido de elas estarem intencionadas e conotadas por uma estetização/finalidade comunicante da linguagem.

3.1.2.1. Áudio:

Pozo de Aire

Cia. Raisen de Teatro Independente – Tandil, ARG (2009)

Dramaturgia e Direção: Leonardo Harispe [Leo Serrano]

Trilha Sonora da obra teatral (fragmentos)

<https://www.youtube.com/watch?v=2z83pAISYQo&feature=youtu.be>

Posto a continuação um conjunto de registros de áudio (link de vídeo) com o propósito de revisitar – e reconsiderar – as três tipologias de sons acusmáticos listadas anteriormente. O primeiro registro, correspondente à trilha sonora que editei para a encenação teatral da obra *POZO DE AIRE* (2009), permite ilustrar as estratégias sonoras ideadas para dialogar com as ações cênicas – aqui reconstruídas através da descrição verbal das mesmas.

< 00.28 / 03.55: O segmento escolhido responde aos caracteres apontados no caso B da lista anterior (“eles dar conta de *outros acontecimentos* que ocorrem para além do enquadramento visual”). Se trata de um caso de edição simples e funcional, onde duas músicas “formais” preexistentes são mixadas através da operação *cross fade* (fundido transicional entre ambas). O primeiro material, extraído de um improviso do guitarrista Pat Metheny (*As falls wichita so falls*, 1981) conota uma atmosfera tenebrosa, enquanto a segunda, do ensemble *Penguin Cafe Orchestra (Perpetuum Mobile*, 1987) é uma provocação paródica executada ao piano. A cena teatral à vista exibia um corredor de edifício que vai sendo visitado, sucessivamente, pelos condominantes do prédio, sumidos numa paranoia coletiva de suspeitas recíprocas (se espiam, deixam marcas falsas, etc.). No momento em que o estímulo sonoro aparece, as personagens não acusam estar ouvindo-o; é o espectador quem, pelo fenômeno da *síncrese* (Chion, 1997), os associa à tenebrosidade da cena. Assim, o estímulo não indica que a sua origem sonora pertença aos manobramentos incidentais dos atores, mas, também não remete ao fora-de-campo; seria o caso de uma “omnisciência” sonora vinda do “além do fora-de-campo” que incide e conota a cena. Convido ao leitor a escutar as três reconfigurações que esses dois registros sonoros experimentaram: em 00.28 / 02.02min ouve-se a progressão “tenebroso/barroco/tenebroso; em 02.04 / 02.50 a versão inversa, e em 02.53 / 03.55 uma outra versão do primeiro caso. Cada uma delas, com as suas nuances *cross fade*, introduzem formas de remissão mnêmica (conotações) peculiares, destinadas a sustentar a duração das cenas.

< 00.00 / 00.14: Estes estímulos sonoros se correspondem com o mais básico procedimento relacionado ao ofício do sonorizador de filmes: captar o reconstruir virtualmente fontes sonoras que emulem ou ilustrem, explicitamente, a imagem/ação que acompanham (operações de edição que se propõem uma correspondência mimética, *em sincro*). Vale a pena ter presente o chamado de atenção lançado por Saitta (2012) ao lembrarmos que, ainda quando uma fonte seja captada literalmente do estímulo original, sempre existem processos *pós-produção* que podem vir a enriquece-la acusticamente (pregnância dos formantes tímbricos). No segmento presente se combinam os casos A (“Aqueles que não correspondem à causa observável na imagem e que, devido ao fenômeno da síncrese, são assimilados pelo efeito sonoro”) e C (“que *produzem uma reação* ou algum tipo de consequência na

ação das personagens”). Na cena via-se um casal que tinha se guarnecido dentro do elevador do prédio para se fazer fotografias eróticas. Na trilha sonora se ouvem os passos de uma mulher que desce pela escada do prédio, portando saltos; o grau de *indicialidade* da fonte é precisa – tal como o solicita a cena –, mas, se origina no fora-de-campo das personagens à vista. Porém, dessa vez, eles acusam ouvir o estímulo sonoro, e se vêem afetados/alterados por esse motivo.

< 00.15 / 00.25: O caso é análogo ao anterior. Se ouve um vizinho chateado que reclama e insulta no corredor do prédio por causa do elevador ter sido imobilizado pelo casal que se faz fotografias. Mais uma vez, um fora-de-campo *indicial* que entra na ação à vista e modifica às personagens.

3.1.2.2. Vídeo:

A/Nônimo

VIII Mostra de Performance / Galeria Cañazares / PPGAV-UFBA (Julho, 2018)

Impro-Ação a cargo de Leonardo Harispe [Leo Serrano]

Registro fílmico da performance:

< <https://youtu.be/y89j--KTHtg> >

A escolha deste registro fílmico/sonoro deve-se ao fato de que ele exhibe o caso da produção de uma “trilha sonora” (plano musical-sonoro de uma Música Incidental) gerada pelo próprio performer – neste caso, um dançarino improvisador. Dizer que se trata de sons com alto grau de referencialidade parece desnecessário aqui, desde o momento em que tudo o que se ouve (e corrobora na visão) procede dos manobramentos corporais do intérprete. Em tal sentido, estaríamos frente a um caso freqüente, mas, que cai fora da tipologia listada anteriormente (Saitta, 2012). Parece-me importante agrega-lo aqui para mostrar o caso de sons *auto-referenciais* (o som indica aquilo mesmo que está sendo visto), com a ressalva que agora os atributos tímbricos da fonte vazam a mera remissão sonora da fonte e adquirem relevância pela *impronta gestual*, energética que os produz.

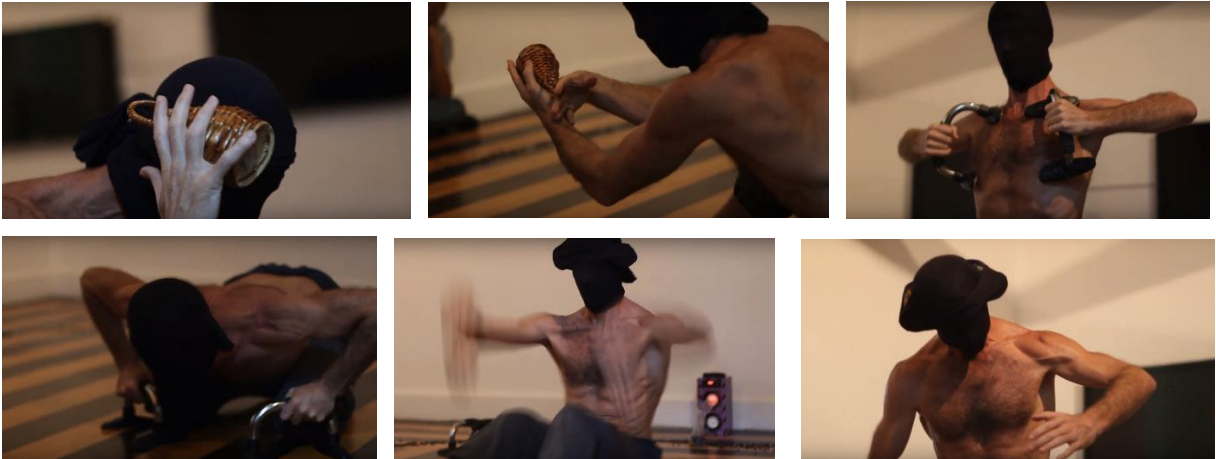
< 00.37 / 06.00: a primeira seção, intitulada *Caxixi*, deixa ver variados modos de anexar um caxixi à cabeça do performer, ao torço, às mãos (nesse caso, eu próprio executando). As incidências sonoras procedem de uma busca específica do timbre, atrelado ao golpe das sementes sobre os lados e base do caxixi – numa transposição musical do fenômeno dos otólitos que se deslocam e pousam sobre os lados dos condutos semicirculares do sistema límbico (ouvido médio).

< 06.18 / 08.44: na segunda seção, *Mancuernas*, as incidências sonoro-kinéticas procedem de uma busca diferenciada. Trata-se de extrair qualidades tímbricas das sapatilhas de malhação utilizadas (dispositivo móvel), quando estas são friccionadas ou percutidas sobre o chão. É o caso da chamada “Percussão Corporal”, mediada aqui pela interface dos aparelhos de malhar.

< 08.18 / 11.22: o último segmento, *GuaraMix*, retoma as buscas do primeiro, introduzindo dois chocalhos na meia que cobre o rosto (deixando-os fixos à cabeça). A singularidade desta exploração sonora está mais estritamente relacionada com as movimentações do segmento crânio-cervical, podendo dar diversos direcionamentos

especiais às sementes dentro dos vasos, mas, regulando tanto a intensidade que se deriva dos impactos quanto a gradação dos deslocamentos internos (efeito *Pau de Chuva*).

Figura 7 - Registros fotográficos da Impro-Ação *A/Nônimo* (Galeria Cañizares, BA, 2018), por Leonardo Harispe.



Nas duas primeiras fotos, remanejamentos sonoros do caxixi (cabeça e mãos); nas duas seguintes, as mancuernas, utilizadas como suportes móveis para percussão; nas últimas, dois vasos de *GuaraMix* com sementes (chocalhos) aderidos ao crânio.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=2z83pAISYQo&feature=youtu.be>>

Para abordarmos a taxonomia que Saitta elabora no ensaio *A Construção do Tempo nas Artes Temporais* (2011), relacionada às modulações de um tempo “virtual” – lembrando-nos, ao passo, que nos meios audiovisuais, por serem de natureza polissêmica, as progressões temporais³³ podem ser identificadas no devir das múltiplas cadeias, ou bem, se condensar em algumas delas –, será oportuno visar, de maneira suscita, as três dimensões do tempo que o autor considera: o *tempo físico ou cronométrico*; o *tempo vivencial ou psicológico* e o *tempo virtual*, dimensão na qual as artes temporais encontram a sua especificidade narrativa.

³³ A noção de “progressões temporais”, frequentemente utilizada no corpus da escrita, deve ser entendida como um avanço temporal susceptível de acolher variados subtipos de evolução (padrões evolutivos), se distanciando das denotações a um tempo causal-vetorial. Do vocábulo latino *progressus* e do verbo *progredior*: avançar, marchar (prefixo *pro* = ir adiante + raiz *gradus*: passo, grado, gradil). Em soma, progressão como equivalente de devir, evoluir, avanço. No tocante à questão do tempo e sua forma substantivo-adjetivada “temporalidade”, na obra de autores como Justin London (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; London: Mac Millan Publishers, 2001) ou Clemente Terni (*Dizionario Della Musica e Del Musicist*; Torino: UTET, 1984, p. 105 a 114) a referida noção aparece sinalizada como propulsora da apreensão perceptual do *movimento musical* (sentido do seu andamento, percurso), articulando a disposição/distribuição do eventos sonoros co-presentes na urdidura textural.

Para cercar as chaves do primeiro caso, o autor observa que “cada ponto é um *ictus*³⁴ temporal que estabelece o começo para a medição de uma duração, cujo número dependerá do *ictus* final. É assim como a consciência do transcorrer estará afetada a um acontecimento e, desde esse ponto de vista, a existência de cada ser humano constitui uma duração como tal (delimitada pelo *ictus* inicial e o *ictus* final)” (idem, p. 339). Já o tempo psicológico “pode ser considerado como a *relativização* da experiência temporal; a duração de um determinado evento, condicionado pelas funções psíquicas – isso é, pela atividade mental, objeto da consciência” (idem, p. 340. Grifo nosso). Dentro dessa visão, os prazeres estéticos, resultantes da significância dos objetos sensíveis, assim como o valor simbólico-expressivo e jogo de sentimentos que eles produzem, envolvem, não apenas, à percepção – reação global do organismo a um complexo de excitações simultâneas e sucessivas –, mas, às reações de uma personalidade que tem suas memórias, seus hábitos, sua orientação intelectual e afetiva, tanto momentânea quanto duradoura. Chegamos assim ao caso do tempo virtual, pois a natureza temporal da obra artística não seria outra coisa que isso: ela não pertence ao mundo “real” ou ao mundo das “ideias”; portanto, seu *tempo-espaço* também será virtual³⁵. E essas virtualidades, no entender de Saitta (2011), se constroem a partir dos *princípios composicionais* que cada disciplina artística instrumentaliza.

No texto *Seis Passeios pelos Bosques da Narrativa* (Barcelona: Lumen, 1996), do ensaísta e semiólogo italiano Umberto Eco, se propõe que toda história tem dois níveis de estrutura, o da *Fábula* e o da *Trama*: o que-é-contado e o como-se-conta. Partindo dessa distinção, Saitta (2011) adverte que alguns desses níveis podem adquirir maior importância, a depender do remanejamento dos materiais que cada disciplina manifeste. Porém, em casos como o da música, estes níveis poderiam se homologar, chegando a ser a mesma coisa (auto-referencialidade do significante). Poderia, por essa via, se superar o nível da Fábula – aquilo que lhe é contado ao

³⁴ *Ictus* ou *icto* (do latim *ictus*, *us*, golpe, marcação do compasso, pulsação) 1. [Filologia] A maior intensidade do som para destacar uma sílaba das que constituem o vocábulo ou a frase. 2. [Fonética] Tom que se coloca, na pronúncia, sobre aquela das sílabas de uma palavra em que a voz se apoia com mais intensidade. = ACENTO TÔNICO 3. [Música] Tempo forte. 4. [Patologia] Ataque, choque, crise ou outra afecção ou manifestação súbita e intensa. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/icto>>

³⁵ LANGER, Susane. *Os problemas da Arte*. Bs. As.: Ediciones Infinito, 1966, p. 128: “Tudo aquilo que existe, apenas, para a percepção e não desempenha um papel cotidiano, passivo na natureza, tal como ocorre com os objetos comuns, constitui uma entidade virtual. Não é algo irreal; aí onde ele nos confronta é onde realmente o percebemos, não o sonham ou imaginam percebê-lo. A imagem no espelho é uma imagem virtual”.

receptor – para que ele aceda ao nível da Trama – desvendar os critérios construtivos ou morfogênicos que se põem em jogo na composição. Será nesse nível onde a construção do tempo virtual terá lugar, pois é justamente nele onde os procedimentos rítmico-formais – ou sequenciais-temporais – adquirem a sua legítima explicitação.

Considerando este apanhado de distinções, reproduzirei seguidamente uma lista de dez e sete casos, inspirada numa diversidade de filmes de cinema de autor dentro dos quais podem ser mapeados os conceitos anteriormente apontados (todos eles relacionados à abordagem de uma temporalidade “virtual”). Corresponde esclarecer que eles não operam como categorias de análise ou parâmetros composicionais; antes bem, atuam como *princípios/procedimentos* aplicados à “modelagem” do tempo: um remanejamento artesanal e empírico no plano das durações-devires que incide sobre os modos em que as mesmas são percebidas. Trata-se de um conjunto de estratégias de *tensionamento* das relações temporais, vinculadas sempre à posta em relação entre dois (ou mais) níveis discursivos – uma lógica das progressões temporais onde uma matriz rítmica afeta ou traciona à outra. O ensaio *A Construção do Tempo nas Artes Temporais* (SAITTA, 2011), como se vê, não problematiza as nuances relacionadas à construção de um plano musical-sonoro e sua incidência sobre as cadeias linguísticas de uma mídia (ofício do sonorizador); antes bem, foca-se nas operações que alteram e reconfiguram o contorno virtual dos variados subtipos de evolução temporal: formas de conectividade que afetam às relações rítmico-mensuráveis no domínio das Artes Temporais (dança, teatro, música, cinema e outras).

Apresento a lista ideada por Saitta no referido ensaio (2011, p. 345 e 346)³⁶:

1. *Determinação da duração virtual*: independentemente da remissão ao tempo-real (*Amarcord*. Dir: Federico Fellini - 1973).
2. *Reticências*: isto é, quebra de tempo de qualquer magnitude.
3. *Analepsis e prolepsis*: a alteração da linearidade; retorno temporário para qualquer momento do passado ou indo para qualquer momento do futuro. (*O Padrinho III* - Francis Ford Coppola - 1990).
4. *Transformação de simultânea para sucessiva* (*Trafic* - Dir. Jacques Tati - 1971).

³⁶ Para ampliar e ter uma perspectiva teórica mais precisa dos termos postados na lista – alguns deles infrequentes –, pode se consultar a publicação do ensaio, cadastrado na rede informática. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/190757248/Construccion-Tiempo-Artes-Temporales-Saitta>

5. *O atraso ou compressão da duração* com base nas necessidades de ação dramática (*Carlitos Way* - Dir: Brian Di Palma – 1993. *A esfera* - Dir: Barry Levinson - 1998).
6. *Aumento ou diminuição de uma unidade de significado narrativa* (*Dia da Marmota* - Dir: Sam Raimi - 1993).
7. *Simultaneidade de diferentes durações*: modificação de qualquer das cadeias acima mencionadas (*Vertigem*- Dir: Alfred Hitchcock - 1958)
8. *Não-correspondência entre o verbal, visual e sonoro: som off, off field* (*A Tempestade* - Dir: Peter Greenaway, 1991).
9. *Reversibilidade*: possibilidade de passar por uma duração à direção oposta, ou também de ser um racconto, isto é, estar no presente e ir ao passado para explorá-lo (*O livro negro* - Dir: Paul Verhoeven - 2006; *Irreversível* - Dir: Gaspar Noe - 2002).
10. *Ambiguidade temporária através do uso do tempo imperfeito no texto*: a inclusão de sonhos, pesadelos, etc., ou devido ao design do enredo (*O espelho* - Dir: Andrey Tarkovski - 1975).
11. *Adiamento do tempo narrativo através da inclusão de uma cena secundária* (*Shark* Dir: Steven Spielberg - 1975).
12. *Suspensão do tempo narrativo* (congelamento da imagem, imagens interiores (*Nostalghia* - Andrey Tarkovski - 1983).
13. *Aceleração ou desaceleração através de procedimentos ópticos na filmagem ou na pós-produção* (câmera lenta, movimento rápido) (*Gatica, el Mono* - Dir: Leonardo Favio - 1993).
14. *Diacronismo ou deslocamento entre som/imagem em função da tensão* (*Zona de Risco* - Dir. Fernando Spiner - 1993).
15. *Repetição textual (ou não) em suas diferentes formas* (*A zona* - Dir: Andrey Tarkovski – 1979; *Rashomon* Dir: Akira Kurosawa – 1950; *Corre Lola, corre* - Dir: Tom Tykwer - 1998).
16. *Montagem paralela e montagem alternada*: A- podendo se corresponder em momentos simultâneos ou não (analepsis, memórias, etc.); B- podendo se reunir ou não em um determinado momento (*Estado da Graça* - Dir: Phil Joanou - 1990).

17. *A apresentação de vários eventos simultâneos (diacrônicos ou sincrônicos) por meio de superimposição ou divisão da tela (A tempestade - Dir: Peter Greenaway - 1991).*

18. *Narração em tempo real (Antes do pôr do sol - Dir: Richard Linklater - 2004).*

Tendo presente a enumeração de procedimentos postados na lista anterior, consistente num eclético repertório de estratégias direcionadas a regular/modelar o jogo de tensionamentos rítmicos implicados nas progressões das Artes Temporais (mensura das durações-devires; Saitta, 2011), proponho, seguidamente, um conjunto mínimo de quatro *procedimentos-base* que permita reunir e simplificar a variedade de exemplos citados. Em cada um desses conjuntos anexos os números correspondentes aos casos da lista que se ajustam a essa categoria:

< Torção/metamorfose da linearidade temporal: 1, 2, 3, 7, 9, 12, 17.

< Transições e modos de compressão/estiramento do tempo: 4, 5, 13, 14, 17.

< Alterações sígnico-semióticas das unidades mínimas de significância: 6, 10, 11.

< Afetação da lógica de correspondência entre as cadeias linguísticas do complexo multimídia (suas temporalidades): 8, 13, 15, 16.

Este ordenamento taxonômico tem por finalidade, tal como foi apontado anteriormente, a instrumentalização de variáveis operacionais que se apliquem com praticidade e eminente combinatória tanto no planejamento de trilhas sonoras destinadas às mídias (cênicas ou virtuais), assim como à (pós)análise que me proponho desenvolver no último capítulo. No encerramento desta Área de Estudo – assim como nas duas seguintes – ofereço ao leitor uma síntese ampliada que condensa o leque de tópicos tratados na seção. Esta estratégia se propõe cartografar, num sentido vasto, o apanhado total de critérios que vão sendo levantados ao longo do estudo crítico-analítico. A reunião geral desses quadros (apresentados na cor verde) tem por objetivo de fundo desenhar um mapa conceitual global da pesquisa, podendo, por essa via, colocá-los em cruzamento e dimensionar os alcances compreendidos na práxis compositiva associada à produção de trilhas sonoras (Música Incidental para a cena de dança).

3.1.3. Reunindo os dados

< A Sonorização é um “ofício” atrelado à composição musical, onde o substrato do sonoro se insere e dialoga num complexo multimídia composto por um entremeado de cadeias linguísticas (comumente: som/filme; som/movimento; som/ação dramática).

< O Objeto que dá corpo a essa forma discursiva não é o que comumente identificamos como material “musical”, mas, uma concretude tímbrico-acústica que converge na figura do “plano musical-sonoro”.

< Esse objeto musical-sonoro pode ser mapeado através dos seus caracteres morfogênicos, os quais oferecem ao ouvinte diversos graus de *indicialidade*: processos de reconhecimento/identificação da fonte com remissões mais denotativas ou conotativas.

< Dentro do conjunto de sons acusmáticos (ou não-convencionais), levados a dialogar com um plano de narração visual (imagem fílmica), podemos diferenciar e recombinar àqueles que permitem (ou não) a identificação de: A- a procedência/origem da fonte sonora; B- a procedência espacial do agente emissor (dentro/fora de campo).

< Materiais musicais “formais” se inserem e complementam dentro da cadeia visual com maior fluidez quando não-denotam (ex.: Música Eletroacústica; Serial). Existem processos mnêmico-afetivos e perceptuais almejados no substrato subconsciente do receptor que mediam e filtram as condições de escuta.

< Os aspectos tímbrico-acústicos e rítmico-formais do plano musical-sonoro são os que maior determinação ou incidência possuem (graus de pregnância perceptual) na ordem de escolhas e procedimentos técnicos vinculados à construção de uma narrativa sonora para a imagem/cena.

< Dentre os subtipos de progressões/evoluções que regem o tempo nas Artes Temporais (mensura das durações-devires; Saitta, 2011) podem se estabelecer os agrupamentos: A- Torção/metamorfose da linearidade temporal; B- Transições e modos de compressão/estiramento do tempo; C- Alterações sígnico-semióticas das unidades mínimas de significância; D- Afetação da lógica de correspondência entre as cadeias linguísticas do complexo multimídia (suas temporalidades).

3.2. Textura e textualidades sonoras. *Work in Progress* e *Instances of Multimídia para a cena contemporânea / Área de Estudo II*

A Área de Estudo que inicio aqui está dedicada, na sua integridade, a refletir sobre a noção de “textura”. A razão que motiva essa escolha deve-se ao fato de que os critérios composicionais voltados à ideação de um plano musical-sonoro para as encenações de dança (criação de trilhas sonoras) pressupõem, como condição contextual a ser levada em consideração, o comportamento global que rege as progressões temporais-espaciais da cena. Assim compreendido, esse conjunto de modulações e fluxos resultante da interconexão entre as variadas cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia (instâncias multimídias da cena) solicita a implementação de estratégias de análise que permitam abordar a natureza comportamental dessa textualidade global: uma avaliação estatística e perceptual do envelope *textural* que contorna essas evoluções múltiplas. Daí o necessário desbravamento teórico da noção de textura, a ser revisitada aqui em sucessivas instâncias históricas e ampliações conceituais que o termo experimentou.

3.2.1. A dupla origem da noção de “textura”

Para abordarmos a questão da noção de “textura” e focarmos, especialmente, nas dificuldades atreladas às maneiras de representarmos – por meio de metáforas ou esquemas ilustrativos – a instigante dinâmica de nexos conectivos que se estabelece entre as múltiplas camadas de um dispositivo multimídia (*tecedura* de associações entre cadeias linguísticas), proponho acompanhar o curso das discussões levando a atenção para a obra ensaística do compositor, editor e investigador em Musicologia Pablo Fessel³⁷. No artigo intitulado *La doble génesis del concepto de textura musical* (In: Revista Eletrônica de Musicologia; Universidad Nacional del Litoral, 2007) a genealogia do conceito de “textura” é apresentada sob as peculiaridades vinculadas à articulação entre História e Teoria Musical, onde a própria historicidade da Teoria e Análise passa a ser compreendida tanto como a maneira pela qual suas formulações registraram e interpretaram os desenvolvimentos

³⁷ Pablo Fessel (Buenos Aires, 1968) estudou composição na Universidade Nacional de La Plata (UNLP) e Letras na Universidade de Buenos Aires (UBA). Foi bolsista do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Tecnológicas (1993-1998) e do DAAD (2001-2004) no Instituto de Musicologia da Universidade Humboldt de Berlim. Professor em diferentes universidades na Argentina e Uruguai. Diretor do *Jornal do Instituto Superior de Música* (Universidad Nacional del Litoral, 2004-2009) e editor da *Revista Argentina de Musicologia* (Associação Argentina de Musicologia, 2008).

composicionais que lhe foram contemporâneos, quanto as formas desta ter evoluído, de acordo com as revisões e reformulações que configuraram a sua saga histórica³⁸. Tal perspectiva de estudo, voltada às origens do conceito, torna relevante as problematizações que se debruçaram sobre os contornos históricos que o tratamento do *textural* foi recebendo, mantendo presente a articulação que se estabelece entre os problemas de Teoria Musical, a práxis composicional e sua correspondente recepção histórica.

A reconstrução histórica do conceito de textura permite identificar uma gênese dupla. A transposição do termo 'textura' para a metalinguagem musical ocorreu em dois momentos históricos diferentes, em línguas diferentes e, presumivelmente, de modo independente em cada um deles. Em ambos casos, o conceito é revelado em sua natureza antinômica. O contraste entre uma concepção de textura entendida como *entramado* [...] frente a uma concepção de textura como uma nova categoria da verticalidade em substituição da harmonia. (FESSEL, 2007, p. 8)

Considerando a distinção desta dupla vertente do termo, expressa nas conotações e modos de circulação diferenciados que a noção de "textura" experimentou em contextos geográficos e históricos diferenciados, corresponde acrescentar – seguindo Fessel (2007) – que as abordagens propensas a compreender dita noção como a "sobreposição de substratos" numa simultaneidade inerte têm filiação com a formação de *categorias estilísticas*: tipologias elaborada segundo princípios relacionados ao número de partes, assim como às relações que se estabelecem entre melos/harmonia/ritmo. A segunda orientação do termo, contrariamente, tende a representar o entremeado textural através da caracterização dos "materiais" sonoros; tal enfoque encontra seu antecedente, dessa vez, em diversos tratados de composição ou instrumentação onde as configurações texturais são consideradas sob os *efeitos de disposição* desses materiais, distribuídos e interconectados numa trama mais vasta. Para mergulharmos na reconstrução histórica da duplicidade epistemológica que o autor reconstrói ao longo do artigo, deveremos nos remeter – como sendo a sua primeira emergência teórico-analítica –

³⁸ FESSEL, Pablo. *La doble génesis del concepto de textura musical*. In: Revista Eletrônica de Musicologia. Universidad Nacional del Litoral. Vol. XI – Setembro, 2007, p. 9: "A introdução do termo 'textura' na terminologia musical implica uma articulação teórica significativa. Não é por acaso que essa articulação tenha ocorrido em relação à caracterização da música contemporânea. Trata-se de uma nova conceituação, baseada em uma perspectiva mais ampla do que a oferecida pelas categorias antigas, de um problema teórico que se tornou visível uma vez que sua premissa – a constituição da simultaneidade musical – tornou-se objeto de diversificação acentuada no plano da composição musical. É neste quadro, a renovação de materiais musicais e seus arranjos formais, em que o conceito de textura assume entidade plena".

à crítica musical inglesa das primeiras décadas do século XX³⁹. Até então, o termo tinha sido utilizado, simplesmente, como categoria nominal – em expressões tais como textura “polifônica”, “contrapontística”, “homofônica” (dentre outras). O arribo à sua reformulação teórica pode se entender, então, como resultado da inadequação dessas categorias tradicionais, numa tentativa por dar conta das novas sonoridades procedentes do contexto pós-romântico da música alemã.

Em 1911 o crítico Charles Hubert Parry intitulou ‘Texture’ dois capítulos de seu livro *Style in Musical Art*, originado em aulas ministradas na Universidade de Oxford. [...] Caracteriza a textura, coincidindo com a etimologia do termo, como um tecido: ‘a maneira como os fios se entrelaçam’. No entanto, essas ‘hebras’ [trama e urdidura] não se identificaram, sem mais, com as linhas melódicas, mas podem incluir sua ‘harmonização’ - possibilidade ilustrada com fragmentos de *Ein Heldenleben* e *Elektra*, de Richard Strauss. O caso é apresentado, em termos figurativos, como se tratando de um entremeado de harmonias. [...] Em segundo lugar, a textura refere-se a uma simultaneidade musical que desde então não será já, necessariamente, ‘consistente’. (FESSEL, 2007, p. 2. Grifo nosso)

Duas formas de revisão do termo podem ser reconhecidas na referida conceituação de Charles H. Parry (1911): o valor dado à possibilidade de representar uma estrutura composta de *elementos não-lineares* e, por outro lado, a legitimação de um evento/construção sonora cimentada na *simultaneidade* – convergência sincrônica –, com independência da “consistência” recíproca que se estabeleça entre seus componentes internos. Nesse tipo de caracterização, motivado pelas complexidades almejadas nas progressões harmônicas do pós-romanticismo alemã que se recusavam a serem reduzidas à simples superposição de substratos funcionais – extrapolação dos procedimentos aplicados à homofonia harmônico-tonal⁴⁰ –, emerge um novo viés histórico, voltado à co-presença de procedimentos composicionais expressos nas configurações de uma *multiplicidade*. Retomando Fessel (2007), uma década mais tarde, num artigo intitulado *The Texture of Modern Music*, do Musicólogo inglês George Dyson⁴¹, ao serem reexaminadas as complexidades introduzidas pelas

³⁹ No artigo intitulado *El origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX*. (Bs. As.: Ed. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, ano XXI, nº 21, 2007) Pablo Fessel aborda em extenso a gênese e mudanças do termo na referida conjuntura histórica.

⁴⁰ PARRY, Charles Hubert. *Style in Musical Art*. Londres: Macmillan, 1911, p. 173 a 206: “Os mais extremos desenvolvimentos da textura que são agora frequentemente apresentados ocorrem de tal modo que várias melodias ou figuras representativas correm simultaneamente, sem considerar o fato de estarem na mesma tonalidade, ou de representar harmonias consistentes. Os compositores alemães chegaram à mais extrema extravagância, no que poderia ser chamado de libertinagem positiva na aplicação dos princípios da textura”.

⁴¹ DYSON, George. *The Texture of Modern Music*. Londres: Music & Letters v. 4, n. 2, 1923, p. 107 a 118.

propriedades harmônicas dos contextos sonoros pós-românticos, as valências atribuídas à noção de textura ocupam o lugar tradicionalmente identificado com os encadeamentos harmônicos (parâmetro do vertical-sonoro); porém, dessa vez, a exegese do autor inglês substitui a representação figurada da tecelagem (friso de fios que entouxam uma trama/urdidura) pela metáfora do *empapelado*: design pluri-mórfico dos traços distribuídos no papel que se utiliza para decorar os muros da casa. Este desvio modelar, transbordado no conceito para sinalizar uma outra configuração imagética dos processos texturais, desvenda o *ilusionismo* associado ao termo que impactou sob os ouvintes daquele contexto histórico. Nesta nova acepção dos eventos texturais, a percepção do “volume” – desdobramentos do espaço-tempo virtual contido na sincronia sonora – desempenha um papel mais importante que a do “tecido”.

A ênfase na abordagem de Dyson é dada pelos novos sons da música contemporânea [1923]. Essa concentração nos conteúdos ligados à altura dos materiais conduz, significativamente, ao problema da consistência entre os elementos componentes da textura. Enquanto Parry formulou o problema da consistência a partir de uma concepção de textura entendida como uma *estrutura*, Dyson chega a ela como resultado do tratamento da *múltipla tonalidade*. (FESSEL, 2007, p. 4. Grifos nossos)

Que temos até aqui? Esta abertura histórica, cogitada pela nascente teoria e análise musicológica inglesa de começos de século XX, estabeleceu os moldes conceituais – e suas correspondentes reapropriações procedimentais – vinculados à noção de textura, os quais iriam se replicar durante as novas complexificações e modos de nominação das décadas posteriores, chegando a terem influência nas análises do tempo atual. De um lado, observou-se que os eventos sonoros dispostos verticalmente, como expressão singular dos variados substratos constitutivos que concorrem no andaime estrutural de uma simultaneidade, podem ser abordados desde uma dupla ontogênese: eles se evidenciam como um dispositivo espaço-temporal semelhante a um tear (arte da tecelagem), onde os fios que compõem dita trama contêm, virtualmente, o conjunto de potencialidades que se atualizarão na posta em cruzamento das suas relações estruturais. Do outro lado, se colocou a ênfase sob os modos evolutivos desses elementos constituintes, expressos nas qualidades “volumétricas” do material sonoro, advertindo que estes progridem em formas prolíficas e díspares à hora de serem interconectados; dessa vez, a aproximação à natureza do textural coloca a mira sob os comportamentos/desdobramentos peculiares (alteridade das evoluções) que nascem do próprio material sonoro (identificados por Dyson nos “descontornos harmônicos” do plano da altura). A

duplicidade desta visão embrionária, antagônica, mas ricamente complementar, poderia se sintetizar esquematicamente num duplo “sistema de entrada”: o intuito que guia ao crítico-analista musical se inclina agora pela riqueza potencial contida no *friso* do mosaico textural, aguçando a escuta sobre os nexos virtuais que essa disposição oferece (perspectiva “estrutural”); agora, sobre a onto/filogênese de um *design sonoro* que resulta das (dês)dobras imanentes contidas na tipo-morfologia do material (perspectiva “fluxo-volumétrica”). Um jogo de revezamentos indutivo/dedutivo. Mas, uma “confiança” traduzida numa construção epistêmica diferenciada que vem de cogitar as instigantes formas do devir textural como: A- a *temporalização* de um construto estrutural-potencial (frisado no pré-plano de obra); B- o caráter *performático* e *processual* que os materiais ou fontes sonoras evidenciam no tratamento das suas configurações morfogênicas.

A segunda formulação do conceito de textura se deu no âmbito da Teoria Musical alemã, na década dos anos 50’ (segunda pós-guerra), circunscrita às discussões inauguradas no círculo de Darmstadt sobre Música Pós-serial⁴². No artigo, Fessel (2007) recalca que os caracteres heurísticos introduzidos três décadas atrás no campo da Musicologia de origem anglo-saxônica se viram replicados, no que concerne à construção do conceito como resposta epistêmica às instigações estéticas que lhes eram contemporâneas, tanto como a *dupla perspectiva* ligada à noção de textura. Tal dualidade de perspectivas encontrou uma correspondência imediata na ideação de uma nova terminologia: a representação das simultaneidades foi traduzida através dos conceitos de *Struktur* e *Textur*.

György Ligeti, em um ensaio escrito em 1959 intitulado ‘Metamorfose da Forma Musical’ introduz esses conceitos no contexto de uma reflexão crítica do estado da composição serial e suas consequências formais. Dentro desse quadro, e com uma consideração relativamente marginal, a ‘estrutura’ foi caracterizada como um entremeado [Gefüge] cujos elementos constituintes são distinguíveis, a qual se conforma como um produto das inter-relações entre eles. O conceito de ‘textura’ ligetiano designa, em vez disso, um complexo mais homogêneo, menos articulado, em que seus elementos constituintes dificilmente podem ser discernidos. Enquanto a estrutura é

⁴² Os emblemáticos *Cursos de Verão de Darmstadt (Internationale Ferienkurse für Neue Musik)* foram fundados em 1946 por Wolfgang Steinecke nessa cidade da Alemanha, tão influentes no mundo da composição contemporânea que deram lugar à chamada “Escola de Darmstadt”. Até o ano de 1970 foram realizados anualmente e, depois dessa data, a cada dois anos. Os cursos e concertos ali oferecidos são um dos mais prestigiados eventos musicais na Europa; caracterizam-se por combinar o ensino de técnicas de composição/interpretação com palestras e audições. Sobre o tema consultar: ATTINELLO, Paul; FOX, Christopher; IDDON, Martin: *Other Darmstadts*. NY: Contemporary Music Review, v.26, n.1, 2007.

analisada em termos de seus componentes, a textura é descrita em termos de características estatísticas gerais. (FESSEL, 2007, p. 4 e 5. Grifo do autor)

Os rasgos distintivos anteriormente indicados se aguçam a partir da intervenção teórica do compositor húngaro György Sándor Ligeti (*Changes of the Musical Form*. Revista Die Reihe 7, 1960, p. 5 a 17); agora o andaime dos eventos simultâneos se objetiva numa dupla denominação: se tem “estrutura” quando se disponibiliza de um mosaico inerte, dentro do qual as partículas constituintes estão à vista – prontas para serem especuladas –, e se tem “textura” quando esse entremeado de partículas se manifesta através das suas mudanças morfogênicas, podendo ser apreendido, apenas, pelos relevos *estatísticos* que evidenciam seu comportamento global – uma apreciação fenomênica da simultaneidade como *gesto*. Arredondando a saga histórica reconstruída por Fessel (2007), a conjuntura das discussões teóricas vinculadas à “Escola de Darmstadt” aportou uma requalificação ulterior com a intervenção dos compositores e musicólogos Helmut Lachenmann e Gianmario Borio. O ir e vir inaugurado na distinção nominal *Struktur/Textur* teve, no tratamento do primeiro, o expoente epocal do que poderia se considerar uma “apologia dos princípios funcionais da Estrutura”. No seu ensaio *Sound Types of New Music*, escrito em 1966 (Berlin: Zeitschrift für Musiktheorie v. 1, n. 1, 1970, p. 21 a 30), a díade nominal passou a ocupar o estamento mais elevado dentro das discussões relacionadas à questão do “material”. Frente aos parâmetros tradicionais de descrição, circunscritos ao parâmetro da altura, timbre, duração e intensidade, Lachenmann acrescenta distinções referidas ao lugar da *sonoridade* (pensando-a, alternativamente, como “estado” ou como “processo”), dando origem a uma taxonomia de termos híbridos, tais como *Texturklang* (sonoridade-textura) ou *Fluktuationklang* (sonoridade-flutuação).

A textura, embora discretamente prolongável, é, no entanto, constituída como um material estático. [...] As propriedades globais derivam de uma combinação estatística das propriedades parciais da sonoridade. O resultado geral da textura é, conseqüentemente, mais pobre que os elementos particulares que a compõem. (LACHENMANN, 1966. In: FESSEL, 2007, p. 6)

Na perspectiva lachenmanniana o caráter “demasiado homogêneo” da *Texturklang*, ainda quando se trate de um entremeado complexo de materiais, passa a ser avaliado num degrau inferior ao confrontá-lo com as potencialidades derivadas da *Strukturklang*, onde a articulação interna do material torna-se tão *diferenciada* que adquire relevância discursiva tanto no desenvolvimento dos aspectos sonoros (qualificação dos atributos tímbrico-acústicos) quanto nas implicâncias temporais do

plano da Forma⁴³. O que está em jogo aqui – apelando ao repertório nominal da época – é a *funcionalização* das relações que se estabelece entre a multiplicidade de materiais, a qual poderia traduzir-se como o *ganho estrutural* que se deriva de exaurir as possíveis combinações/interconexões entre as partículas constituintes da textura (materiais), toda vez que as mesmas sejam suficientemente diferenciadas (desambiguação da *Fluktuationsklang*).

O idílio do modelo *Strukturklang* se viu questionado – ou pelo menos, relativizado – pelas ulteriores observações formuladas por Gianmario Borio em 1960 (*Considerations on Structure and Texture*. In: *Musical Avant-Garde around 1960: Drafting a Theory of Informal Music*. Laaber: Laaber, 1993, p. 92 a 101.), situadas no contexto da renovação de materiais e procedimentos composicionais ocorrida no final dos anos 50' (caracterizada por Theodor Adorno de *Música Informal* ⁴⁴). O crítico italiano fez questão sobre se a mera inclusão de elementos individuais (materiais distinguíveis) num complexo entremeado funcional, onde as qualidades inerentes aos materiais são relegadas a um plano secundário, garantem *per se* a coesão e ganho estético da obra musical. Nessa ordem de revisões, Borio (1960) adverte que esse caráter abstrato das relações puramente funcionais (exaustão das combinatórias/conectividades), silenciando os atributos *matéricos* da sonoridade, é o que a *Música Informal* vem questionar. Ainda quando a perspectiva de Lachenmann, voltada a apreciação da *Strukturklang* (sonoridade-estrutura), enfatiza o momento de “genuína multiplicidade”, a primazia outorgada à funcionalização das relações por cima dos materiais sonoros da textura nega, *de facto*, a pretendida multiplicidade.

A crescente autossuficiência estética do material *em-tanto-que* material na Música Informal acaba por dissolver a dicotomia entre Estrutura e Textura. [...] As relações funcionais não conseguem dar conta das complexidades envolvidas no tratamento dos materiais. Uma análise minuciosa da obra, conclui Borio, não pode separar os elementos funcionais do complexo sonoro que compõe a textura. O conceito de textura assume, desse modo, o elemento de multiplicidade do conceito de estrutura, e põe entre parêntese o aspecto relativo à funcionalidade entre os elementos que a compõem. *Textura*

⁴³ FESSEL, Pablo. *La doble génesis del concepto de textura musical*. In: Revista Eletrônica de Musicologia. Universidad Nacional del Litoral. Vol. XI – Setembro, 2007, p. 7 (Grifos nossos): “Aquilo que em Ligeti tinha a forma de uma contraposição entre dois tipos de materiais, cuja distinção estava baseada na *presença ou ausência de estratificação*, se transfigura em Lachenmann em uma contraposição que identifica, no caso da estrutura, tal estratificação com uma *funcionalização das relações* entre os elementos componentes do material”.

⁴⁴ Para ampliar informação referida à proposição adorniana sobre a emergência histórica de uma Música Informal, consultar: ADORNO, Theodor W. *Hacia una Música Informal*. Escritos Musicales I-III; Obra Completa. Madrid: Akal, 2006, v.16, p. 503 a 549.

se constitui assim num conceito geral para referir o conjunto dos materiais musicais. (FESSEL, 2007, p. 7 e 8. Grifo do autor)

O périplo das problematizações teóricas desenvolvidas no contexto das obras pós-seriais, nucleadas ao redor do círculo de críticos e compositores que passaram pela “Escola de Darmstadt”, foi resolvido através de um *neo-transbordamento* das abordagens analíticas, focadas alternativamente sob os traços estruturais (*Strukturklang*), ou bem, sob a *envelope* textural das composições da época (*Texturklang*), fazendo convergir ambas perspectivas na própria noção de textura. A razão desse retorno estratégico – tal como se lê nas advertências formuladas por Borio na citação anterior – deve-se ao fato de que a poética sonora das obras que foram objeto de atenção nesse percurso histórico dos anos 50-60’, se recusavam a serem reduzidas à lógica abstrata da funcionalização das relações entre materiais distinguíveis. Em particular, o fato de que a resultante textural – uma gestalt sonora complexa e inextricável – já não habilitasse as pretendidas distinções dos materiais como partículas constituintes do construto global, mas, se expressassem no profícuo entremeado que se evidenciava no tratamento das *concretudes* sonoras atreladas aos componentes tímbrico-acústicos (“autossuficiência estética do material *em-tanto-que* material”; FESSEL, 2007, p. 7), acabou liquidificando a possibilidade de formular exegeses críticas paralelas. A referência ao caráter “informal” dessas novas poéticas sonoras (Música Informal) não parece casual; com efeito, a conjuntura dos anos 50’ e sua articulação histórica com os primeiros 60’ viu o florescimento das vanguardas emergidas no campo das Artes Visuais, voltadas ao tratamento bruto (*Art Brut*, Jean Dubuffet), pobre (*Arte Povera*, Mario Merz) e fundamentalmente matérico (*Arte Matérica*, Antoni Tàpies), fascinadas com o caráter processual/factual associado aos remanejamentos que se aplicavam à matéria plástica (outro tanto corresponde dizer sobre o gesto performático que resultava de aplicá-la⁴⁵). O *Informalismo* europeu foi a expressão correlata do *Expressionismo Abstrato* norte-americano; porém, no campo das novas produções sonoras operadas na vanguarda musical, o campo de experimentações livrado no setor da *Música Eletrônica e Eletroacústica* (*Estúdio Electrónico de Colonia*, 1953; Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis) acusava a necessidade de novos paradigmas teóricos para a abordagem da plástica

⁴⁵ Para ampliar sobre os movimentos de vanguarda ligados ao Informalismo visual, consultar: MARCHÁN FIZ, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto: Epílogo sobre la sensibilidad Pós-moderna*. Barcelona: Akal, Colección: Arte y Estética, 1994.

sonora que lhes era inerente – indubitavelmente herdeiras do concretismo sonoro inaugurado por Pierre Schaeffer/Pierre Henry através dos estudos sistêmicos sobre a diversidade de fontes sonoras (*Tratado dos Objetos Musicais*, Editions do Seuil, 1966).

Para dar encerramento a este subitem, dedicado à revisão das nuances teórico-analíticas e histórico-musicológicas implicadas na noção de “textura” (usos e circulação do termo) proponho, a seguir, amarrar o percurso da escrita através de um apanhado de chaves conceituais:

A- A duplicidade de perspectivas com que foi abordada historicamente a noção de textura (FESSEL, 2007) implica, conjuntamente, uma “dupla via de entrada” a essas análises; uma e outra representam considerações técnico-procedimentais aplicadas à composição musical, mas, modos de explicar a sua incidência perceptual sobre o espaço da recepção: a maneira em que uma e outra via exegética implica, juntamente, uma *escuta diferenciada*.

B- A preocupação que norteou essas análises esteve focada, no caso da abordagem Lachenmanniana (*Strukturklang*), na *funcionalização* que se estabelece entre a multiplicidade de materiais, onde a ideia de “material” tende a ser associada com: as partículas constituintes da textura global + o caráter abstrato das relações estruturais + a premissa desses materiais permanecerem *distinguíveis*. No caso das apreciações apontadas por Ligeti/Borio (*Texturklang* e *Fluktuationklang*), a textura tende a ser observada a partir do: desenvolvimento imanente, expresso na concretude morfogênica dos materiais sonoros (componentes tímbrico-acústicos e outros).

C- Ambas perspectivas de análise são complementares – além de antagônicas. Porém, experimentaram um limite histórico (entrada aos anos 60’ / Darmstadt) frente a pretensão de permanecerem paralelas como via de exegese. A crescente autossuficiência estética do material – concretude sonora, às vezes eletroacústica –, reunida na categoria de *Música Informal*, deu passo a um redimensionamento da tradicional noção de textura: “Textura se constitui assim num conceito geral para referir o conjunto dos materiais musicais” (FESSEL, 2007, p. 7 e 8).

D- O reconhecimento das valências contidas nos atributos *matéricos* das sonoridades converte-se num ponto de partida diferenciado para o ulterior tratamento dos nexos conectivos/combinatórias nos procedimentos composicionais: 1. A textura evidencia-se pelo caráter *processual* das suas expansões e entremeados globais (resultantes estatísticas, probabilística, algoritmos, nuvens). 2. A onto/filogênese da

resultante textural é de natureza *performática*, atrelada às facticidades almeçadas nos formantes das fontes sonoras.

3.2.1.1. Áudio:

Ódos / Edição amostra [PPGMUS – Dissertação]

Leonardo Harispe [Leo Serrano] / Obra Eletroacústica realizada para o Componente Curricular “Seminários de Composição II” – PPGMUS, 2019.1
Professor Wellington Gomes

<https://soundcloud.com/user-758970925/odos-edicao-amostra-ppgmus>

Com o propósito de tornar tangível o apanhado de distinções conceituais listado anteriormente – às vezes hermético ou demasiado abstrato – tenho editado um *track* de áudio com fins ilustrativos. Ele resulta de desmontar uma sequência sonora pertencente à terceira seção da obra eletroacústica *ÓDOS*, através da qual o ouvinte pode reconstruir o passo a passo da montagem tímbrico-acústica formatada numa textura global resultante. A escolha centra-se, primeiramente, num material musical-sonoro que coloca em andamento esse construto; um micro-grupo tímbrico composto por: uma voz feminina, uma masculina, e um violino articulado em *sforzato* que se prolonga na fase do *sustain-release*. Cada uma dessas fontes foi inicialmente gerada através de um Sampler MIDI (Kontakt 5), imediatamente convertidas em áudio, para serem remanejadas mais tarde na edição da DAW Multipista de três maneiras básicas: 1. Envelope original; 2. Envelope invertida; 3. Duração alterada por estiramento/encurtamento da onda.

< 00.00 / 00.10: voz feminina (sempre vocalizada) + violino em *sforzato* reforçando o ataque. Trata-se do caso de um material distinguível, uma *partícula constituinte* isolada.

< 00.10 / 00.38: design da primeira “envelope textural”, resultante de um conjunto de alternâncias nos ataques, com variações de intensidade. Os timbres vocais foram mapeados com a opção: *bocaquiusa*; *OH*; *AH*. No exemplo se ouvem as combinações: voz sozinha; voz duplicada com violino; voz dobrada com diferença de entradas; voz na oitava superior. Estamos agora frente ao caso de um material interconectado/combinado, dando abertura a uma primeira ordem de complexidade textural que inaugura o contorno audível da *Texturklang*.

< 00.38 / 01.09: Um tratamento análogo ao anterior, invertendo a ordem de entradas e enfatizando alguns componentes internos das fontes.

< 01.10 / 01.35: incorporam-se ao mosaico sonoro três fontes tímbricas dissímeis, mas, análogas aos formantes da voz por compartilharem com esta caracteres acústicos e “comportamentais”. Corresponde apontar aqui que a seção três de obra *ÓDOS* foi cogitada com o desafio proposital de limitar as possibilidades composicionais, no plano da altura, à extensão máxima de 80 cents – entenda-se, a banda crítica que mediasses as frequências podia atingir até quase um semitom (*fa/fa#*); contudo, foram liberadas opções compensatórias, tais como desdobrar essas notas em múltiplas oitavas (até o ultrassom) ou incluir temporários ornamentos/apojaturas que incluíssem a nota sol. No

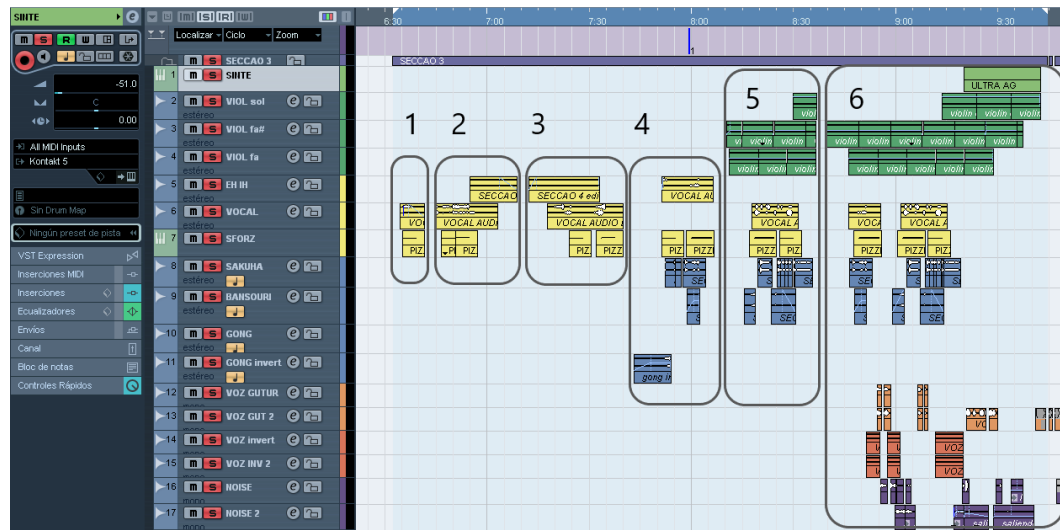
exemplo se ouve, sucessivamente, o timbre de: um GONG chinês (envelope invertida); voz + sforzato; um SAKUHACHI japonês (flauta de bambu característica pelo ataque veemente e o componente eólico do sopro); um BANSOURI indiano (flauta de cana de som moderado e cálido). Dessa vez, e envelope textural (contorno perceptual do conjunto) manifesta graus de *ambiguação* pelo acréscimo de fontes sonoras que partilham caracteres morfogênicos semelhantes. O fato de que se replique a mesma altura, todos os sons estarem formatados na opção *ataque/release* (amostra original) ou *release/ataque* (amostra invertida) e que sejam apresentados numa sucessão de entradas aleatórias e embaralhadas, faz com que umas e outras fontes comecem a se “desmanchar” – a serem sugadas pelo princípio de mascaramento recíproco –, de modo tal que a gestalt perceptual associado à escuta começa a “pular” para um registro derivado: o *gesto performático* resultante.

< 01.36 / 02.06: um novo acréscimo no mosaico textural. Apresentam-se, primeiramente, dois violinos na oitava 7, afinados entre si a 40/65 cents (batimentos por micro-diferencial de frequências), logo, o Bansouri tem sido mapeado no mesmo registro agudo e, mais tarde, o conjunto vozes + sakuhachi + sforzato (todos como um bloque indistinguível). A partir daqui o “contorno textural” começa a se emancipar; a autonomia da resultante referenciada originalmente num repertório de fontes torna-se indistinguível e, subsequentemente, a “funcionalidade” das relações inter-materiais retrocede. Cabe ser agregado que o comportamento global das envelopes aprofundam o efeito de mascaramento recíproco, a partir do momento em que se extrapola a curvatura das dinâmicas: seja pela inversão da envelope ou pelo pronunciamento dos reguladores de intensidade, os choques alternos que se produzem quando uma fonte entra ou se apaga abruptamente, assimila-se, curiosamente, como um componente tímbrico-textural, contribuindo ao jogo de (com)fusões.

< 02.07 / 03.12: finalmente, disponibilizo ao ouvinte a resultante global da obra, num momento mais avançado da seção três de *ÓDOS*. Completam o mosaico dois grupos de novas fontes sonoras (locadas, mais bem, no registro médio-grave): 1. Voz masculina (gravação da minha voz) falando em espanhol e processada num pedal de guitarra + essa mesma voz invertida; 2. Um *concretismo* sonoro (P. Schaeffer) que registra gravações de: A- falas no hall de um aeroporto; B- barulhos incidentais desse mesmo local. Ao ouvir a resultante global (gestalt da configuração textural), as fontes aparecem definitivamente fusionadas – sem por isso sumirem no conjunto, mas emergindo, sucessivamente, através da *alteridade* dos seus relevos tímbricos. Importa destacar aqui que a largura de banda do espectro acústico introduzido pelos componentes “ruidosos” dos sons guturais e do aeroporto, criam um *barrido* de frequências contínuo por sobre as frequências discretas das fontes restantes (agora pulando entre *fa/fa#/sol*). Esse efeito de “embasamento” dos contornos distinguíveis acaba por afundar as pretensões de encadeamento funcional – ponto-por-ponto – entre os elementos discretos da textura.

A busca de uma poética musical-sonora que estimule ao ouvinte pela via da metamorfose/co-fusão tímbrica, pode solicitar este tipo de “desmanchamento” formal dos contornos audíveis.

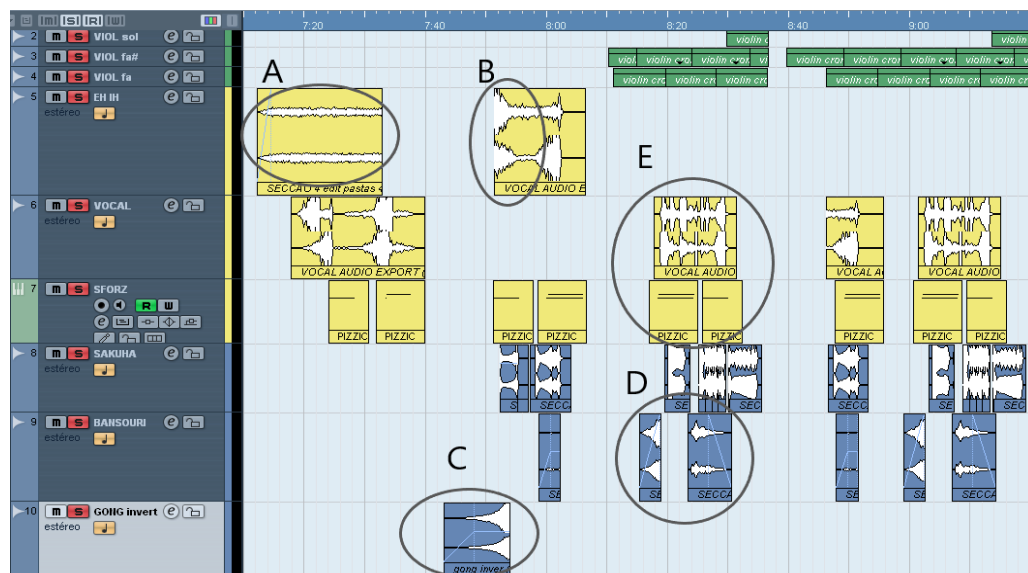
Figura 8 - Captura de tela nº1, DAW Multipista (Cubase 5): registro da *Edição Amostra: Ódos*, de Leonardo Harispe.



Em cada uma dessas cópias aumentei os detalhes das pistas ÁUDIO/MIDI e gráficos anexos, com o fim de dar visibilidade a alguns dos processos composicionais referidos no quadro anterior. Observa-se aqui a distribuição geral de pistas, dentro das quais podem ser identificados os grupos tímbricos pela diferença de cor, assim como o nome correspondente a cada instrumento/fonte na coluna da esquerda. Tenho numerado, de 1 a 6, a sequência de exemplos auditivos postada anteriormente no quadro cinza (signo <). Pode-se apreciar, na gestalt visual do mosaico de pistas que vai progredindo, a natureza *multi-paramétrica* que singulariza a este tipo de dispositivo de edição (plataformas de edição multipista-DAW), dentro da qual cabem ser avaliados os cruzamentos recíprocos que irão se estabelecendo a partir dos componentes morfogênicos das fontes (parâmetros do som), assim como a quantidade inúmera de ferramentas de edição e *plug-in* que entrarão em jogo no remanejamento das fontes (filtros, efeitos, equalizadores, etc.) – ausentes no gráfico.

Fonte: *Frame* de DAW Multipista (Cubase 5): registro do autor.

Figura 9 - Captura de tela nº2, DAW Multipista: detalhe de *samples* de áudio.

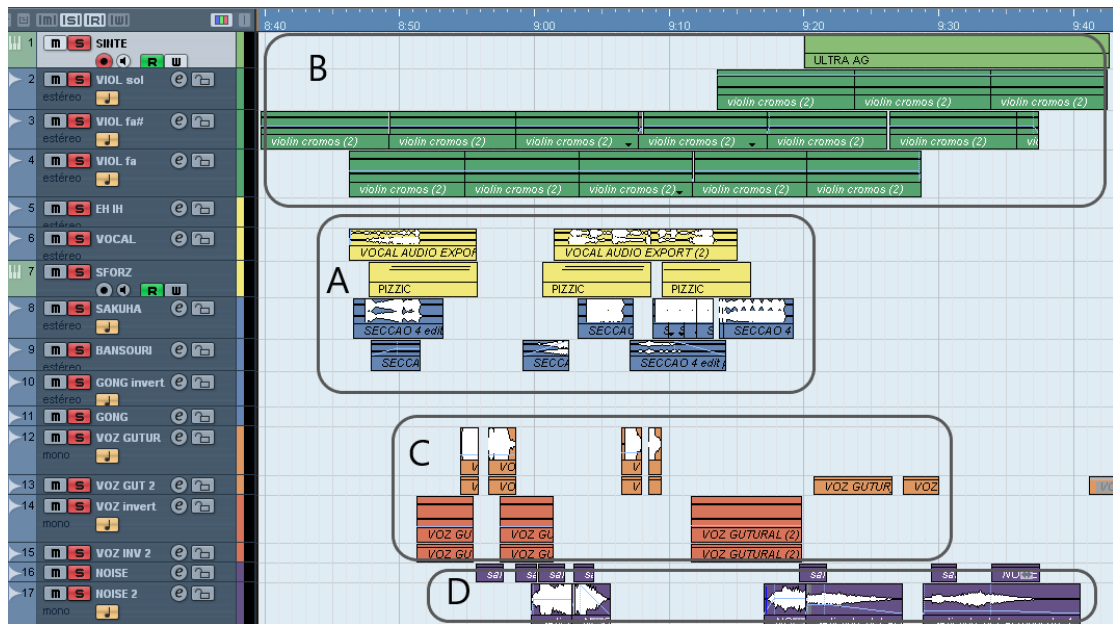


Em cor amarelado o grupo: voz masculina (*bocaquisa*) + voz feminina (*OH*) + voz feminina 8º superior (*EH*) + violino sforzato/decay. Na cor violácea o grupo: Shakuhachi + Bansouri + Gong. Comentado nos quatro primeiros itens do quadro anterior (<), tenho individuado com círculos alguns eventos

sonoros que permitem visualizar o tratamento temporal da envelope: A- onda sem *attack* nem *decay* que enfatiza o *sustain*; B- amostra com muito ataque (transiente suprimida) e rápido *decay*; C- forma de onda invertida (cabe ser apontado que a inversão da onda tende a tornar irreconhecível as fontes, inclusive as mais familiares); D- combinação de amostra original e invertida; E- Voz masculina articulada por meio de uma sucessão irregular de ataques + *sustain* no violino.

Fonte: *Frame* de DAW Multipista (Cubase 5): registro do autor.

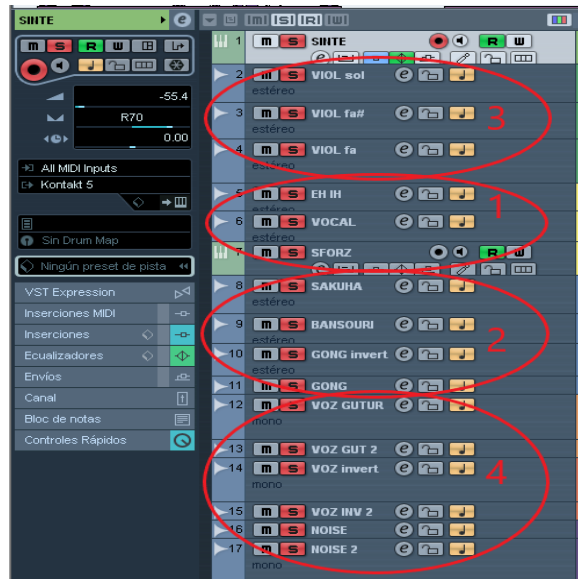
Figura 10 - Captura de tela n°3, DAW Multipista: perspectiva da ideação dos agrupamentos tímbrico-instrumentais.



Quatro enquadramentos têm sido desenhados para oferecer uma perspectiva da ideação do plano musical-sonoro que organiza este momento avançado da terceira seção de *ÓDOS*. Comentada no último item (<), a envelope tímbrica resulta do acréscimo de fontes sonoras, nucleadas em grupos funcionais, distribuídas numa ordem de entradas/saídas. A concepção desse “espaciamento temporal”, estruturado através de uma sequenciação de progressões diacrônicas/sincrônicas, desencadeia naturalmente um jogo de cruzamentos, incidências, contaminações e disjunções recíprocas, produto da superposição e revezamento dos materiais musicais-sonoros. À primeira vista, quando nos deparamos com a configuração gráfica deste tipo de montagem de pistas/substratos, a noção de “mosaico” parece irrecusável – de fato, se trata de um friso inerte semelhante aos *cortes estratigráficos* das análises de camadas geológicas. Porém, ao se temporalizarem e entrarem no jogo recíproco de afetações, esse mosaico tende a se “descontornar” (dependendo dos procedimentos composicionais mais ou menos direcionados para esse fim), passando a adquirir maior relevância o caráter orgânico/fluido associado às curvaturas metamórficas da *Texturklang*. No quadro A: vozes + violino staccato + sopros; quadro B: violinos fa/fa# + sintetizador *Embrsser* (sampler digital que combina, em gradientes, duas síntese de onda) emulando o timbre ultra-agudo dos violinos; quadro C: voz gutural processada e mixada (amostra original e invertida); quadro D: fontes ruidosas, combinando sons ambientais do hall de um aeroporto com barulhos incidentais.

Fonte: *Frame* de DAW Multipista (Cubase 5): registro do autor.

Figura 11 - Captura de tela nº4, DAW Multipista: painel geral dos grupos de instrumentos e amostra de timbres.



Coluna esquerda da DAW Multipista. Com o propósito de mostrar como se organiza o painel que contém e distribui os grupos de instrumentos/amostra de timbres, tenho ampliado a planilha de fontes-base preparada para a edição. Este tipo de pré-plano de obra, almejado nas virtualidades que irão se atualizar nos variados remanejamentos das fontes, é de substancial importância no conjunto de decisões e estratégias previstas para a composição – e não apenas um protocolo técnico-instrumental. Em tal sentido, corresponde pensa-las como mais um aspecto ligado à *Strukturklang*, na medida em que esse ordenamento faz parte dos componentes discretos/distinguíveis a serem interconectados. No círculo 1: grupo vocal; círculo 2: sopros; círculo 3: violinos/embrasser; círculo 4: amostras do aeroporto.

Fonte: *Frame* de DAW Multipista (Cubase 5): registro do autor.

3.2.2. Da *Strukturklang* à *Fluktuationsklang*: a busca de novas sonoridades-textura na virada dos anos 60'. Partituras analógicas

O segundo subitem desta seção da escrita não se afasta, maiormente, dos tópicos revisados anteriormente. O ponto de inflexão poderia ser circunscrito à observação de Fessel: “A crescente autossuficiência estética do material *em-tanto-que* material na Música Informal acabou por dissolver a dicotomia entre Estrutura e Textura” (FESSEL, 2007, p. 7). Ao voltarmos sob os rastros da saga histórica que a noção de textura experimentou – primeiramente, na crítica musicológica inglesa, confrontada aos avanços linguísticos das “novas” obras dos compositores pós-românticos, e depois, no turbilhão teórico-analítico desencadeado em Darmstadt, na virada dos anos 50’-60’, instigado pelas chaves composicionais da música serial pós-weberniana (Serialismo Integral) e as outras-sonoridades emergidas nas peças eletroacústicas (via Schaeffer/Henry) –, cabe comprovar que ela se distanciou,

gradativamente, do mero valor instrumental, direcionado a referir subtipos de *simultaneidades-molde* (estilística do homofônico, contrapontístico, etc.), para se manifestar, distintamente, como uma “zona” de convergência de múltiplos planos sonoros: matriz de agregações; junção de materiais diversos a serem relacionados funcionalmente. No seio desse processo histórico de reavaliações conceituais e postulados teórico-analíticos complementares operou-se um *deslizamento*.

Na perspectiva inaugurada por Lachenmann (1966), a atenção voltada para o campo de “sonoridades” se aguçou, e passou a ser identificado tanto como um “processo” quanto um “estado”; porém, no que foi uma verdadeira adesão fetichista à ideia de “Estrutura” e “Material” nos anos de Darmstadt, se estabeleceu uma hierarquia tácita sobre os modos em que a simultaneidade sonora era susceptível de ser abordada: enquanto a *Stukturklang* transparentava que “os detalhes [materiais distinguíveis] são funções de uma ordem e membros de disposições precisas” (LACHENMANN 1966; In. FESSEL 2007, p. 6), a *Texturklang* e, finalmente, a *Fluktuationklang*, expressavam a natureza metamórfica (mudável, vaga) de uma sonoridade global: “o fato de que [uma e outra] podem mudar continuamente desde o ponto de vista das particularidades acústicas” (FESSEL, 2007, p. 6). Este quadro de hierarquias, inicialmente instaurado, foi quem experimentou o referido deslizamento; o que era subvalorizado por ser “demasiado estatístico” – uma resultante global “menor à soma das partes” (materiais precisamente relacionados) – converteu-se, mais tarde, na condição de possibilidade para contornar uma outra-realidade sonora, onde: “as relações funcionais não davam conta da totalidade dos materiais” (idem, p. 8). Com efeito, as observações pronunciadas por Borio (1960), direcionadas às produções dos compositores da nova geração, acabaram identificando que “não se podem separar os elementos funcionais do complexo sonoro que compõe a textura” (BORIO, 1960; In: FESSEL 2007, p. 7). Restituída a versatilidade de uma *sonoridade-textura* (*Texturklang*), conotada desde então às flutuações metamórficas de uma globalidade sonora, o termo associa-se à resultante de um “envelope estatístico”: uma *sonoridade-contorno* onde tende a prevalecer a percepção de um fenômeno massivo, volumétrico – em detrimento da estabilidade perceptual do material isolado, atomizado, particularizado.

Ao chegarmos neste ponto, talvez seja útil voltarmos para a etimologia do termo, lembrando que “textura” procede do latim *textus* + sufixo *ura* (atividade ou resultado

de), e significa “disposição dos fios num tecido”⁴⁶; portanto, ligado estreitamente à arte da tecelagem, ao dispositivo tear e à prática do entremeado/entrançado (em espanhol: *entramado*). Não é menos importante que ele tenha sido transposto para a noção de “texto” – a escritura como sinónimo de *tecedura* –, e que as formas de produção escrita se conotem e adjetivem em usos estendidos, tais como *textualidade*, *tessitura*, *textural* (tal a transposição que acabou sendo adotada no âmbito da música). Na original abordagem do filósofo e linguista francês Jaques Derrida (*No escribo sin luz artificial*, 1999), a circunscrição do termo “texto” não se limita, apenas, à produção escrita registrada em livros, mas, a suportes tais como fitas magnéticas ou espaços arquitetônicos.

A desconstrução mais efetiva é aquela que não tem a forma de um discurso escrito. [...] Existe texto porque sempre há, ao menos, algo de discurso dentro das artes visuais, mas, mesmo não havendo, o *efeito de espaçamento* implica já uma textualização. Portanto, a expansão do conceito de texto é estrategicamente decisiva. E nem sequer as obras de arte mais veementemente silenciosas podem evitar ser apreendidas numa rede de diferenças e referências que lhes conferem uma estrutura textual. (DERRIDA, 1999, p. 157 e 158. Grifo nosso)

Esta perspectiva ampliada do texto/textura resulta de significativa importância ao dimensionarmos o contorno global que circunscreve ao Objeto de Estudo que nos ocupa aqui; a saber, a produção de Música Incidental para um dispositivo multimídia cuja facticidade corpórea abrange as complexidades vinculadas ao plano musical-sonoro, em entrosamento econômico com as cadeias linguísticas que se agregam nos âmbitos de encenação/dança (tal a temática discutida na seção anterior; item 2.2.2). O que corresponde sinalizar a esse respeito é que a noção de textura que se aplica a este caso de estudo, na sua localização mais abrangente, deve levar em consideração a “envelope textural” que reúne e contorna a totalidade de eventos co-presentes nesse mosaico plurilinguístico (sonoro/kinético/lumínico, arquitetural). A própria noção de “complexidade”, utilizada frequentemente para sinalizar uma ordem de acontecimentos sincrônicos que vaza a possibilidade de uma apreensão discreta – uma “coisa” resiliente à percepção imediata – é apresentada, na obra do cientista e filósofo Edgar Morin (*Introdução ao Pensamento Complexo*, 2005), como um fenômeno associado, justamente, às propriedades do *textural*:

O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (...) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do um e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é

⁴⁶ Dicionário Etimológico en Español en línea. Disponível em: < <http://etimologias.dechile.net/> >

efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas, então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza. (MORIN, 2005, p. 13)

Na concepção moriniana, a textura associada aos fenômenos complexos – os mais diversos e corriqueiros: acontecimentos, acasos, interações – não apenas evoca um tipo de multiplicidade; suas progressões temporais e modos comportamentais vivem atrelados às dinâmicas do instável, podendo se manifestar sob as formas do indecifrável, caótico, emaranhado ou *ambíguo* – tal o caso do exemplo musical anterior (*ÓDOS*). O autor adverte-nos que os atritos, as negociações e as porosidades que permeiam os aspectos mais estáveis e ricamente organizados dos sistemas (por exemplo, sonoros), vivem sujeitos às fricções com as irredutíveis incertezas que os atravessam; porém, tais sistemas requerem desse acúmulo de incertezas no seio da sua dinâmica para se manterem ativos⁴⁷. Pensando no contexto sonoro-textural que instigou aos críticos e teóricos na virada dos anos 60’ – e com ele, a urgente revisão das epistemes teórico-composicionais utilizadas até então –, refiro de maneira sucinta o caso de três obras emblemáticas desses anos, as quais, mesmo procedendo de autores de origem geográfica, política e estética dissímeis, partilham caracteres muito semelhantes: A- umas ou outras obras foram planejadas para massa orquestral (verdadeira eclosão de um orgânico instrumental voltado para a produção de sonoridades expandidas); B- localizam-se na busca poética do *pós-cromático*: exploram a microafinação de quartos de tom ou, muito especialmente, a sonoridade do *clúster* produzido pelo deslizamento de *glissandi* e aumento da banda crítica entre sub-grupos de instrumentos; C- apontam para uma configuração volumétrica, massiva, apenas apreensível através da resultante estatística, expressa no engrossamento/estreitamento dos contornos (sem excluir ao silêncio como “bloque sonoro”).

⁴⁷ MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005: “Ora, é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos. [...] É preciso a partir de então, aceitar certa ambiguidade e uma ambiguidade precisa (na relação sujeito/objeto, ordem/desordem, auto-hetero-organização). É preciso reconhecer fenômenos, como liberdade ou criatividade, inexplicáveis fora do quadro da complexidade que é o único a permitir sua presença”.

Nos anos 1953-54 Iannis Xenakis compõe *Metastasis* (parte terceira do *Tríptico Anastenaria*)⁴⁸, para orquestra de 60 músicos. Na obra, o compositor exhibe um afastamento radical das tendências predominantes na vanguarda da época, dominadas pelos postulados do *Pós-serialismo*, apresentando “blocos” sonoros densos: uma massa de instrumentos de cordas fazendo *glissandi* - denominada posteriormente pelo autor de “nuvens”. Além dessa estética *brutalista*, a aparição desse trabalho foi revolucionária na conjuntura desses anos pela peculiar estratégia composicional utilizada, na qual as densidades sonoras e comportamento autônomo dos materiais sonoros (agora verdadeiras *concretudes* geradas através de instrumentos acústicos) foram determinados por processos lógico-matemáticos baseados nas leis da *Estatística* e *Probabilística*. Essa poética do textural-sonoro, cogitada em 1954 e teorizada dois anos mais tarde pelo autor, foi construída com base no *Princípio de Indeterminação* (Morin, 2005) e recebeu o rótulo de “Música Estocástica”:

Como resultado do impasse na música serial, além de outras razões, em 1954, criei uma música construída com base no princípio da indeterminação. Dois anos depois, chamei-a de ‘Música Estocástica’. As leis do cálculo de probabilidades entraram na composição por pura necessidade musical. Mas, outros trânsitos também levaram à mesma encruzilhada, a mais importante: eventos naturais, como a colisão de granizo ou da chuva em superfícies duras, ou o canto de cigarras em um campo de verão. Esses eventos sonoros consistem em milhares de sons isolados; multidão de sons, vistos como um todo, é um novo evento sonoro. Tal evento maciço é *articulado* e forma um molde temporário flexível, que por si só segue as leis aleatórias e estocásticas. (XENAKIS, 1971. Prefácio de *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Grifo nosso)

Em decorrência com o conceito de “Estocástica”, György Ligeti postula a ideia de uma “Música Estática”: uma música sem melodia reconhecível, na qual o ouvinte não tenha como diferenciar as relações funcionais entre os materiais isolados (uma percepção “líquida” do construto sonoro), para que esta avance de maneira extremamente gradual e progressiva (uma progressão temporal desapercibida). É importante ressaltar aqui que estas buscas do tímbrico-textural, indagadas através de orgânicos acústicos e transcritas em trabalhosas partituras analógicas, procederam e prolongaram, em estreita correspondência, as características essencialmente derivadas da Música Eletrônica – os três autores tiveram um vínculo temporário com

⁴⁸ Para ouvir e assistir a partitura animada de *Metastasis*, ir ao vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI&t=522s>

o *Estúdio Electrónico de Colonia* (Karlheinz Stockhausen, 1953). Tal o caso da obra *Atmosphères*⁴⁹, composta no início do verão de 1961, onde o autor explora a textualidade dos *clústers* micro-cromáticos, organizando o material sonoro de acordo com a *rugosidade* da formante acústica das fontes.

A terceira das obras referidas é o *Treno às Víctimas de Hiroshima*, do polonês Krzysztof Penderecki; uma composição para 52 instrumentos de cordas, composta em 1960. Nas indicações da obra, o autor instrui os músicos a executarem as alturas em setores extrapolados do registro (especialmente, o extremo-agudo) e a se concentrarem nas resultantes texturais do conjunto: uma orientação diferenciada da escuta do intérprete orquestral. Também esta peça foi resolvida em notação analógica – verdadeiro deleite visual de grafemas –, interessada em mergulhar a sonoridade dos *clústers* numa concepção que o autor rotulou de “hipertonia”:

3.2.2.1. Áudio / Vídeo:

Treno às Víctimas de Hiroshima

Krzysztof Penderecki (1960). Obra para 52 instrumentos de corda.

Polish National Radio Symphony Orchestra / Regência: Krzysztof Penderecki.

Desenho e animação da partitura: Geru's Music Library.

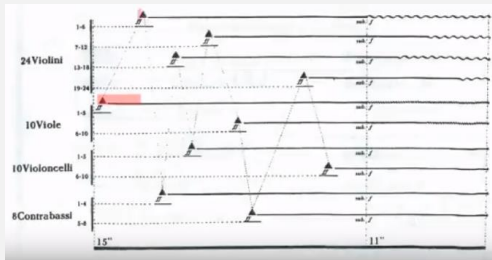
< <https://www.youtube.com/watch?v=2n7WK3v8MAc> >

Posto a continuação um conjunto de *frames* da partitura original da obra (desenho riscado a mão pelo próprio Penderecki, também regente da execução), com o fim de analisar as suas seções internas. Cada *frame* tem correspondência com os min/seg que dão início a essas seções. Parece-me oportuno esmiuçar um dos casos listados anteriormente, com o objetivo de comentar o tratamento tímbrico-acústico associado ao remanejamento dos materiais (orgânico instrumental + usos estendidos), em prol de uma sonoridade-textura massiva (*Texturklang*). Esses tratamentos composicionais devieram, na época, em estratégias técnico-procedimentais bem diversas, as quais transparecem as marcas pessoais do compositor num apanhado de *inventivas* não pouco originais. A quebra do campo de sonoridades herdado da tradição harmônico-tonal através dos procedimentos explorados nas obras pós-tonais e seriais/pós-seriais foi, pela sua vez, colocado em suspenso com a relativização do parâmetro da altura como material sonoro estruturante (poética da frequência cromática-discreta). Essa quebra supôs uma reformulação correlata dos sistemas de notação, de modo que

⁴⁹ Observe-se na partitura animada de *Atmosphères* (1961), postada na versão *on line* disponível na rede – recriada com notável riqueza didática para ser apreciadas no tempo-real da execução, se incluído estratégias de *zoom* e enquadramentos parciais – a peculiaridade dos blocos sonoros ideados por Ligeti com o fim de expandir a largura de banda nos *glissandi* massivos – muitas vezes unidirecionais, e outras, bifurcados para o grave/agudo numa compacta distribuição geométrica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRIVh7M>>

estes permitissem apreciar o novo horizonte de buscas tímbrico-texturais: partituras analógicas sem precedente histórico que não encontram, quase, continuidade de um compositor para outro (sistêmica não-estabilizada). Em tal sentido, elas representam engenhosos mapeamentos de um novo campo sonoro que merece ser apreciado como: A- uma transcrição da concepção do autor; B- uma paisagem *ideo-gráfica* (entornos visuais próximos dos planos de arquitetura); C- uma certa visão emancipada, autônoma, do campo de sonoridades invocado; D- um “objeto” a ser soado.

< 00.33 / 01.58:

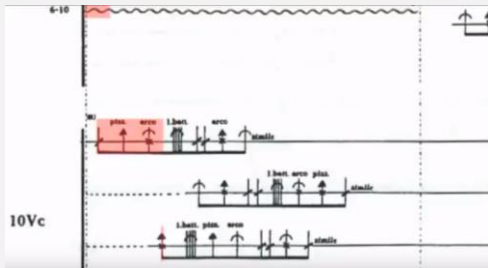


No início da obra aprecia-se as estratégias de escrita básicas que Penderecki desenhou como código de notação (*Strukturklang*): os 52 instrumentos de arco estão agrupados em 24 violinos, 10 violas, 10 cellos e 8 contrabaixos. Os violinos, por sua vez, se subgrupam 1/6, 7/12, 13/18, 19/24 (idem nos outros grupos), com o fim de organizar a largura dos *clústers* em registros controlados.

Na base das pautas se indica, em segundos, a duração de cada “comportamento” textural, concluso com linha pontilhada vertical – a obra não possui referências a compasso/metro. A distribuição dos ataques (entradas/saídas) se subentende pela localização espacial que o signo gráfico tem dentro desses segmentos cronometrados. Outro tanto ocorre com a determinação da altura; uma pauta horizontal escrita para cada subgrupo estabelece a “altura promédio”, em função da qual o registro grave/agudo se subentende pelo distanciamento espacial. Uns e outros acordos gráfico-mensuráveis indicam o grau de relativização e suficiente autonomia que os parâmetros da altura e duração tinham no contexto destas poéticas sonoras: a predominância do envelope global, associado a uma escuta sinestésica do intérprete, depositavam a confiança da resultante sonora num jogo de precisões, deslocado agora para uma outra ordem de prioridades.

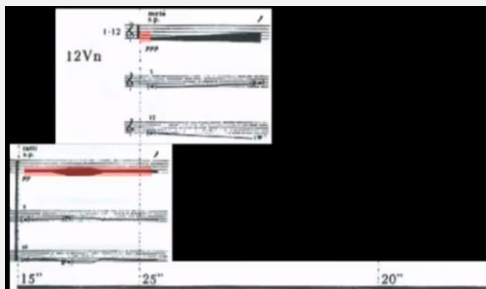
A SEÇÃO 1 (00.33min) estrutura-se através de dois materiais básicos; no início cada subgrupo executa, alternativamente, um *clúster* ultra-agudo em *sfz / fff*, grafado com um triângulo. Em 01.06 o conjunto de cordas, engajada num *clúster* contínuo, começa a fazer oscilar a frequência da nota num vibrato exagerado. Esse *corpus* oscilante, mantido em *fff*, se justapõe massivamente com um *ppp* em 01.41.

< 01.58 / 02.53:



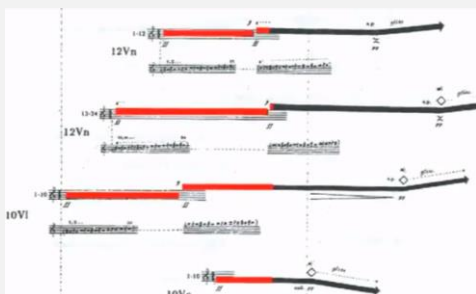
A SEÇÃO 2 quebra a percepção de *continuum* e apresenta um universo sonoro pluri-articulado (com gestos voltados à expressividade, acentuada nas formas de ataque/incisão). Vários grafemas desenhados com forma de frecha vertical (rachada, replicada ou coberta por um arco) propõem que o intérprete execute usos estendidos dos instrumentos de corda: *pizzicato sul tasto*, golpe de arco na caixa de ressonância, golpe de arco na *tastiera* com rebote iterado (e outros). Com dinâmica *ffff*, a resultante global é um cintilar estatístico (estocástico) de múltiplas e caóticas incidências.

< 03.09 / 04.49 :



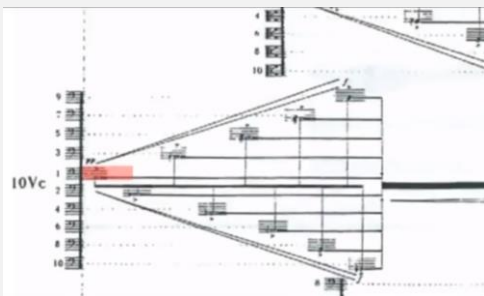
A SEÇÃO 3 é uma eclosão plástica de *glissandi*, apelando a duas modulações básicas: 1. parte-se de uma frequência discreta e a *envelope* se engrossa/retrai em diversas larguras de banda; esse procedimento se replica alternativamente em cada subgrupo, criando uma atmosfera de delicado controle dessas expansões sonoras. 2. se indica a nota de início e a nota de finalização do *glissandi*, num barrido direcional e contínuo (linhas). Um e outro modo de modulação pode se expandir para o agudo ou grave, adquirindo grande pregnância auditiva a resultante desse duplo direcionamento. Sempre em sonoridade *ppp*, o terceiro procedimento tem a ver com levar os *clústers* a se unificarem em um uníssono grupal (estreitamento da banda a uma frequência só), para se abrirem novamente. Vale a pena sublinhar que nestes contextos sonoros, o uníssono não é percebido como momento de distensão sonora, mas, pelo contrário, ele produz um instigante *impasse* de tensionamento.

< 04.50 / 05.33 :



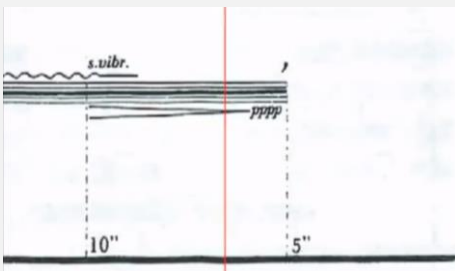
A SEÇÃO 4 é uma indagação do *clúster* construído em “bloque”; cada subgrupo ataca a largura de banda indicada com uma barra negra, mantendo-a estaticamente. Em 05.06 a seção parece recomeçar: um súbito *ffff* coloca em marcha um sistema de *clúster-bloque* que se bifurca em direções opostas. Ao pé de cada bloque Penderecki indica num pentagrama as notas que preenchem o *clúster*, para que cada membro do subgrupo escolha uma. Vale a pena frisar a presença de micro-silêncios (respirações) na mediação de cada subseção interna; essa súbita parada cria, novamente, o valor de instigante tensionamento e não de repouso, associado comumente à chegada do silêncio.

< 05.33 / 07.13:



A SEÇÃO 5 exhibe uma engenhosa estratégia inicial para atingir a formação de um *clúster* (o qual, imediatamente, permanecerá estático): os cellos atacam, sucessivamente, cada uma das notas internas do *clúster*, devendo seguir uma ordem alterna, numerada: 1, 3, 2, 4, 5, 7...10. Isso é previsto desse modo para que a distribuição espacial dos ataques produza um efeito de *estereofonia* no ouvinte – uma sutileza que fala da minúcia tímbrico-dinâmica que preocupava ao autor nessa obra. Esse gesto *pro-clúster* se replica em cada subgrupo até 06.36, onde um novo uníssonos reúne à massa sonora, apagando as intervenções de uma em uma, até restar a nota *re3* na fila dos cellos. Essa altura evolui do *p* ao *pp* (regulador) com *molto vibrato*, até o vibrato se extinguir, e somente restar um fio sonoro tênue e estático (*pppp*).

< 07.08 / 07.13:



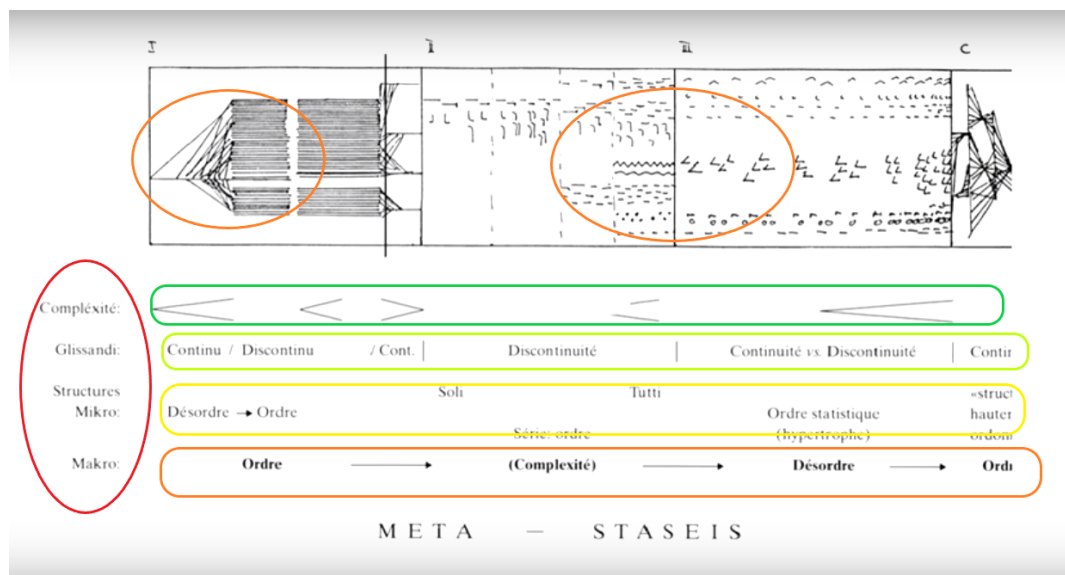
O último momento da seção consiste num silêncio preciso de cinco segundos. Apesar de não ser muito extenso, esse momento de subtração sonora participa da narrativa tímbrico-dinâmica geral como *mais um evento sonoro*: não apenas informe, ele percebe-se como um “bloque de silêncio”.

< 07.13 / 10.32:

A obra continua em outras seções (todas elas muito contrastadas) re combinando o repertório de gestos/procedimentos anteriores. Por razões de extensão me pouparei de detalhá-las.

Cabe ainda ser indicado que, se consideramos a veemência e eficácia sonora que tem esta obra – um verdadeiro grito exasperado, compacto e desgarrador – com respeito às estratégias gráfico-escriturais ideadas para a sua execução (em grande medida, delegadas aos próprios instrumentistas, que se ocuparão de fazer escolhas e distribuir as opções abertas pelo material), cairemos na conta de que a economia de recursos e clareza comunicacional é assombrosa. Este tópico abre aqui um interrogante: em que medida – seguindo os postulados de Xenakis – as procuras sonoras cogitadas no contexto dos compositores pós-seriais encontraram uma via de solução quando o próprio *material-som* (*som-enquanto-tal*; Fessel 2007) se emancipou das prerrogativas do direcionamento da altura e passou a ser remanejado em termos de evento estatístico: probabilístico, estocástico, estático, hipertônico. Esse novo modo de aproximação aos entornos tímbrico-texturais deparou-se com tipos de resultantes sonoras curiosas: estratégias compositivas direcionadas a desencadear “comportamentos globais”, mais econômicos e menos “cerebrais”, atingiam formas de complexidade e auto-organização do material sonoro de grande coesão e organicidade. Não é menos importante indicar que este tipo de abordagem dialogava já com o campo das produções eletroacústicas, e que por essa via “paralela” da composição musical-sonora o tratamento dos materiais ia experimentar (artística e cientificamente) um grau de autonomia e exploratória dos componentes tímbrico-acústicos desconhecidos até então.

Figura 12 - *Frame* de *Metastasis* (versão partitura animada), de Iannis Xenakis, 1953-54.



À vista, a partitura da obra no momento do início. Seis anos anterior à peça de Penderecki – uma obra muito antecipatória às que viriam nos anos 60’ –, advertem-se estratégias de grafia semelhantes;

porém mais “analógicas” que a outra, no que se refere aos signos ideados para comunicar gestos sonoros. Cabe lembrarmos que Xenakis tinha formação erudita no âmbito da engenharia/arquitetura (*Music and Architecture: architectural projects, texts and realizations*, 2008) e não na música formal; foi Oliver Messiaen quem identificou essa deficiência imediatamente, mas, quem impulsionou-o a desenvolver uma poética do sonoro-composicional a partir dessa perspectiva marginal. Pretendo focar a atenção aqui para o conjunto de *variáveis organizacionais* previstas por Xenakis, aos efeitos de penetrar na concepção do sonoro-textural como uma resultante “probabilística” que resulta de um controle das progressões temporais associadas aos graus de: continuidade, intensidade, ordem e complexidade. Para isso, convido ao leitor a reparar nas áreas demarcadas no gráfico: A-VERMELHO: ao pé do gráfico de alturas (aqui tudo é partitura) o autor lista uma coluna de quatro parâmetros a serem “equalizados” durante a execução: Complexidade/Glissandi/Estruturas Micro/Estruturas Macro. Esta quadruple estratégia de modulação sonora se corresponde, uma a uma, com: VERDE: reguladores; MUSGO: continuidade/descontinuidade dos *glissandi*; LARANJA: ordem/desordem estatístico-micro dos solos ou *tutti*; AVERMELHADO: graus de complexidade/desordem-macro.

Já no bloque superior (tratamento da massa sonora) observa-se o caso do ordenamento analógico das evoluções temporais, sem indicação ao metro/compasso, mas, também não, aos minutos/segundos de cada seção (!). Tanto o gesto de abertura (círculo à esquerda), disposto para a formação de um *mega-clúster* a partir de uma única altura – *glissandi* direcional –, assim como os traços riscados em forma de “V” e “~” para solicitar ataques incisivos (círculo à direita), são controlados e dosificados pelos intérpretes da orquestra se atendo, fundamentalmente, ao “comportamento” global (estocástico) que resulta de conjugar as variáveis paramétricas postadas ao pé. Apreciada como estratégia-macro, este conjunto de prescrições prévias (obra *projetual*) frisam o mosaico de opções que dá enquadramento à *Strukturklang*: um leque de combinatórias potenciais direcionadas a desencadear uma progressão sonoro-textural massiva (*Fluktutionsklang*). Se comparada com o *Treno*, *Metastasis* é uma aposta mais ousada no que concerne ao plano de escolhas e engajamento do coletivo de intérpretes orientados pela escuta.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI&t=522s>

Figura 13 - *Frame* de *Atmosphères* (versão partitura animada), de György Ligeti, 1961.



Atmosphères, escrita por György Ligeti no verão de 1961, representa um caso peculiar entre os citados. A obra, inteiramente desenvolvida pelo método da escrita tradicional, oferece ao ouvinte uma

resultante sonora tão gestual e “analógica” quanto as outras. Trata-se de uma composição escrita para "Grande Orquestra sem percussão", detalhe que evidencia o distanciamento do autor das tendências composicionais da época, as quais costumavam fazer um uso megalítico dessa seção orquestral.

O *frame* do início, correspondente à versão de uma partitura animada desenhada para visualizar as estratégias composicionais de Ligeti, aparece riscado aqui por meio de três círculos diferenciados: em VERMELHO, o mais notável de todos, se põe em evidência a sugestiva maneira de contornar a sonoridade massiva do conjunto de cordas (volumes geométricos riscados em negro). Observem-se em relação a esse círculo: A- à extrema esquerda uma coluna que sinaliza o registro-macro de frequências, ordenadas entre *DO 0* e *DO 7* (todas as oitavas do piano). Em decorrência com ela, a massa sonora que se amplia e retrai segundo progridem os corpos geométricos. B- Imediatamente embaixo, uma sequência de letras maiúsculas (de *A* à *T* no *frame*) que permite referenciar, unicamente, a distribuição das progressões temporais.

Mais embaixo, em LARANJA, uma indicação precisa, em duplo pentagrama, que permite explicitar as notas que abrange cada *clúster*. Em AMARELO uma anexação à edição animada da partitura, indicativa da amplitude da intensidade do áudio (gráfico de uma reprodução digital da obra).

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRIVh7M>>

3.2.3. *Work in Progress*: textualidades não-logocêntricas de uma cena processual

Temos observado até aqui os sucessivos deslizamentos e reapropriações conceituais/composicionais que a ideia de textura experimentou na virada dos anos 50'-60', referenciados no ensaio de Pablo Fessel (2007) através das problematizações emergidas na conjuntura da “Escola de Darmstad”. Tal referencial histórico alude a um intenso período de debates teórico-analíticos, mas, com toda evidência, vaza o próprio contexto alemão daquela cidade e se translada para a nova geração de compositores europeus inquietados com os postulados das estéticas do pós-serial, eletroacústico, aleatório ou performático-político. Esse percurso, fortemente norteado no paradigma do Estruturalismo Modernista que permeou e condicionou o posicionamento dos compositores da época, acabou moldando uma concepção do termo textura com uma suficiente plasticidade e amplidão tal que, somos ainda hoje herdeiros daquela concepção, e nos utilizamos do termo dentro dessa acepção geral. No subitem que aqui se inicia pretendo retomar a noção de textura, tendo como ponto de partida os traços conceituais dessa herança.

De acordo com a forma em que serão tratados em adiante, os processos de formatação textural estarão associados a um tipo de *tecedura sincrônica* (*entramado* = tramado-em), a qual passa a ser avaliada como: A- uma zona de convergência/concorrência de planos discursivos; B- um campo de sonoridades-textura (*Fluktuationsklang*) de natureza mudável, metamórfica; C- um evento massivo,

apreensível perceptualmente através da amplidão do seu contorno; D- um fenômeno volumétrico (espaciosidades temporais e vice versa), susceptível de ser desencadeado através de mensuras estatísticas, cálculos probabilísticos, algoritmos (etc.); E- uma resultante global que se organiza a partir da: relação dialógica entre os materiais sonoros discretos (fontes-base; partículas constituintes) + o campo de conectividades relacional que se estabelece entre eles (chamado também de relações “funcionais”); F- as *gestaltes* singulares que emergem como produto desse tecido relacional – expresso na *envelope textural* – habilita tipos diferenciados de escuta: os mecanismos de apreensão perceptual poderão atingir a *discreticidade* dos componentes internos (materiais particularizados), ou bem, “pular” para uma ordem de leitura global (discriminação do gesto resultante); G- a textura, apreciada como construto global, pode ser abordada como a somatória factual de materiais e procedimento sonoros; porém, a partir do *descontorno* dessas atonicidades, promovido por processos de flutuação e *ambiguação*, corresponde incluir o fator do “comportamental” como variável a ser considerada nas análises/descrições.

Dito isso, corresponde esclarecer que o propósito dos tópicos que irei encadeando no sucessivo se propõem transbordar o âmbito das análises musicais, para dimensionar a questão das progressões sonoro-temporais dentro de uma matriz mais vasta: a dos espaços de encenação que singularizam à produção de coreografias de dança, toda vez que as mesmas incluem o plano narrativo de uma Música Incidental. Sendo este o enquadramento do Objeto de Estudo que aqui está sendo pesquisado, os eixos de discussão podem ser mapeados através da seguinte ordem de questões: 1. Como contornar a textura de um *evento multimídia* (a ideia de “âmbito de encenação” é concebida aqui como um dispositivo cênico sulcado por um número de cadeias linguísticas)? 2. Em que medida a ideia de *mosaico estratigráfico* pode ser operativa para representarmos os caracteres estruturais contidos no pré-plano de obra (plano musical-sonoro para a cena de dança)? 3. Como aproximarmos à dinâmica da *complexidade* que rege o conjunto de evoluções espaço-temporais num construto pluri-linguístico? Esta ordem de inquietações básicas leva a colocarmos em diálogo com um novo conjunto de autores, locados agora nos campos de discussões e teorizações dedicados a examinar os processos de criação cênica que lidam com instabilidades e incompletudes narrativas. Neles são revistadas as lógicas implicadas na configuração de textualidades *não-logocêntricas*, assim como nas estratégias direcionadas à produção de significações abertas, observadas dentro dos estudos da

Semiologia da Performance, voltados à negociação e circulação de informação que se estabelece num dispositivo cênico.

Em 1998 o investigador, escritor e curador teatral Renato Cohen⁵⁰ publicou o livro *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção* (SP: Perspectiva, 1998) – uma retomada e tentativa de superação das formulações epistemológicas que tinha desenvolvida doze anos atrás em *Performance como Linguagem* (1987). A obra do autor é relevante dentro da ensaística brasileira dedicada a escavar as chaves composicionais e paradigmas estéticos que regem as novas dramaturgias teatrais, dessa vez, expandidas ao amplo leque de expressões performáticas, *enviroments*, formas de *acionismo* e retóricas plurais – híbridas e interdisciplinares – que se afastam da fórmula “literatura teatral + colocação em cena”. No capítulo três: *Considerações sobre criação, processos e sintaxe cênica*, o autor lembra-nos que procedimentos criativos como o *Work in Progress*, apesar de estarem virtualmente implicados em outros procedimentos criativos, operacionalizam uma maior abertura na utilização de variáveis aplicadas à cena, considerando os fluxos de associações (rede de sincronidades) que comungam na materialização de um roteiro singular: uma estratégia de mapeamento que permite contornar e motorizar a *processualidade* da cena através do *Storyboard*⁵¹.

Historiando o conceito, Cohen (1998) baliza que a transposição *do Work in Progress* para o âmbito da cena teve como precedente manifestações *para-teatrais*, advindas das experimentações *Body Art* no campo das Artes Visuais, em eventos tais como os *Happenings*, *Performance Art*, ritualidades e formas de *Aktionare* Neo-Dadá e Fluxus. Esse espírito *underground* das primeiras experimentações, num primeiro momento não se vinculou com os as problemáticas da recepção das obras nem com as suas implicações na mídia; a afeição pelo teor experimental dessas ações fez de

⁵⁰ Renato Cohen tem destaque na cena paulistana pelas empreitadas e gestões realizadas à frente de projetos curatoriais tais como SESC Pompéia, ser encenador e impulsor da área da performance teatral em coletivos emergentes. Com destaque na labor docente contínua, tem Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo(1994) e Pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo(1998). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor titular RTC da Universidade Estadual de Campinas, atuando principalmente nas áreas: teatro contemporâneo, work in progress, pós-modernidade e vanguardas.

⁵¹ COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. SP: Perspectiva, 1998, p. 18: “O conceito de Work in Progress tem sido aplicado na ciência (em experimentos retro-alimentares), em procedimentos de linguagem e comunicação, em projeção de devires filosóficos e psicológicos e em outras disciplinas que incorporam em seus modelos a temporalidade e as ocorrências do processo”.

tal campo de produções marginais o *topos genealógico* das obras *Work in Progress*⁵². Já num segundo momento histórico, locado na conjuntura dos anos 80'-90', o procedimento *Work in Progress* incorporou-se às novas dramaturgias da cena como procedimento sistémico e proposital, acentuando os aspectos da encenação, *design* espaço-arquitetural, interfaces tecnológicas e suportes mídia, os quais advêm do caráter processual associado a retórica aberta dos *Storyboard*.

Como processo implica interatividade, permeação, risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. Se, por um lado, o termo *Work in Progress* é associado a uma noção de obra inacabada, aberta, por outro estabelece, em relação ao conceito de obra aberta (Umberto Eco), corrente até os anos 70, uma clara ampliação de horizontes, investindo-se principalmente na ideia de dinamicidade de sistema. (COHEN, 1998, p. 21)

Os apontamentos reunidos até aqui têm, dentro do horizonte de buscas que esta pesquisa persegue, uma dupla forma de engajamento. Por um lado, é preciso advertir que tanto as modulações tímbrico-acústicas como as formas de articulação rítmico-temporais, expressas nas progressões do envelope textural (*Texturklang*), possuem o mesmo “traço comportamental” que as textualidades cênicas do *Work in Progress*. A preeminência perceptual dos contornos sonoros, ou os graus de *ambiguação* que os materiais isolados sofrem ao serem remanejados no friccionamento relacional (ex.: mascaramento dos ataques; fusão dos formantes do timbre) indicam que a “dinamicidade do sistema” (COHEN, 1998) tende à adoção de procedimentos composicionais *abertos*, reconhecíveis pela sua incompletude ou inacabamento factual. A outra relação com os tópicos indagados na pesquisa vêm da concepção dramaturgica do movimento/dança com que foi montada a obra *ENGENHO* (BTCA, 2009); sendo ela o material de referência escolhido para compor a trilha sonora de *DESFAS[c/z]ES* – sobreposta à edição do registro fílmico –, o que corresponde antecipar aqui (Cap. III / Memorial) é que as razões de tal escolha compositiva se deveram ao fato de que Felix Ruckert concebe as suas encenações coreográficas, justamente, como um encadeamento *Work in Progress*.

As estratégias utilizadas pelo coreógrafo alemão para atingir esse tipo específico de poética do movimento trazem à tona, de um modo muito marcante, os

⁵² Idem. p. 19: “Os trabalhos do performer Vito Acconci, visando a permeação da identidade e modos de alterar a sua consciência; *United States I-IV* de Laurie Anderson, cena multimídia sobre o cenário mental americano; e esculturas/processo/performance de Joseph Beuys são demonstrações operativas da linguagem *Work in Progress*.”

dispositivos composicionais descritos por Umberto Eco no afamado livro *Opera Aperta* (originalmente publicado em 1962)⁵³. Isso deve-se, em grande medida, a que o *design* e controle sobre as movimentações corporais que interessam a Ruckert se acomodam ao mundo da *improvisação estruturada*: percursos ou trajetórias abertas, contornadas a partir de um apanhado de precisos *constraints* (restrições; molduras) que permitem revisitá-las e variá-las. Além destes detalhes, ligados às questões do dramático em dança, interessou-me especialmente a possibilidade de fazer dialogar ao plano musical-sonoro com os *deslindes* rítmico-articulares que advêm dos fluxos improvisatórios: evoluções orgânicas que, observadas como um todo, possuem as marcas distintivas do “comportamental instável” – podendo ser mais caóticas, azarosas, imprevisíveis. Essa totalidade fluente, regida por critérios de mensura não-métricos, configura, ao mesmo tempo, uma *textualidade kinética* que se coloca em diálogo com as restantes cadeias linguísticas da cena.

Retomando o texto de Cohen (1998), me proponho extrair dos apontamentos do autor dois procedimentos composicionais aplicados ao sistema de *signagem*, os quais operam como estratégias de controle e demarcação rítmico-espacial sob o fluxo processual da cena. No segmento intitulado *Procedimentos Work in Progress: Leitmotiv e construção pelo Environment*, o autor pontua que este tipo de abordagem implica, se comparado com outros procedimentos composicionais, um aumento de grau de liberdade; mas, um incremento da *entropia*. A operação *Work in Progress*, inserida em sistemas entrópicos, consegue se nortear através do uso de algumas “âncoras”. A primeira a ser considerada aqui será o procedimento *Leitmotiv*:

A utilização de leitmotiv, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades, e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotiv* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas como subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo.

⁵³ Eco trabalhou entre 1959 e 1962 numa espécie de *Summa* sistêmica sobre o conceito de abertura, ano em que, finalmente, apareceu a publicação de *Opera Aperta* (Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962). O livro, que originalmente quis ser intitulado pelo autor como “Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas” (persuadido pelo editor a trocar de título), resultou da compilação de ensaios prévios e se propôs, como um exercício de problematização teórica, desmontar as experiências que se evidenciavam na estrutura das obras contemporâneas da sua época – experimentações sonoras que o compositor Luciano Berio (Estúdio de Fonologia Musical) partilhava junto a colegas visitantes que passavam pela RAI de Milão: Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen. No ensaio *A Poética da Obra Aberta* – acaso, o mais conhecido do livro – Eco posiciona as produções musicais de vanguarda da época como se tratando de composições marcadas por uma característica comum: “a particular autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não apenas é livre de entender segundo a própria sensibilidade as indicações do compositor (como ocorre na música tradicional), mas, que deve intervir francamente na forma da composição” (ECO, 1985, p. 71). Nas operações de abertura, portanto, o intérprete dá acabamento às opções indicadas na peça, num ato de improvisação criadora.

A rede de *leitmotiv* é dinâmica e, às vezes, não totalmente consciente para o criador/guia/operador: o sistema lida com transições, mutações e índices de passagem. (COHEN, 1998, p. 26)

Concebidas através da imagem de *mandalas* – labirintos infestados de significações não desvendadas –, Cohen (1998) exemplifica o caso de redes de *leitmotiv* ideadas para engatilhar formas de escrita automática ou anamórfica. Imprimo, seguidamente, o caso do *mandala* que James Joyce inclui no livro *Ulisses* (1922), com o fim de guiar a leitura do receptor e, provavelmente, a sua própria escrita:

Figura 14: *Quadro-mandala* exibido por James Joyce em *Ulisses* (1922).

<i>Parte</i>	<i>Episódio</i>	<i>Cena</i>	<i>Hora</i>	<i>Arte</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Técnica</i>
I. Telemaquia	1. Telêmaco	A torre	8	Teologia	Herdeiro	Narrativa
	3. Proteu	A praia	11	Filologia	Maré	Monólogo
II. Odisséia	5. Lotófagos	O banho	10	Botânica	Eucaristia	Narcisismo
	6. Hades	O cemitério	11	Religião	Zelador	Incubismo
III. Nostos	18. Penélope	A cama	2		Terra	Monólogo

O *quadro-mandala*, assim chamado pelo escritor, pode ser considerado, inicialmente, como uma ironia – ensinar o truque da escrita –; porém, constitui ao mesmo tempo um gesto de auto-referencialidade dos processos composicionais, como estratégia ligada à intenção de desmascaramento dos próprios processos – os processos como processo, lembrando-nos, ao mesmo tempo, o *gestus* brechtiano. Por último, cabe inferir que este tipo de *storyboard* introduz uma consciência suplementar sobre como operam os mecanismos associativos num processo criador, podendo se acomodarem e produzirem devaneios a partir de qualquer tipo de combinatória azarosa (*simbolofagia* livrada aos mecanismos de livre-associação subconscientes).

Fonte: COHEN, Renato (1998, p 26).

O que está em jogo aqui são as estratégias de *signagem*, direcionadas a organizar a textualidade flutuante que permeia as narrativas *Work in Progress*: modos de pontuar, articular, ancorar, balizar. O segundo procedimento indicado por Cohen (1998) é o *Environment* (cena como “meio ambiente”), com ênfase no eixo das sincronias, em detrimento dos encadeamentos metonímicos *logo-centrados* (lógica linear da narrativa cênica). Trata-se de formas de espacialização do tempo dramático; verdadeira “implosão” multidirecional de vetores narrativos que transfiguram a percepção de sincronia em evento virtual multiforme.

Uma segunda âncora para o procedimento *Work in Progress* é a organização pelo *environment* / espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional de narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão

encadeadora. [...] Nessa cena processual, minimalista, são utilizados processos *gestálticos* (fechamento pela imagem, superposição de cenas/efeitos, figura-fundo e figura-frente) com introdução de cognições subliminares. [...] Recorrendo a uma *signangem* que tem dimensão literal, simbólica e mitológica, a cena persegue uma 'imagem-texto' sintética, emocional, conotativa, próxima do conceito de *gestus* brechtiano ou do 'signo-dança', mãe do teatro, imaginado por Artaud. (COHEN, 1998, p. 26 e 27)

Na procura de uma transposição do procedimento *Work in Progress* para o campo da filosofia e das novas formulações epistemológicas que se debruçaram sobre a natureza da *textualidade* das narrativas que operam em rede – progressões espaço-temporais que estilham as tradicionais construções *logo-céntricas* –, Cohen (1998) revisita as abordagens que tiveram lugar na escola francesa pós-estruturalista dos anos 90'. Autores como Jean Baudrillard (*Simulacres et Simulation*, 1981), Michel Maffesoli (*O Tempo das Tribos*, 1990) ou Jaques Derrida (*Ecriture et Différence*, 1967), no apogeu da díade *répétition et différence*, falaram, cada um desde a sua órbita epistémica, sobre a queda dos modelos de representação generalizantes e novas soluções operativas, postulando um *topos pluri-vetorial* que contemplasse o múltiplo, o diverso, a tecedura descentrada. Nesse universo filosófico, caracterizado pelas narrativas da simultaneidade (dinâmicas do caótico, dissímil, adjacente, agregado), torna-se referência primordial – no entender do autor – a obra em colaboração de Gilles Deleuze e Félix Guattari (*Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*; SP: Editora 34, vol. 5, 1995)⁵⁴ dentro da qual, guiados pela proposta da “esquizoanálise”,

⁵⁴ No ensaio intitulado *O Liso e o Estriado*, incluso no volume cinco do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (SP: Editora 34, vol. 5, 1995, p. 179 a 214), os autores propõem um conjunto de formulações teóricas que revisam criticamente o tempo-espaço de diversos tipos de tecedura – ecoando a proposição do modelo de progressão reticular/rizomática que caracteriza à perspectiva dos autores. Cito duas passagens que me parecem ilustrativas desta perspectiva epistémica, voltada às lógicas do descentralizado, pluri-vetorial, metonímias geradas por agregação – até atingir a disjunção, o estilhaço, o informe: “No *Patchwork* o espaço não é de modo algum constituído da mesma maneira que no bordado: não há centro; um motivo de base (block) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado (em especial no *Crazy Patchwork*, que ajusta vários pedaços de tamanho, forma e cor variáveis, e que joga com a textura dos tecidos). [...] O espaço liso do patchwork mostra bastante bem que ‘liso’ não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal” (idem, p. 182). Comentando os apontamentos desenvolvidos nesses mesmos anos por Pierre Boulez no livro *Penser la musique aujourd'hui: le nouvel espace sonore* (Paris: Collection Bibliothèque Médiations, n° 13, 1977, p. 95), Deleuze-Guattari escrevem: “No nível mais simples, Boulez diz que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar. [...] Quando não há módulo, a distribuição das frequências não tem corte: torna-se ‘estatística’. O liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos*. [...] Como a ‘textura’ pode ser trabalhada, de modo a perder seus valores fixos e homogêneos, para tornar-se um suporte de *deslizamentos* no tempo? O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma em favor de um desprendimento de *valores propriamente rítmicos*, o puro *traçado de uma diagonal* através da vertical e horizontal” (idem, p. 183 e 184. Grifos nossos).

estabeleceram pautas de orientação para a *reterritorialização* de conceitos, narrativas da arte e do cotidiano: modalidades do *devir*⁵⁵.

3.2.3.1. Vídeo:

***Körper* (2000)**

Sasha Waltz. Schaubühne am Lehniner Platz de Berlim.

Sasha Waltz & Guest, uma coprodução com Théâtre de la Ville, Paris.

http://www.ubu.com/dance/waltz_koerper.html

Para referenciar os procedimentos composicionais *Work in Progress* no âmbito das encenações de dança contemporânea, tenho escolhido a obra *Körper*, uma produção da coreógrafa berlinense Sasha Waltz que deu visibilidade ao traço singular da sua poética. Na resenha da obra se indica: “Vinculando arquitetura e corpo, *Körper* faz as perguntas: O que é o corpo? Como é construído? A dança analisa a moralidade, a busca pela imortalidade e investiga a reprodução na era da manipulação genética. Sasha Waltz olha para corpos em situações cotidianas (mede e pesa, conta os cabelos, derrama os líquidos, troca os órgãos). Organiza o corpo de doze dançarinos para criar uma série de *tableaux vivants*”.

Ao depararmos com os casos concretos em que podem ser identificadas estratégias compositivas vinculadas ao *Work in Progress* – devendo considerarmos, como expressões associadas, o caso das obras abertas/estruturas indeterminadas –, o comportamento geral das sincronicidades implicadas nessa *textualidade global* evidencia, imediatamente, as dificuldades para a sua apreensão e ulterior descrição. Assim: como cifrar a sintaxe subjacente que rege os critérios de encadeamento e sequenciação do *Storyboard*? Para abordar esta ordem de complexidades proponho uma lista de variáveis (planos composicionais) a serem considerados na semiose de cada fragmento, de modo tal que a representação do *envelope textural* resulte da equação estatística entre essas variáveis: A- movimentação corporal / adaptações sinestésicas; B- dinamicidade rítmica e progressões temporais; C- plano musical-sonoro (incidências, acusmática, formal); D- modos de ocupação do espaço / *gestalt* da imagem.

Devido à extensão da obra (58.43min) tenho selecionado três seções correspondentes à primeira parte. Convido ao leitor a apreciar a totalidade da obra e se fazer uma ideia mais ampla dos procedimentos utilizados.

< 01.32 / 03.51:

A- Um amassado de corpos, colados uns nos outros, podendo apenas se reacomodar na estreiteza de um espaço fechado. As qualidades visam o escorregamento de superfícies entre os corpos. A ideia de “matilha” ou “novelo” acentua as qualidades sinestésicas de adaptação.

⁵⁵ COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. (SP: Ed. Perspectiva, 1998, p. 23): “Conceitos como os de ‘território’, ‘agenciamento’, ‘devir’, ‘singularidade’, ‘máquina’, ‘fluxos’, ‘rizoma’ – todos eles dentro da gramática deleuzo-guattariana e que têm em comum a noção de dinâmica, processo, recuperação de espaço físico, imaginário, mental – dão contingência e abrangência teórica aos novos modelos e, particularmente, ao modo de operar *Work in Progress*”.

B- Temporalidade lisa, quase inarticulada. *Continuum* orgânico, de grande lentidão.

C- Na cena, as incidências sonoras dos corpos estão ausentes. Em compensação, a trilha deixa ouvir um duplo plano sonoro: um sopro contínuo (ruído branco em surdina), mais incidências de cordas, placas e cordas frotadas, amplificadas num microfone. Corresponde indicar aqui que uma escolha radical na concepção da sonomusicalização da obra tem a ver com situar microfones no espaço da sala (marcadamente, amplificando o chão), de modo tal que as incidências ruidosas dos corpos se friccionando, batendo e deslizando, transformam-se na *ambiência* que toma conta do plano musical-sonoro.

D- No início da sequência, o estado de suspensão dos corpos parece consistir num truque de edição (câmera enquadrada lateralmente); no minuto 02.38 se evidencia que os oito corpos suspensos estão presos entre duas placas de vidro, podendo escorregar entre elas sem cair. A composição de imagem – verdadeiramente surreal – tem a ver com o friso, disposição frontal e achatamento dos corpos.

< 03.51 / 05.16

A- Um solo inicial devém trio. Grande contraste com a cena anterior, as movimentações são acentuadamente físicas, baseadas nas qualidades osso-articulares, direcionadas a exacerbar a segmentação e demarcação espacial do design corporal. Alavancas e manobramentos muito precisos permitem criar uma trama de voos, mas, maneiras explícitas de se derrubar abruptamente e bater diversos segmentos corporais sobre a superfície do chão.

B- Ritmo estruturado a partir da alternância impulsos/micro-pausas. Uma lógica de certa previsibilidade na retomada de cada frase. A proficiência dos dançarinos sublinha o caráter segmentado e energético da pontuação articular.

C- As incidências sonoras produzidas entre os corpos e, especialmente, entre os corpos e o chão, toma conta do plano musical-sonoro na sua integridade. O uso da microfonia espacializada e consideravelmente amplificada (sem processamento de efeitos nem filtrado) cria uma vertigem sonora instigante: inicialmente, na captura da sola dos pés friccionando o chão; logo, exacerbando os impactos dos corpos ao baterem contra o solo. Observe-se que essas quedas estão completamente controladas e testadas pelos dançarinos, e que, de fato, assumem o plano expressivo principal da cena quando se entrosam com a resultante sonora.

D- Os contornos da composição visual estão diretamente ligados ao design das manobras corporais (alavancas, empilhamentos, carregas). Em tal sentido, o que está à vista é uma incessante reconfiguração de posturas e traços energéticos mudáveis.

< 21.14 / 22.49

A- A sequência pode ser apreciada através do encadeamento de quatro momentos internos: 1- 21.16min: dois grupos de cinco operários assistem um/a dançarino em pé, estático. Rodeiam-no pela frente e por trás. 2- 21.39min: instalam, no comprimento da coluna vertebral, um empilhamento de pratos de café, em análoga correspondência com as vértebras da coluna. 3- 21.51min: um dos operários dedica-se a manobrar, abruptamente, a cabeça do dançarino em pé; a cada torção, a fileira de pratos é removida com precisa sincronicidade (analogia com a variação vertebral

da coluna). 4- 22.13min: o remanejamento dos pratos muda de dinâmica; agora o operário abandona os manobramentos da cabeça e o conjunto da equipe alterna um gesto de abertura/empilhamento dos pratos (semelhante à anterior) segundo uma “respiração” do fraseado de considerável lirismo narrativo.

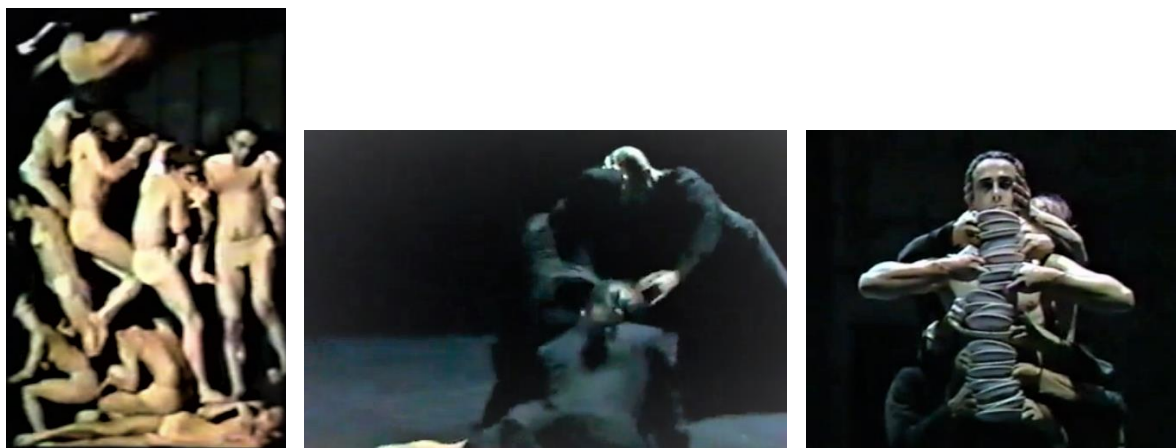
B- A abordagem das progressões rítmicas pode se entender através de uma dupla estratégia geral: de 1 a 3 prevalece a articulação de um tempo contrastado, medianamente regular, consistente em justapor o ataque/release rítmico de cada remoção dos pratos. Já em 4 a dinâmica do ritmo muda abruptamente de “tempo”, estruturando a progressão através de um fraseado contínuo-homogêneo que alterna um sístole/diástole semelhante a uma pergunta/resposta rítmica.

C- Em decorrência com o plano musical-sonoro prevalecente na concepção da sonorização da obra (uma poética do *sonoro-incidental*, gerada desde dentro-da-cena e auto-referenciada no gesto corporal produtor da fonte sonora), os atritos e fricções que se produzem aleatoriamente entre os pratos empilhados (cada operário porta quatro pratos em cada mão, e uma vez superpostos na verticalidade da coluna do dançarino, eles permanecem muito apertados entre si) geram uma textura sonora de grande sugestão, conotando um “ranger de dentes”. Mais uma vez, a captura dessas incidências através dos microfones, muito amplificados, cria uma *environment* sonora com uma pregnância auditiva tal que, na apreciação perceptual da resultante global (*sonoridade-textura*), torna-se primeiro plano narrativo da cena. Pretendo levar a atenção, ainda, para o fato muito notável de que a rítmica resultante desse incalculado conjunto de atritos se afasta, consideravelmente, das análises aplicadas ao ritmo musical, toda vez que as mesmas se utilizam do sistema de notação mensural, baseado na métrica pulsátil e sua tradução para as convencionais “figuras” rítmicas. O desafio lançado por este tipo de textualidade rítmica – tal como me inclino a pensar – consiste em que a mesma solicita de um leque de ferramentas/modos de notação diferenciado para ser abordado.

D- O “fechamento pela imagem” gestáltica mencionado por Cohen (1998), quando o autor descreve as estratégias de *signagem* do *Work in Progress*, tornam-se aqui evidentes. A plasticidade visual deste segmento “surreal” da composição de Waltz se apoia na metáfora da coluna vertebral, traduzida num empilhamento de pratos, os quais produzem uma sugestiva mutação fisionômica do corpo do dançarino/a quando alternam a sua posição e se “vaporizam” ao espalha-se pelo ar.

No encerramento da análise pretendo frisar que, o *logos* associativo deste processo composicional, se tratando de um encadeamento *Work in Progress*, pode ser rastreado através de alguns traços procedimentais: a lógica da progressão narrativa entre os quadros (ver obra completa) se materializa em formas do devir anamórficos, oníricos, imagéticos – todos eles evidenciando uma *espacialização do tempo* e vice versa. Assim mesmo, transparenta-se o ordenamento não-logocêntrico de um *Storyboard* que pula e justapõe textualidades globais sem solução de continuidade. Neste tipo de progressão textural/temporal/sonora torna-se urgente desvendar as estratégias direcionadas a *signar*, semiótica e perceptualmente, o *logos* intrínseco da composição – procurado aqui através da conjunção de quatro índices de variação a serem promediados estatisticamente.

Figura 15 - *Frames* da coreografia *Körper*, de Sasha Waltz, 2000.



Cada imagem é um registro correspondente aos três momentos comentados no quadro anterior.

Fonte: <http://www.ubu.com/dance/waltz_koerper.html>

3.2.4. Textura-performance: a partitura como *Script*. Modelo IMM.

Complementariedade e complexidade entre as cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia

Para dar abertura aos tópicos que irei discutir neste subitem, proponho ao leitor um exercício maiêutico que permita dimensionar aos aspectos envolvidos nesta área de discussão: como um plano musical-sonoro “incide” sobre a dinâmica que rege às progressões temporais-espaciais dos eventos cênicos? Como se estabelecem as relações econômicas (distribuição da informação) entre os múltiplos substratos que integram numa narrativa cênica, para que a trilha sonora encontre à sua melhor adequação? Mais amplamente: como conceber a Música Incidental destinada a um determinado âmbito de encenação – neste caso, de dança –, para que a mesma dialogue em termos de complementariedade/complexidade com os outros planos narrativos (relações de pregnância perceptual)?

Considerando esta ordem de questões como ponto de partida para examinarmos a dinâmica que rege as progressões rítmico-temporais e espaço-arquiteturais dos âmbitos de encenação – compreendidos aqui como *dispositivos* ou construtos estruturados sob a base das interconexões funcionais que se estabelecem entre as variadas cadeias linguísticas –, proponho, inicialmente, focarmos no estudo de caso indagado pelo pesquisador brasileiro Geraldo Martins Teixeira Júnior (Universidade de Brasília – UnB Instituto de Artes – IdAPrograma de Pós-Graduação em Arte – PPG-Arte), quem na sua Tese de Doutorado, intitulada *Dramaturgia, gestus*

e música: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932 (UnB, 2014), revisita a relação dialectal que tiveram as canções criadas por Kurt Weill para as emblemáticas *mise en scène* que Bertolt Brecht montou nas décadas dos anos 1920-30. Trata-se de uma produção musical-sonora circunscrita, especificamente, ao caso da “Forma Canção” – entendida aqui como uma produção *musical-formal* (textura homofônica centrada no design do *melos*) –, a partir da qual será possível examinar o modo em que esse material sonoro se posiciona em relação aos conteúdos semântico-expressivos promovidos pela ação dramática da cena (Teatro Épico brechtiano).

Para Weill, significa concentrar-se em concisas células melódicas e rítmicas para comunicar musicalmente o núcleo dramático fundamental de uma cena. Um aspecto importante a ser notado, inicialmente, é que as ‘seções’ criadas por Weill nas canções, dividindo a música a partir do texto, não tinham por objetivo uma ‘aclimação’ psicológica ou emocional. Buscava-se, ao contrário, dar uma referência-guia à cena de maneira autônoma, por meio da música. A música não segue a cena mimeticamente em seu clima emocional ou descritivo. [...] Num extremo oposto a isto, Weill criava charmosas melodias e harmonias em cada um destes estágios que traziam efeitos singulares disponíveis para serem aproveitados pelos atores-cantores, e muitas vezes sugerindo emoções ou metáforas em oposição, de forma irônica. [...] Weill via o *gestus* como uma ampliação e mudança de foco na capacidade de comunicação da música. (MARTINS TEIXEIRA J., 2014, p. 88)

Na discussão levantada pelo pesquisador brasileiro emerge a categoria de *gestus*, tal como foi retrospectivamente assimilada à poética brechtiana, como um recurso/procedimento compositivo direcionado à *não-identificação* do espectador com o *pathos* situacional da cena. Nele, a sintaxe formatada nas canções de Weill apontava à separação das cadeias linguísticas ação/melos, promovendo no ouvinte uma brecha perceptual que distinguisse entre ambas uma suficiente autonomia comportamental, utilizando, para esse fim, indicadores sonoros ou *referências-guia*. Importa sublinhar aqui como o jogo relacional entre o plano sonoro e as ações dramáticas pode se resolver, convenientemente, já não pela via da mimese/verossimilhança (tendência à *dissimulação* dos procedimentos), mas, através de estratégias complementares que considerem: a oposição, o contraste, a justaposição irônica e, mais amplamente, a *não-correspondência* entre planos discursivos.

Se conseguirmos identificar efeitos compartilhados entre texto, música e encenação, poderemos procurar compreender estes enquanto *camadas que se sobrepõem*, sendo a canção uma destas camadas. Os efeitos produzidos pelo aparecimento da canção estão relacionados à situação cênica em que ela está sendo apresentada, ou seja, ao *gestus* produzido ao ser cantada. As diversas situações cênicas são as delimitações onde as chamadas ‘instâncias

multimídia' configuram *diferentes relações entre os elementos*, em um processo que se dá, não apenas, entre música e texto, mas, entre música e atuação/canto, entre música e cenografia/iluminação/projeções. (MARTINS TEIXEIRA J., 2014, p. 92. Grifos nossos)

Temos assim que, juntamente com as opções composicionais vinculadas ao jogo de maiores ou menores graus de correspondência entre o material sonoro (veiculado pela forma “canção”) e o *phatos* da cena, a trama de interconexões consiste, ao mesmo tempo, numa *instância midiática* que se estabelece entre o material sonoro e o complexo de camadas que compõem o construto cênico: texto verbal, ações dramáticas, cenoplastia, dispositivo objetar-arquitetônico. No avanço da tese, Martins Teixeira J. introduz, como referencial bibliográfico para cimentar a sua pesquisa, as análises desenvolvidas pelo musicólogo e pesquisador grego-britânico Nicholas Cook⁵⁶ – particularmente, o ensaio *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (Belo Horizonte: Ed. Per Musi, n.14, 2006, p. 05 a 22, Tradução Fausto Borém, UFMG) –, onde o traço gestual do performer/instrumentista à hora da execução é apreciado, não apenas, como um protocolo de ações contingentes e neutras, anexas ao texto da partitura (virtualidade que contém o âmago do conteúdo estrutural), mas, como um *processo* factual e energético que faz parte (e não pode ser separado) do *produto* musical global. No referido ensaio, Cook (2006) descobriu as causas históricas que condicionam, ainda hoje, a apreciação do momento performático da execução como sendo uma anexação suplementar – paralela e anedótica – da “obra em si”.

A própria linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música ‘e’ sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme ‘e’ sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance. [...] Parece que nos esquecemos que a música é uma arte de performance e, mais do que isto, parece que não poderíamos pensar nela como tal, mesmo se quiséssemos, haja vista a forma como a conceituamos. (COOK, 2006, p. 6 e 7)

⁵⁶ Nicholas Cook (5 de junho de 1950) é um musicólogo britânico nascido em Atenas, onde passou a infância. Sua primeira graduação foi em História e História da Arte, enquanto seu segundo grau é na História da Música. Cook foi professor (Reitor em Artes) de universidades como as de Hong Kong, Sydney e Southampton. Até 2009 se desempenhou como Professor de Música no Royal Holloway, Universidade de Londres, onde dirigiu o “Centro de Pesquisa AHRB” (Artes e Humanidades Research Board) de História e Análise de Música Gravada (CHARM, em seu acrônimo em inglês). Desde 2009 tornou-se Professor de Música na Universidade de Cambridge, onde faz parte como membro da Darwin School.

No segmento intitulado *Música enquanto performance*, Cook (2006, p. 10 a 15) coloca em suspenso a conveniência de utilizarmos o termo “partitura”, quando esta arrasta as conotações de práxis fragmentárias e dualistas. Se referenciando no caso das interpretações abertas do improviso jazzístico, o autor adverte que as características formais do “texto” (partitura do *Standard*) se evidenciam como mais um aspecto – um subconjunto, por assim dizer – do apanhado de gestos e atualizações vívidas que se amalgamam no espaço imagético e cultural do intérprete. “Visto assim, o termo ‘texto’ [partitura impressa], com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do Estruturalismo é, talvez, menos útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral: ‘script’ “ (COOK, 2008, p. 11. Grifo nosso). Pensar a junção processo/produto, quando referenciado e qualificado em termos de execução-que-atualiza, implica, ao mesmo tempo, ideá-la como um “script”: *coreografia performática* de uma série de interações em tempo-real. Uma série de gestos enérgicos, inicializados na execução musical, que *encenam* uma visão singular da produção sonora.⁵⁷

3.2.4.1. Vídeo:

Pas de cinq: Scène à déambuler (2012)

Maurício Kagel. Ensemble Intercontemporain.

Intérpretes: Frédérique Cambreling, Jérôme Comte, Éric-Maria Couturier, Samuel Favre, Frédéric Stochl.

Coproduction Ensemble Intercontemporain, Cité de la Musique.

<https://www.youtube.com/watch?v=-BqZILDp95E&t=408s>

Ao colocarmos como tópico a ser reavaliado a questão da *performatividade* do intérprete musical, locado no território de uma trama de *gestus/affectus* que denota o atravessamento da sua subjetividade e implicação presencial na cena, parece irrecusável trazer à tona a obra do compositor argentino-germano Maurício Kagel – expoente da vanguarda gerada no Círculo de Darmstadt, mas, especialmente, ligado ao “*Neues Musiktheater*” promovido por Luigi Nono nesses anos. Numa entrevista concedida a Pablo Aranda (*Conversación com Maurício Kagel*; Santiago: Revista Musical Chilena. Enero-Junio, 1996, N°185, p. 62 a 68), o autor verte os conceitos: “À hora da verdade, um sustenido mal colocado pesa tanto quanto um gesto inadequado. [...] Tenhamos presente que, ao mesmo tempo que músicos, também somos corpo. A música também é percebida pelos olhos. A música tem um corpo, *abulta*. Chega-nos

⁵⁷ O caso das canções elaboradas por Kurt Weill, pesquisadas por Martins Teixeira J. (2014), pode ser reavaliado, desse modo, sob os efeitos que se produzem quando esse material sonoro entra em friccionamento com a maquinaria plurilíngua da cena brechtiana, adquirindo as nuances de um *gestus* enérgico com valor performático: música *enquanto performance*.

disseminada através de gestos-sons-ações-luzes-cores. É o gesto que provoca o som, não o instrumento. O comportamento em cena é signo-em-si, não apenas um puro e abstrato meio funcional” (KAGEL, 1996, p. 60 e 62).

Tal como comenta Llorenç Barber no livro dedicado ao autor (*Maurício Kagel*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 17 a 18): "A música de Kagel, feita 'Teatro Instrumental' (*Instrumentaltheater*) reúne espaço musical e espaço real. Assim, em contraposição ao estatismo de uma execução musical normal, o Teatro Instrumental musicaliza o movimento: dar voltas, se passear, empurrar, correr, bater. [...] Tudo aquilo de onde possa se extrair um som é um instrumento em potência". (BARBER, 1987, p. 60).

Proponho, seguidamente, mapear a obra *Pas de cinq: Scène à déambuler* (2012), interpretada pelo Ensemble Intercontemporain (Paris, França):

< 00.05 / 02.52: À vista, um pentágono riscado no chão, com seus lados externos e todas as diagonais que conectam cada aresta (espécie de *Jogo da Velha* estrelado). Porém, com uma singularidade peculiar, o traço das linhas está confeccionado com um repertório de variados objetos, encadeados uns aos outros: praticáveis de madeira e borracha, chapas, papel prensado, papelão, isopor, areia, pedras. Todos eles dispostos em diferentes patamares: alguns no nível do chão, outros elevados a maior ou menor altura. E ainda, o dispositivo ideado por Kagel para operar como as pautas de uma partitura contempla, como estratégia central, que os intérpretes amarrem ao lateral dos seus sapatos/tornozelos um microfone sem fio, captado numa mesa de áudio que permite amplificá-los. A sequência inicial deixa ver a entrada, um a um, dos performers ao pentágono – num comportamento análogo entre eles. A *música à vista* consiste num repertório restrito de ações a ser combinado, seguindo as indicações precisas do *Script*: A- sonorizar a preensão dos sapatos sobre as placas, podendo: 1. bater, 2. rotar, 3. apertar. B – sonorizar as bengalas, impactando com diversas intensidades a sua ponta sobre as placas. Este primeiro combinado se manifesta múltiplo quando o plano temporal-rítmico prevê as possibilidades: A- caminhar; B- pausar; C- correr; D- salticar. Assim mesmo, sons incidentais + variações do ritmo criam uma *envelope textural base* que resulta da “especialização temporal” das alternâncias e sincronidades (maiores ou menores) entre as ações executadas pelo conjunto: um ajuste perceptual (*escuta* grupal) baseado no “Princípio de Aglutinação/Dispersão”.

< 02.53 / 03.32: os intérpretes se reúnem em uma das arestas e iniciam uma migração conjunta, se reunindo em cada uma das placas elevadas às quais chegam. Por primeira vez, os passos/bengala se aproximam de um pulso regular executado a uníssono.

< 03.33 / 04.12: grande contraste rítmico-comportamental. A regularidade sincrônica torna-se diversidade múltipla de gestos (uns trotam, outros pausam, outros vacilam). A resultante proposital consiste numa assimetria caótica e aleatória de sons incidentais e gestos corporais.

< 04.13 / 05.19: Aumento da dissimilaridade (dispersão e multidirecionalidade dos gestos sonoros). O índice de variação rítmico-temporal vê-se estilhaçado pelo acréscimo de traços comportamentais contrastados: A- dois intérpretes se imitam em

espelho; B- perambulam “a cegas” pelos corredores, pontilhando a bengala nas placas, com alta iteração de ataques; C- correm ou rastejam as solas dos sapatos; D- divagam lendo um folheto. E- chutam as bengalas entre si como esgrimistas.
(Convido ao leitor a completar as seções da obra, que continuam a desdobrar opções gestuais-sonoras).

Pretendo fazer, no encerramento dos comentários, uma analogia que permita dimensionar a concepção do *textural-performático* implicada neste modo de entender a intervenção do intérprete musical, toda vez que a ideia de “som” equivale, inseparavelmente, ao gesto/imagem que o produz: as “teclas do piano” (instrumento formal) são agora as placas distribuídas no chão, e os “dedos do pianista” (intérprete puro) são agora os pés-pernas-bengalas dos caminhantes que “apertam” as teclas para fazê-las soar. Tal a transposição e transbordamento do “musical puro/abstrato” para a textualidade de uma “performance sonora”.

Figura 16 - *Frames de Pas de cinq: Scène à déambuler*, de Maurício Kagel, 1965.



Por ordem de apresentação: 1. Partitura/Score de placas e materiais espalhados na superfície do chão; observe-se como é relevante aqui a *espaciosidade* e textura volumétrica do dispositivo a ser perambulado. 2. Entrada dos dois primeiros membros do quinteto; o *gestus* postural (*rictus* sempre irônico e paródico) indica, desde o começo, que o que está em questão é a *performatividade* derivada do engajamento actancial dos intérpretes. 3. Detalhe da pisada sobre uma das texturas instaladas (barra de isopor); aprecia-se, junto al calcado do passeante, o microfone sem fio. 4. Migração da equipe inicializada desde uma das arestas; todos portando bengalas e percutindo-as sobre o chão/placas.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=-BqZILDP95E&t=408s>>

No artigo intitulado *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*, publicado na Revista Musical *Intégral* (Rochester - NY: Ed. Intégral, v. 16 a 17, a. 2002/2003, p. 251 a 268), o professor e pesquisador do Departamento de Música da Universidade de Chicago, Laurence Zbikowski⁵⁸, discute os conceitos desenvolvidos por Nicholas Cook na sua obra ensaística, focando-se, primeiramente, no modelo de análise denominado *Conceptual Integration Networks* (CINs) – postulando teorias de mapeamento entre domínios e combinação conceitual – para se dedicar, mais tarde, a descrever a operatória do modelo *Instances of Multimedia* (IMM), onde a participação/incidência do substrato musical passa ser avaliada dentro dos meios constituintes de uma instância multimidiática. O livro de referência será agora *Analyzing Musical Multimedia*, publicado por Cook em 1998 (NY: Ed. Clarendon Press): uma teoria geral de como diferentes mídias (música, palavras, imagens em movimento, dança) operam e se complementam mutuamente para criar um *entramado* midiático⁵⁹. Acompanhando os depoimentos de Zbikowski, este referencial bibliográfico nos conduzirá à expressão mais abrangente da noção de textura, podendo pensa-la, finalmente, como uma *envelope multimídia*; uma textualidade plurilinguística definida pelo vasto e mudável contorno de variadas cadeias de produção discursiva⁶⁰.

⁵⁸ Laurence Zbikowski é Professor do Departamento de Música da Universidade de Chicago. Suas áreas de dedicação principais incluem a aplicação de trabalhos recentes em ciências cognitivas – especialmente aqueles realizados por linguistas cognitivos e psicólogos cognitivos – a vários problemas enfrentados por estudiosos da música, com foco particular na Teoria e Análise da Música.

⁵⁹ CLARENDON PRESS. Editora; resenha do livro: “Embora geralmente associada a desenvolvimentos contemporâneos, em particular videoclipe e cinema, uma teoria geral da multimídia musical também abrange gêneros tradicionais, como música e ópera. Este livro procura estabelecer princípios e terminologia para sua descrição, aplicáveis a todo o espectro da multimídia musical”. Disponível em:

< https://books.google.com.br/books/about/Analysing_Musical_Multimedia >

⁶⁰ O gradativo desdobramento – e subsequentes ampliações – que os alcances do textural (suas textualidades) experimentaram ao longo da presente Área de Estudo, pode ser cotejado nas pesquisas que se ocupam desta temática como área de especialização, abarcando uma profícua lista de autores e coletivos dedicados ao tema. O compositor e teórico canadense-norte-americano Wallace Berry (*Structural functions in music*; NY: Dover, 1976) concebe a textura e ao ritmo musical como “dimensões” axiais, apreendidas pelo ouvinte através das relações/interações dos restantes parâmetros da linguagem musical. Nessa perspectiva de análise, o *comportamento textural* assume um papel fundamental na percepção do chamado “movimento musical”, compreendido como a passagem ou *mudança de um evento ou estado para outro*: “O conceito de movimento musical é decisivamente ligado ao conceito de eventos progressivos, recessivos, e estáticos e de eventos complexos. Na medida em que o movimento é um conceito útil na experiência musical, pode-se dizer que reside em três tipos de fatores, dos quais o mais importante é o que envolve mudanças sonoras qualitativas em eventos contíguos” (BERRY, 1976, p. 7).

Corresponde mencionar, dentro da área de estudo dedicada à “Teoria dos Contornos” em território brasileiro, a pesquisa empreendida por Daniel Moreira de Sousa, quem utilizou dita teoria para analisar as *complexidades da textura*, tendo como suporte a *Análise de Textura* de Berry (1987) e a *Análise Particional*, formulada por Pauxy Gentil-Nunes (Projeto de Pesquisa Grupo MusMat, PPGM-

No mencionado artigo, Zbikowski (2002) refere-se à perspectiva do autor inglês, destacando que a práxis musical é de natureza irreduzivelmente midiática, e sua análise deve, forçosamente, lidar não apenas com os nexos conectivos intra-musicais, mas, com as interações do dispositivo midiático global. A produção de relatos mais consistentes numa cadeia de produção multimídia não se daria, então, pela mera concorrência de formas *discretas* de comunicação: “o que se precisa é um limite, uma *interseção de atributos* entre as partículas constituintes da mídia – o que Cook chama de ‘semelhança de habilitação’ – reunidas num mesmo domínio conceitual, para que as suas divergências possam ser notadas, tornadas acessíveis para a construção de significado” (ZBIKOWSKI, 2002, p. 253). Esta noção de “domínios conceituais” que são em alguns aspectos similares (interseção de atributos), estabelece um lineamento argumental no livro de Cook (1998) que aguça, gradativamente, suas reservas com respeito à *Teoria da Metáfora*, proposta pela primeira vez por George Lakoff e Mark Johnson, no início dos anos 80’ (*Metaphor We Live*, Chicago: University of Chicago Press, 1980)⁶¹. Ao deslocar o campo de observações para a dinâmica plural que estrutura as relações conectivas de uma instância multimídia – um território de produção de significados dentro do qual as narrativas do musical-sonoro dividem seu estatuto –, o autor propõe a necessidade de um modelo alternativo de análise que aborde conceitualmente a rede de transposições imagético-metafóricas que se engatilham nesse tipo de tecitura. Em tal sentido, o modelo intitulado *Instances of Multimedia* (IMM) é tanto uma ideação que se referencia e dialoga com o modelo da Teoria da Metáfora, quanto uma revisão dos alcances que esse modelo oferece.

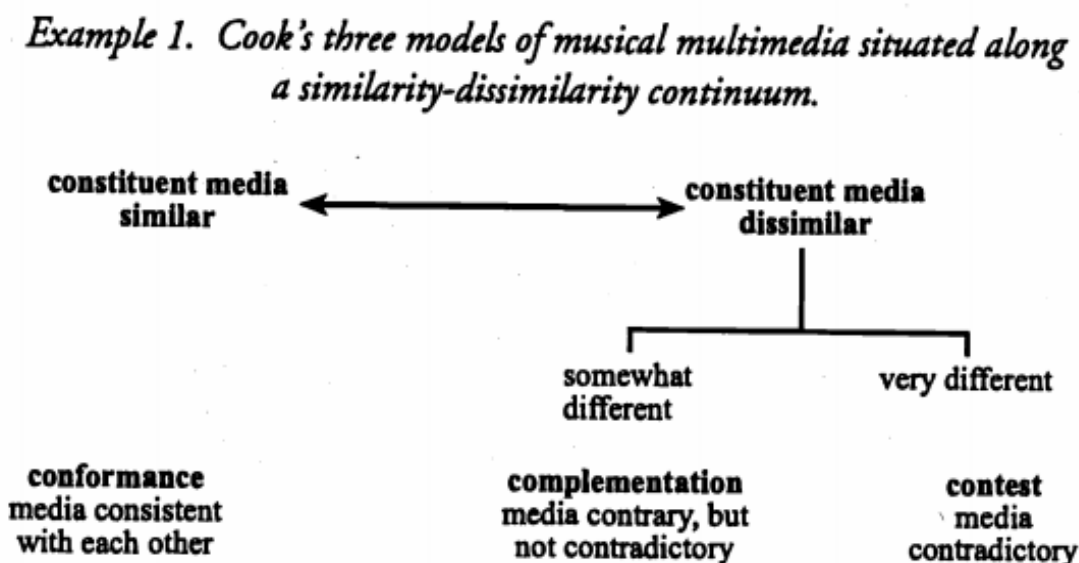
Para dar visibilidade aos diversos tipos relacionais que se produzem entre as partículas constituintes de um construto multimídia (formas variadas de transposição

UFRJ, 2009). Na sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Perspectivas para a Análise Textual a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional* (UFRJ, 2015. In: SAMPAIO, Marcos da Silva; *Teoria de Relações de Contornos no Brasil*, 2016), o autor expandiu os referenciais da área propondo a noção de contorno como “conjunto parcialmente ordenado, para contemplar os *reticulados das partições aplicadas à Textura*” – desenvolvendo, juntamente, os *softwares* para processamento de contornos *Contour Analyzer* (2014) e *Jacquard* (2015).

⁶¹ ZBIKOWSKI, Laurence. *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*. Rochester-NY: Ed. Intégral, v. 16-17, 2002/2003, p. 255 e 256: “O ponto de partida de Lakoff e Johnson foi a proposta de que metáfora não era simplesmente uma manifestação do uso figurado da linguagem para criar imagens coloridas, mesmo que imprecisas, mas que refletisse a base de uma Estrutura. [...] Para explicar porque alguns mapeamentos metafóricos são mais eficazes do que outros, George Lakoff e Mark Turner propuseram que tais mapeamentos não se estabelecem sobre a imposição da estrutura de domínio fonte para o domínio de destino, e sim o estabelecimento de correspondências entre esses dois domínios. Tais correspondências não são casuais, senão que preservam a imagem esquemática da estrutura latente em cada domínio”.

domínio/domínio), no segmento final da primeira parte do livro Cook (1998) apresenta um esquema compactado de pautas que permite representar a trama dessas relações:

Figura 17 - Gráfico sinóptico do *Modelo IMM*.



Fonte: ZBIKOWSKI, Laurence (2002, p. 257).

Tal como se aprecia na reconstrução gráfica elaborada por Zbikowski (2002, p. 257), o esquema aponta a dar localização aos eventos musicais-sonoros multimídia, toda vez que estes criam nexos conectivos com os outros elementos constituintes, segundo *graus de similariedade*. Temos assim que, entre música e movimento-gesto-espaço-objeto-arquitetura-imagem-luz-cor (etc.), pode se estabelecer:

A- [Coluna superior]: *similaridade/dissimilaridade* entre os constituintes da mídia.

B- [Coluna intermedia]: entre as relações dissímeis podem se dar graus de *mediana/marcante diferença*.

C- [Coluna inferior, lado esquerdo]: quando se tem similaridade, a conformidade (*conformance*) entre as partículas da mídia atingem formas de *consistência*.

D- [Coluna inferior, lado direito]: 1. Quando se tem dissimilaridade de mediana proporção, se produz uma forma de *complementação* entre constituintes opostos (sem por isso serem contraditórios). 2. Quando entre os constituintes se estabelece justaposição/rejeição (*contest*) há *contradição*.

Ao chegarmos nesta altura da discussão, proponho-me avançar sobre o desvendamento das relações de complementariedade e complexidade que mediam a

trama conectiva das diversas cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia – especificamente, do plano sonoro-kinético –, tomando como ponto de partida as observações formuladas por Cook (1998), quando o autor distingue graus de similaridade/complementação/disjunção entre as partículas constituintes. Esta ordem de advertências, pela sua vez, retorna-nos para um tópico observado anteriormente na Tese Doutoral de Martins Teixeira J. (2014), quando se indicou que entre os planos discursivos de um complexo multimídia pode se estabelecer – como estratégia composicional direcionada – um vínculo de *não-correspondências*⁶². Se há contraste e variados graus de divergência nas instâncias multimidiáticas é porque, eminentemente, os planos discursivos de um complexo IMM possuem autonomia funcional: o *auto-logos* que organiza a própria sintaxe. Isso pode devir em poéticas propositais, voltadas expressamente à produção de uma resultante sonoro-textural (*environment*) que devenida das evoluções co-autônomas entre os planos.

Quando se trata de estabelecer relações de inter-discursividade entre planos autônomos, os subtipos de engajamentos conectivos (assim como os procedimentos composicionais direcionados para esse fim) poderiam revelarmos variadas formas de similaridade/complementação/disjunção:

A- Interseção – adjacência – superposição – distância.

B- Afetação – contaminação – interferência.

C- Formas de engajamento temporal-espacial que progridam em “paralelismo” diacrônico/sincrônico, ou que estabeleçam formas de cruzamento estrutural (permeação no nível dos caracteres morfogênicos).

Ao listarmos este conjunto básico de distinções, poderia se advertir, assim mesmo, a *economia da informação* que circula e se reveza dentro da trama relacional do modelo IMM:

1. Jogo gestáltico de figura/fundo.
2. De pregnância/submissão.
3. De abdução/rejeição.
4. De substituição e revezamentos.

⁶² MARTINS TEIXEIRA J. Brasília: UnB; PPG-Arte, 2014, p. 88 (Grifos nossos): “Num extremo oposto a isto, Weill criava charmosas melodias e harmonias em cada um destes estágios que traziam efeitos singulares disponíveis para serem aproveitados pelos atores-cantores, e muitas vezes sugerindo emoções ou metáforas *em oposição, de forma irônica*. [...] Weill via o gestus como uma *ampliação e mudança de foco* na capacidade de comunicação da música”.

Arribamos, deste modo, à questão estratégica de como a informação é “negociada” entre os planos discursivos – entendendo o assunto em termos de *economia semiótica*. Haveria, dentro de cada instância mediática, uma *densidade informacional* associada, a qual se converte, por isso mesmo, num problema procedimental ligado à sequência de escolhas que o músico/dramaturgo precisará resolver. Essa avaliação econômica do posicionamento e funcionalidade que cada plano (ou material) adquirirá em relação ao outro, é considerado aqui através de um duplo índice: tanto como uma forma de *complementariedade* – dialógica dos opostos e dissímeis – quanto de *complexidade* – acréscimo ou diminuição do fluxo informacional resultante.

A ideia de uma complexidade estar sendo negociada pode ser traduzida, no nível dos procedimentos composicionais, sob os *índices de similaridade/variação* que as cadeias linguísticas experimentam entre si. O tópico lembra-nos dos apontamentos de Zbikowski (2002), quando o autor adverte que os componentes discretos (atomizados) de uma mídia, para adquirir significado, precisam ser reconduzidos num mesmo domínio conceitual – uma interseção dos atributos – para que o caráter dissímil da sua morfologia os torne reconhecíveis. Essa zona “interseccional”, portanto, se constitui no local onde se negocia o jogo de similaridades e variações entre os materiais. Isso volta-nos para as operações ligadas estreitamente ao ofício da Sonorização – tal como foram observadas nos textos de Carmelo Saitta (item 3.1.1) – , onde uma *marca indicial* identificada na cadeia linguística visual pode ser correspondida mais ou menos em sincronia. Por sua vez, o fato de que essas marcas visíveis no filme possam ser sonorizadas com fontes acústicas que as denotem com maior ou menor grau de *inicialidade* – níveis de verossimilhança imagem/som – sinaliza aqui que, no jogo de correspondências midiáticas, os sons *acusmáticos* agregam uma forma de *diferimento* com respeito à causa visível: eles introduzem no fluxo do discurso audiovisual o signo do ilocalizável, do afastado (fora de campo), do abjeto (sem causa conhecida), do estranho⁶³.

Fazendo convergir este apanhado de observações dentro dos critérios composicionais a serem utilizados na edição de uma trilha sonora, na qual se identifique o modo em que foram “adoçados” os graus de complementariedade/complexidade, resulta possível distinguir formas genéricas de

⁶³ Ver quadro no item 3.1.2.1.

interconectividade entre os materiais: A- aquelas organizadas em sincronia; B- aquelas organizadas por *diferimento/defasagem*. Dito de outro modo, a parábola de escolhas compositivas se debate entre a propensão à concordância ou à divergência – sendo a primeira um índice de complexidade menor que a segunda.

Estas gradações do complexo/complementar, quando rastreadas através dos procedimentos que estruturam um plano musical-sonoro aplicado a uma sequência visual ou cênica, tendem a manifestar, como rasgos preeminentes, as mudanças operadas no substrato:

A- Rítmico-articular: o quanto as cadeias se desfaçam temporalmente entre si.

B- Tímbrico-acústico: como se transfigura a imagem acústica em relação à imagem visual.

C- Formal-sequencial: como se distribuem as progressões espaço-temporais (segmentos, frases, períodos, repetições, partículas).

Em termos práticos, esta ordem de questões se torna palpável em perguntas tais como “que escolhas farei a partir do momento em que identifico uma marca articular nas progressões cinéticas dos dançarinos/performers?”. O tópico lembra-nos de casos emblemáticos na ideação de poéticas do sonoro/cinético experimentadas dentro das criações coreográficas – tal o caso exemplar de Martha Graham⁶⁴ –, onde o problema de fazer escolhas em relação a um conjunto de índices de articulação espaço-temporais nos conduza a brincar com formas de *não-correspondência*: “ai onde o movimento articula não deixo ouvir articulação sonora nenhuma”; ou bem, “deixo a sequência de movimentos se articular pelo seu lado e eu crio uma articulação sonora pelo outro”. Esta armadilha estrutural, voltada para o encaminhamento técnico e poético do não-convergente, dista radicalmente daquelas estratégias compositivas que optam pelo “paralelismo” entre as cadeias som/movimento (ou som/imagem),

⁶⁴ Observe-se a coreografia intitulada *Cave of the Heart*, criada por Martha Graham em 1946, com música de Samuel Barber – o título original foi *Serpent Heart* por se tratar de uma recriação do mito de Medéia. A obra, emblemática do modernismo expressionista norte-americano, com forte ênfase na leitura simbólica dos temas abordados, é, ao mesmo tempo, uma expressão *Avant-Garde* de dissociação rítmico-temporal entre a cadeia musical (música formal, ligada aos caracteres poéticos dos movimentos pós-tonais próximos de B. Bartók, S. Prokofiev ou P. Hindemith) e a articulação das movimentações corporais. Esta busca proposital, definidora da poética ideada pela coreógrafa para as suas encenações, ainda passa despercebida quando se pretende descrever a “impronta” Graham. Não deixa de ser surpreendente, ainda hoje, como ela conseguiu estabelecer as marcas indiciais para referenciar o tempo da rítmica corporal – de fato, não há, tampouco, indicadores que habilitem a contagem de compasso para os dançarinos. Assim, a estratégia voltada para esse “deixo a sequência musical se articular pelo seu lado e eu crio uma articulação cinética pelo outro” encontra aqui uma penetrante (e incógnita) manifestação exemplar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPCjFuMbtT4>

gerando a inércia de uma *ambiência* perceptual – uma progressão sem friccionalismos –, dentro da qual a busca de dissociação rítmica está ausente.

Dito isso, podemos retornar ao tópico vinculado à “negociação” que media as formas de complementariedade/complexidade. Tal como se entrevê nesta ordem de problematizações, trata-se de uma estratégia composicional vasta e – muitas vezes – escorregadia. “Negociar” modos de conectividade inter-linguística (complexo IMM) poderia ser compreendido como:

1. Uma forma de provocação o friccionalismo entre os materiais: legibilidade ruidosa ou irônica.
2. Uma estratégia que lida com os umbrais perceptuais, no sentido de revelar/ocultar graus de pregnância: figura/fundo; mascaramento.
3. Uma densidade conométrico-textural: índice de similaridade/variação; nível de *ambiguação*.
4. Uma “coisa” organizada mais *em sincro*, mais *desfasada*.

Como pode se apreciar, a circulação da economia semiótica que permeia à tecedura de nexos conectivos entre as camadas linguísticas de um dispositivo multimídia – aqui, das encenações de dança – distam de serem uma mera equação linear; pelo contrário, a recepção perceptual do fluxo mudável que preenche ao *envelope textual-midiático* pode se tornar altamente resiliente. Em tal sentido, cabe lembrarmos que a recepção destas poéticas, quando complexas, são frequentemente apreendidas através de capturas estatísticas: avaliações percentuais, probabilísticas, estocásticas. Com isso quero dizer, ao mesmo tempo, que o tópico sobre o qual pretendo aguçar o miolo deste conjunto de problematizações não tem por horizonte de pesquisa, apenas, a extração de um apanhado de deduções fenomenológicas, rastreadas nos possíveis subtipos relacionais que se estabelecem entre os substratos do *modelo IMM*.

O dispositivo ideado por Cook (1998) tem sido relevante nos processos ulteriores de reapropriação, quando tive que procurar ferramentas operativas e conceituais para dar cimento epistémico ao processo compositivo da obra *DEFAS[c/z]ES* (PPGMUS, Seminários de Composição I, 2018.2). Em tal sentido, ele foi assimilado e viveu, ao longo desse andamento, um conjunto de (des)dobras e ampliações. Em particular, trata-se de advertir que esse princípio fundante, baseado nas possíveis formas de complementação entre os planos sonoro/visual (preferentemente não-miméticas), habilita no compositor um leque de nuances

semiótico-expressivas toda vez que se faz do procedimento de “deslocamento” a estratégia central para definir a interconectividade entre os materiais. A noção de “desfase” que intitula a obra, indica aqui que os graus de *diferimento* que podem se estabelecer e remanejar propositalmente entre as cadeias linguísticas imagem/som e som/som, localizam-se além de qualquer busca de choques ou contrastes maiúsculos. Pelo contrário, a poética da própria obra versa sobre a questão do *micro-deslocamento* – muitas vezes ínfimo, até atingir o comprimento da onda sonora (*wave*) como material a ser deslocado –, escavando nas nuances texturais e rítmico-articulares que se derivam das correspondências entre *fase* e *desfase*: entrar e sair dela.

3.2.4.2. Vídeo:

Noumenon Mobilus (1953)

Alwin Nikolais: Coreografia e Dramaturgia do Corpo, Composição Eletroacústica, Luminotecnia e Cenoplastia.

Versão abreviada (02.56min) da original *Cia. Nikolais Dance Theater*.

Recriação: Alberto del Saz & Woodbury Dance Company.

Data de publicação do vídeo: Agosto 2008.

https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo

Considero, sem apelo a eufemismos, a obra integral de Alwin Nikolais (1910/1912?, Southington, Connecticut, EUA / 1993, Nova York) como um caso aguçado de tudo quanto tenta ser postulado nesta pesquisa: verdadeiro *Avant Garde* da noção de “âmbito de encenação”, compreendido como um mosaico plurilinguístico que engaja múltiplas cadeias narrativas num jogo complexo e espontâneo de revezamentos, pensando-as e direcionando-as como substratos igualmente relevantes. Em tal sentido, o caso de uma concepção da poética da cena que não tropeça com as assimetrias linguísticas, frequentemente observáveis em coreógrafos de alta complexidade narrativa que, não obstante, parecem não perceber o anacronismo ou incongruência do discurso sonoro implementado – idem para o caso de músicos compositores que instrumentalizam colocações em cena; artistas visuais que musicalizam as suas instalações; etc. Por essa razão, ofereço ao leitor o caso de uma versão abreviada da obra *Noumenon Mobilus* (02.56min), composta por Nikolais em 1953 (um ano antes de *Metastasis*, de Xinakis), reeditada aqui pela *Woodbury Dance Company*. O fragmento, na sua concretude sintética, permite apreciar a totalidade dos rasgos composicionais que Nikolais operacionalizou nas suas originais encenações, me poupando, por esse motivo, de pontuar em minutos/segundos os segmentos internos.

Para dar enquadramento à sintaxe nikolaissiana é preciso dimensionarmos, primeiramente, o caso de um criador formado com sólida proficiência numa multiárea

artística. Isso nos conduz a desbravar o construto da sua concepção de obra considerando, pelo menos, três precedentes: 1. Ter se iniciado como intérprete de cinema mudo e, juntamente, marionetista; essa impronta primeira da sua carreira permite compreender sua propensão ao *objetalismo* cênico, com evidentes remissões à *Teoria da Uber-Marionette* de Edward H. Gordon Craig (1872 – 1966) e à concepção sobre a luz/sombra e sua incidência virtual sobre o corpo do ator de Adolphe Appia (1862 - 1928). Assim mesmo, parece irrecusável considerar as experiências desenvolvidas pela Escola da Bauhaus (Walter Gropius) e o diretor desse Balé, Oskar Schlemmer (*Balé Triádico*): o design abstrato dos figurinos geométricos e sua poética cyber-futurista apoiada na luminotecnia e dispositivos objetais da cena (placas de aço espelhadas e móveis suspensos). 2. Sua formação como dançarino e coreógrafo com Truda Kaschmann/Mary Wigman (meados dos 30') e Hanya Holm (1948), junto à qual se tornou diretor artístico e fundou, em 1951, o *Nikolais Dance Theatre* – originalmente chamado

*Playhouse Dance Company*⁶⁵. 3. Ser o responsável pela composição/edição das suas trilhas sonoras, fortemente moldadas pela plástica sonora da linguagem eletroacústica. Não deixa de surpreender a sofisticação da sua narrativa, já madura a meados dos anos 50', assim como o refinado *design* sonoro no processamento do áudio – o fato faz-nos pensar na atenção dada pelo autor aos avanços desenvolvidos pelos primeiros laboratórios de Música Eletroacústica (K. Stockhausen, P. Boulez), tanto como ao trabalho de Pierre Schaeffer/Pierre Henry vinculado à Música Concreta.

Levando a atenção agora para o material audiovisual *Noumenon Mobilus*, pretendo destacar a concepção sobre o nexos vinculante entre os planos narrativos do tímbrico-acústico e kinético-luminotécnico. Em correlato com as observações formuladas sobre as encenações de Martha Graham (*Cave of the Heart*), as estratégias direcionadas a produzir graus diversos de dissociação sob o eixo das articulações rítmico-temporais atinge aqui um sofisticado rango de complementação. Se tratando, quase exclusivamente, de fontes sonoras geradas artificialmente (síntese sonora e processamentos), este repertório vasto de sons acusmáticos se ajusta à sequência de pontuações e “entradas” cinéticas, alternando, oportunamente, correlações *em sincro* ou *por diferimento*. Em tal sentido, aprecia-se um meticuloso planejamento para que esse jogo de (não)correspondências ocorra distribuindo uma ou outra forma de entrosamento. Em outras palavras, a economia semiótica organizada por Nikolais para as cadeias som/movimento/luz/objetos não se reduz, apenas, a uma única modulação de intensidades ou engajamentos; pelo contrário, o que prevalece é uma gradação sofisticada, complexa, que ora organiza verticalmente as sincronicidades (fazendo coincidir acentos, impulsos, inicialização dos gestos), ora as distribui num leque diacrônico de entradas alternas, “desfasadas”.

⁶⁵ Alwin Nikolais foi, além de um compositor-coreógrafo de dança, um importantíssimo precursor das técnicas *Post Modern Dance*, advindas das necessidades expressivas que a sua concepção cênica foi lhe demandando. A “Técnica Nikolais”, amplamente divulgada, possui como original marca distintiva o que poderia ser chamado de *sintaxe não-logocêntrica*: um método acessível que propõe que os motores de movimentação corporal se estruturam sob o estabelecimento de diversos *pontos focais*, distribuídos nas dimensões espaciais do intero-ceptivo, proximal e distal.

Figura 18 - *Frames de Noumenon Mobilus*, de Alwin Nikolais, 1953.



À vista o *design* inconfundível da concepção do coreógrafo. Observe-se até que ponto não cabe serem pensados hierarquicamente o plano narrativo do kinético (dançarinos virtualmente exibidos dentro dos tecidos elásticos sintéticos), do lumínico, do objetual-escultórico (lembre-se das marionetes e Teatro de Objetos), do espaço-arquitetural.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo>

3.2.5. Reunindo os dados

< A noção de textura pode ser rastreada a partir de uma dupla origem, gerada em dois momentos históricos e contextos críticos (FESSEL, 2007). Na virada dos anos 60' (Escola de Darmstadt) viveu-se o ápice da *Estrkturklang* – funcionalismo relacional dos materiais sonoros distribuídos na *environment* de um friso estrutural – e o ulterior deslizamento para a *Texturklang* e *Fluktuationsklang*, onde a textura passou a ser avaliada como um evento inter-conectivo, apreensível através dos traços do *envelope textural* – progressões espaço-temporais contornadas numa resultante mudável e global.

< Na poética sonora de autores como Penderecki, Xenakis ou Ligeti (obras dos anos 54'-61'), estreitamente ligadas às experimentações eletroacústicas e herdeiras do concretismo schaefferiano, o tratamento do material sonoro (espectros tímbricos desenhados para uma massa orquestral) vaza e questiona a preeminência da altura “discreta” como parâmetro regulador das estratégias pós-seriais: “espectralismo” sonoro baseado no micro-cromatismo (poética expandida do *clúster*) e na gestualidade comportamental do movimento que rege os subconjuntos de instrumentos (*gestalt textural*).

< No campo das dramaturgia contemporâneas da cena, voltadas ao caráter processual das progressões actanciais/kinéticas/sonoras – mapeadas por Renato Cohen (1998) ao redor dos critérios *Work in Progress* –, a noção de textura expande-se para um evento plurilinguístico: *textura-performance*.

< Os procedimentos composicionais que regulam as progressões temporais *Work in Progress* reinscrevem a tradicional junção “texto dramático + colocação em cena” num *Storyboard* (diário de bordo): roteiro que cartografa o encadeamento das sequências cênicas, num correlato estético com os postulados da *Opera Aperta* (Umberto Eco) e as estruturas de indeterminação/inacabamento a serem preenchidas em tempo-real pelos intérpretes.

< A práxis musical inserida num complexo multimídia, apreciado agora como as instâncias de execução/participação musical no âmbito das mídias (Zbikowski, 2004), lembra-nos da natureza performática que toda forma de participação acarreta: *gestus actancial* que vaza a pretendida dissociação “musica pura + momento da execução”. Em contraposição a essa hermenêutica, teremos uma “música *enquanto performance*”.

< O valor operacional da “partitura” torna-se agora um *Script*, consistente num conjunto de pautas (linhas do pentagrama) que inicializam um *momentum performático* com valor imagético/afetivo/cultural (histórico do intérprete, atualizado nas instâncias da execução).

< O modelo IMM (*Instances of Multimedia*) ideado por Nicholas Cook (1998) permite reavaliar as relações de complementariedade entre os planos narrativos de um complexo multimídia, sendo o plano musical-sonoro um substrato discursivo que estabelece com os restantes planos formas de: conjunção sincrônica/oposição/justaposição.

< A noção de textura, quando avaliada à luz do *entramado* de relações inter-conectivas que se estabelece entre as cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia, atinge uma configuração multifacetada, apreensível sob a forma de um *envelope textural multimedia*.

< As relações de complementariedade/complexidade que se estabelecem entre os variados

planos narrativos (ex.: trilha sonora + encenações de dança) podem ser dimensionadas segundo as formas de *correspondência/diferimento*, expressas nas temporalidades-espacialidades que vinculam aos planos entre si. Os procedimentos composicionais direcionados a produzir maiores ou menores graus de *densidade cronométrico-textural* a partir do jogo de concordâncias, geram, por sua vez, formulações poéticas almejadas nessa ordem de escolhas.

< A circulação da informação, contida nos variados graus de complexidade, denota como o comportamento desse envelope textural resulta da distribuição interna de modos de “negociação”. Em tal sentido, toda poética armazenada na estratégia de edição/composição de uma trilha sonora implica uma *economia semiótica*.

< Formas de correspondência/diferimento entre as cadeias linguísticas de um complexo multimídia podem não ter como propósito a mera contrastação bruta no nível das suas combinatórias; elas habilitam estratégias de edição entre movimento/som ou som/som voltadas à poética do *micro-diferimento* – por exemplo, brincar com os sutis deslocamentos da *fase/desfase*.

3.3. Temporalidades e modos de articulação do Objeto Sonoro-Kinético / Área de Estudo III

A terceira Área de Estudo dá completamento ao percurso traçado para os tópicos a serem tratados no Capítulo II. Ao igual que as anteriores, esta área persegue, como objetivo de fundo, o levantamento de procedimentos composicionais e critérios taxonômicos a serem trasladados, dentro do Capítulo III, na (pós)análise da trilha sonora *DESFAS[c/z]ES* – uma desconstrução retrospectiva do processo composicional. Para esse fim, o encadeamento temático que aqui se inicia gira ao redor da formulação de um “Objeto Sonoro-Kinético”, sendo esta a figura que condensa, na junção de um termo híbrido, a natureza do objeto a ser analisado no Memorial. Dita noção sintetiza tanto a *facticidade* manifesta no engajamento das cadeias linguísticas som/kinese (ou bem, música/sinestésia) quanto a *unidade sígnico-semiótica* que permite operacionalizar a sua funcionalidade conectiva no contexto da cena de dança sonorizada (complexo multimídia).

Ao longo do segmento serão observados dois sistemas (ou métodos) de análise implicados na problematização das progressões temporais e modos de articulação entre plano musical-sonoro e plano das movimentacoes corporais:

< O *Tratado dos Objetos Musicais*, publicado por Pierre Schaeffer em 1966 (Ed. Do Seuil), em decorrência com os *Quatro Conceitos Fundamentais* derivados da obra schaefferiana, postulados pelo Semiólogo em Música, compositor e docente Claudio Eiriz (UNLP, Arg.). As análises focam-se nos eixos temáticos: 1. *Escuta reduzida* e sua vinculação com o *Objeto Teórico “Bruto”/Objeto Sonoro*; 2. *Tipo-morfologias* do Objeto Musical-Sonoro; 3. Quadros taxonômicos de *variáveis/valores*.

< O método de análise *Laban Movement Analysis* (LMA) ideado por Rudolf von Laban, tal como é esmiuçado pela pesquisadora em dança e professora Lenira Rengel (PPGDança – UFBA) na publicação do livro *Dicionário Laban* (2001), dentro do qual serão observados, especialmente: 1. A concepção labaniana, expressa na *Coreologia*, direcionada à multiplicidade de áreas compreendidas na prática do movimento/dança/trabalho; 2. A noção de *antrieb/effort* e aspectos qualitativos do movimento, sistematizados na *Eukinética*; 3. *Fatores de Movimento / Fator de Movimento Tempo*: fluência energética, dinâmica e duração-ritmo (do esforço, espaço, peso e tempo).

No encerramento da Área de Estudo se propõe um modelo de análise baseado na enumeração de um conjunto de variáveis operacionais; as mesmas têm por

finalidade operar como um “sistema de marcadores temporais” (moduladores) que permitam pontuar, dentro do fluxo kinético a ser mapeado no capítulo três, os traços articulantes observáveis nas trajetórias coreográficas do material fílmico. O referido modelo encontra na formulação do “Princípio de Aglutinação/Dispersão” um cimento epistemológico, concebido como estratégia nominal que permita apreender a “respiração-base” que rege a filogênese dos fluxos rítmico-temporais das movimentações corporais.

3.3.1. O “Objeto Sonoro” schaefferiano. A poética musical do concretismo sonoro: tipo-morfologias e escuta reduzida. Formulação epistêmica de uma percepção aculógica

O item que aqui se inicia estará dedicado à obra do compositor, investigador e engenheiro na área de telecomunicações Pierre Henri Marie Schaeffer (14 de agosto de 1910 – 19 de agosto de 1995). Em particular, o mesmo se centrará nas análises e discussões que se derivam da publicação antológica do *Tratado dos Objetos Musicais* – originalmente, a cargo da Editorial do Seuil, 1966, aqui referida através da versão em espanhol de Editorial Alianza, 1988. Para colocar em perspectiva histórica e contextual a relevância que teve a aparição deste tratado – verdadeira *Summa* teórica nascida do afã pela sistêmica e vontade de ordenação taxonômica – haveria que fazer alusão ao surgimento da “Música Concreta”, emergida a meados dos anos 40’, a qual outorgaria ao autor, em parceria com o sócio Pierre Henry (1949, *Groupe de Recherche de Musique Concrète* - GRMC), a sua fama internacional como originalíssimo compositor⁶⁶. A divisora de águas que sobreveio como consequência

⁶⁶ Schaeffer estudou na *École Polytechnique* (Nancy, Francia) e, após um período como engenheiro de telecomunicações em Estrasburgo (1934) conseguiu um emprego em 1936 no *Escritório de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) em Paris. Foi lá que ele começou a experimentar sons gravados, convencendo os diretores da estação a deixá-lo usar seu equipamento. Seu primeiro trabalho terminado, como resultado dessas experiências, foi a *Étude aux chemins de fer* (1948), feita com gravações de trem. Até então, Schaeffer havia fundado o grupo *Jeune France*, com interesses no Teatro e Artes Visuais, além de música. Em 1942, ele co-fundou o *Studio d'Essai* (mais tarde conhecido como *Club d'Essai*), que teve um papel nas atividades da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1949 conheceu Pierre Henry, e os dois fundaram o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), que recebeu reconhecimento oficial da ORTF em 1951. Schaeffer é geralmente considerado o primeiro compositor que fez música usando fita magnética; assim, a sua experimentação contínua com o som o levou a publicar *A la recherche d'une musique concrète* em 1952, resumo de seus métodos de trabalho até então. Se brevemente resenhado, a importância do trabalho de Schaeffer com a Música Concreta tem uma tripla dimensão: 1. A inclusão de qualquer fonte sonora no vocabulário musical. No início, ele se concentrou em trabalhar com sons diferentes daqueles produzidos por instrumentos musicais; porém, logo descobriu que era possível apelar às formas estendidas e descentradas de produção de sons instrumentais. 2. Ele foi um dos primeiros a manipular o som gravado para que pudesse ser usado em conjunto com fontes acústicas;

da publicação do *Tratado dos Objetos Musicais* deveu-se, em grande medida, à inflexão que ela produziu sob a formulação de epistemes e paradigmas associados à noção de “material sonoro” (um desvendamento do conjunto de entendidos subjacente), mas, à posição da “escuta” que se deriva dessa reformulação: a proposição de uma redução/recorte auditivo (*epojé*) que desloca o território das percepções ou leituras dos eventos sonoros efetuadas pelo ouvinte para o âmbito da *Aculogía*: o homem em relação ao seu ambiente sonoro; ao *environment* ecológico onde todas as fontes geradoras do som tem cabimento.

No prólogo da edição em espanhol, o editor responsável (Editorial Alianza, 1988; nome ausente) comenta que na aparição do *Tratado dos Objetos Musicais* se transparece a ligação histórica que houve entre as experimentações laboratoriais iniciadas por Schaeffer em 1948 – recopilação dos seus métodos e postulados – e os achados desenvolvidos uma década mais tarde junto ao *Groupe de Recherche de Musique Concrète*:

Pela sua vez, o *Tratado dos Objetos Musicais*, publicado em 1966, apresentava o balance lógico de uma investigação cujos métodos e postulados foram presentidos desde 1948, época dos primeiros achados, reelaborados logo em 1958, época em que o *Grupo de Investigação de Música Concreta* se convertia no *Grupo de Investigação Musical*, simplesmente. Segundo confissão do próprio autor, este “Solfejo, por mais genérico que seja, precede a toda investigação musical, mas, não diz a última palavra”. (Prólogo da Edição Alianza, 1988, p. 8. Editor não identificado)

Tal como foi indicado no item 3.3. (apresentação da Área de Estudo), o andamento deste segmento se propõe observar o tratado schaefferiano através de tópicos ou instâncias de análise; as mesmas supõem um recorte estratégico – mas, pragmático –, dada a profícua rede de temas e critérios taxonômicos que atravessam a elaboração do livro. Inicialmente, proponho-me apresentar a (clássica) noção de *escuta reduzida*, perfilada como um deslizamento qualificado da percepção de um *Objeto Teórico “Bruto”*⁶⁷ para um *Objeto Sonoro*; seguidamente, deixar ver como

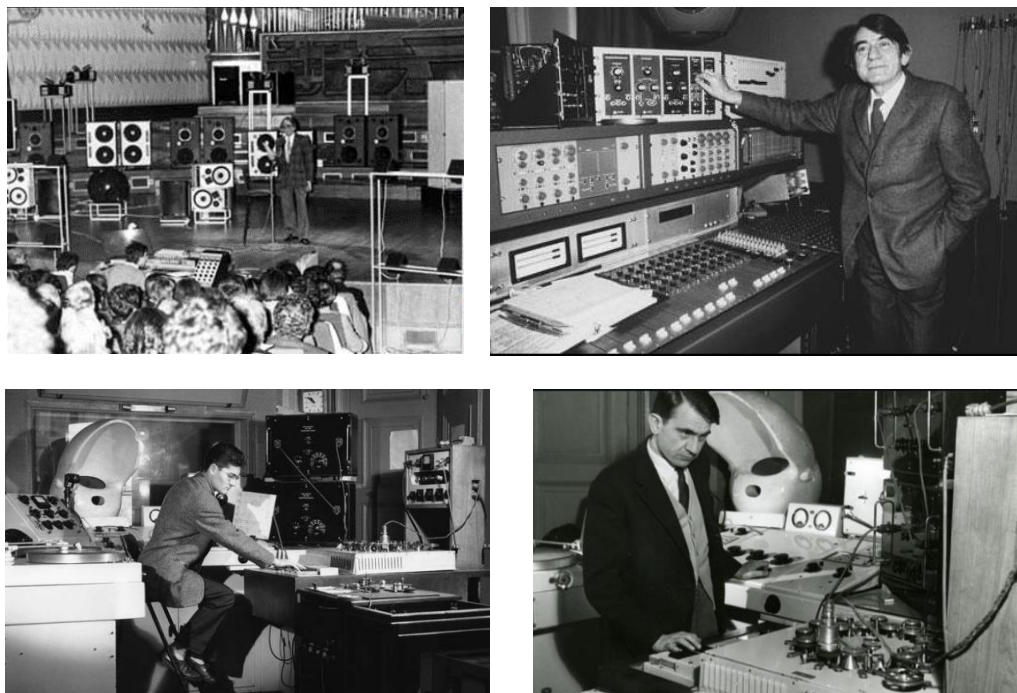
em tal sentido, corresponde pensa-lo como um precursor do uso de *samplers* (amostras extraídas, segmentadas e reprocessadas). 3. Além disso, ele enfatizou a importância do gesto performático em execução musical, apelando ao termo *jeu* (a ideia de *jeu* vem do verbo francês *jouer*, que tem um duplo significado, assim como o verbo inglês *play*: tocar e também executar um instrumento musical): uma provocação para convidar aos compositores a se apropriarem do horizonte de possibilidades que se abria a partir da perspectiva do *concretismo*.

⁶⁷ A expressão *Objeto Teórico “Bruto”*, retirada da tradução ao espanhol elaborada por Araceli Cabezón de Diego para a primeira edição em Alianza Música (1988) – postada sempre entre aspas – traz aparelhadas as conotações de “primário”, “rústico”, “elementar”, “informe”, como atributos de uma fonte sonora ainda não processada perceptualmente. Porém, merece ser indicado que o vocábulo francês *brut* é um parônimo de *bruit* (ruído), e que a ideia desse objeto ser bruto encontra uma

Schaeffer (1988) ideou um sistema de análise correlato e especular entre aquilo que denominou *Sistema Taxonômico Tradicional e Experimental*: uma requalificação de variáveis perceptuais vinculadas ao *Objeto Sonoro/Sujeito da Escuta*; finalmente, as *Tipo-morfologias dos Objetos Sonoros* (exibida através de quadros e comentários anexos) relacionadas aos aspectos: morfológicos/temporais/estruturais das múltiplas fontes sonoras. Assim abarcado, o *Tratado dos Objetos Musicais* converte-se numa útil ferramenta de análise teórica e procedimental para os fins que me proponho interrogar no capítulo seguinte (Memorial) – levantamento de chaves reunidas em conjuntos de variáveis, princípios organizacionais, categorias de análise. Além disso, o texto e gráficos ilustrativos que compõem o corpus do tratado continua a ser, ainda hoje, um campo de problematizações vigente referido às noções de *matéria* e *material* musical, *objeto musical-sonoro* e *sintaxe-signo linguístico* (unidade mínima significante). Umas e outras noções permitem, pela sua vez, formas de reapropriação dos processos percentuais ligados à *escuta musical-aculógica*: uma escuta qualificada que incide, por transposição, sob os procedimentos composicionais que dialogam com a produção de narrativas “concretas” e, com toda evidencia, com a criação de trilhas sonoras.

correspondência ampliada, dentro da experimentação sonora levada adiante por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, no anterior *Cinq études de bruits: Étude aux chemins de fer* – compostos entre 1948 e 1950, catalogados como as primeiras peças de Música Concreta. Assim considerado, o referido Objeto “Bruto” (uma construção conjectural, apresentada no *Tratado dos Objetos Musicais* no gráfico da p. 88) pode ser conceituado, juntamente, como Objeto “Ruidoso”.

Figura 19 - Fotografias do *Groupe de Recherches Musicales* (Pierre Schaeffer; Pierre Henry).



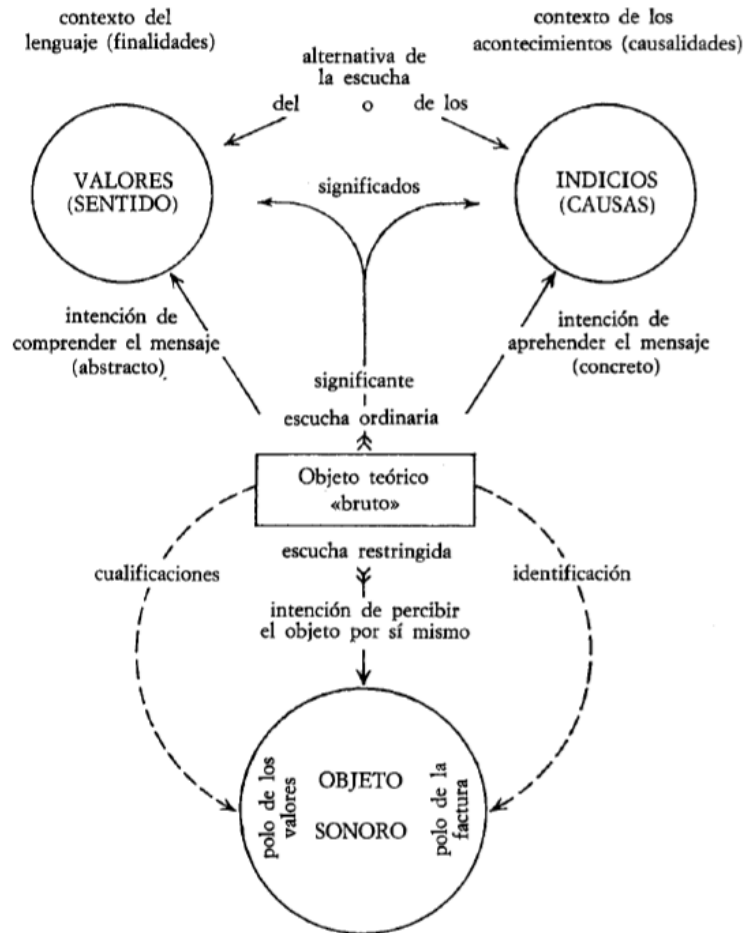
Laboratório liderado por Pierre Schaeffer, na sua parceria histórica com Pierre Henry – ambos os “pães” da *Música Concreta*. Registros correspondentes à década dos anos 50’, na dinâmica de investigação empreendida pelo *Groupe de Recherches Musicales* (também, Jacques Poullin). Na foto inicial, Schaeffer palestrando num palco montado exclusivamente com caixas de som, num gesto antecipatório do que seriam as sessões de Música Eletroacústica dos anos seguintes, nas quais o intérprete é substituído pelos suportes de áudio.

Fonte: <<https://120years.net/the-grm-group-and-rtf-electronic-music-studio-pierre-schaeffer-jacques-poullin-france-1951/>>

Para dar enquadramento teórico à chamada “escuta restringida” proponho um encadeamento de termos que permita apreciar essa noção como um *deslizamento* perceptual. Para isso teremos que mergulharmos nas conotações que Schaeffer deu ao chamado *Objeto Teórico “Bruto”*, para mais tarde compreender como ele devém *Objeto Sonoro*. Descrito sumariamente, o primeiro desses termos apresenta-se como uma reunião perceptual amorfa – ou, mais exatamente, *proto-mórfica* –, albergando as potencialidades de uma escuta ainda não-reduzida. A segunda, no entanto, é uma modalidade de escuta voltada para a fonte sonora (estímulo vibracional-sónico) como experiência perceptual “tautológica”: uma operação inicializada num jogo de estranhamento; uma *epojé*, no sentido husserliano. Trata-se de um tornar-se consciente da imagem acústica da fonte *enquanto-tal*; de apreender o objeto sonoro emergente, qualificado, surgido e provocado pela operação de recorte perceptual sob

os caracteres morfogênicos da fonte sonora⁶⁸. Com o fim de visualizar o caso, posto a continuação o esquema gráfico desenhado por Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (1988, Cap. IV: *A intenção de Ouvir*, p. 88):

Figura 20 - Gráfico desenhado por Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (Cap. IV: *A intenção de Ouvir*).



Fonte: Gráfico extraído da publicação *Tratado de los Objetos Musicales*, de Ed. Alianza (SCHAEFFER, 1988, p. 88), com terminologia transcrita em espanhol.

No centro do gráfico (retângulo) o *Objeto Teórico “Bruto”*, conotado à concretude significativa da fonte/estímulo sonoro, ainda não discriminado pela “escuta ordinária”. Imediatamente, descendo pela seta, a intenção de perceber o Objeto em si, operacionalizada pela *escuta reducida* (ou restringida), a qual cria o *Objeto Sonoro*.

⁶⁸ Uma experiência que comumente se apresenta nas produções de fala da via cotidiana quando, por exemplo, nos surpreendemos ouvindo os caracteres fonéticos de uma palavra peculiar, que subitamente se desprende do fluxo comunicacional e se exhibe na concretude da sua performatividade sono-aculógica.

Em linha pontilhada semicircular, a ênfase colocada nas *qualificações e identificações* perceptuais que veiculam o processo de conversão do Objeto. Com o fim ampliar o conjunto de problematizações que irão se desprendendo da obra schaefferiana, proponho dialogar, conjuntamente, com a revisão crítico-teórica que o Semiólogo da Música, compositor e docente Claudio Eiriz⁶⁹ desenvolveu no artigo *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. O mesmo foi criado em ocasião de se comemorar os cem anos do nascimento de Pierre Schaeffer (LIPM - Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta; Bs. As.), publicado logo dentro das *XXI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* (Universidad de Palermo, Año XIV, Vol. 21, Agosto 2013, Bs. As.). No artigo, Eiriz revisa os eixos conceituais que estruturam o tratado de Schaeffer, reapresentando-os através do ordenamento de quatro noções vertebradoras. O autor refere-se a uma “metafísica” subjacente no tratado, no sentido de existir a formulação de uma episteme original – ligada elipticamente aos atuais paradigmas da complexidade –, onde as discussões que Schaeffer estabeleceu com a psicofísica de seu tempo (locada no domínio da Acústica Musical tradicional) esboçam o perfil geral das relações auditivas/aculógicas do homem com o mundo que habita. A ideia de estar embutida a retórica de uma metafísica (também: Epistemologia ou Teoria do Conhecimento) deve-se à propensão schaefferiana de localizar o seu Objeto Sonoro “mais aquém/mais além” do puramente físico⁷⁰.

Em virtude disso, Schaeffer não considerará os dados que os físicos tratam como causa e os dados perceptivos como efeito. Em outras palavras, o que o sujeito ouve e entende não é um mero epifenômeno de um mundo exterior que estaria lá, independentemente do sujeito. O que acontece com o sujeito é também, um modo de ser-da-realidade, tão digno de estudo quanto os dados da física. [...] Para Schaeffer todo ato cognitivo é necessariamente

⁶⁹ Claudio Gabriel Eiriz é pós-graduado em Semiologia da Música pela UBA. Professor da Universidade de Palermo na área de Pesquisa e Produção da Faculdade de Design e Comunicação. Estudou Percussão com os professores Orlando Giacobbe e Alfredo Suárez no (IMMA e EMPA), Harmonia e Composição com Héctor Roschetti, e Critérios de Instrumentação, Orquestração para Composição com Instrumentos com Carmelo Saitta. Percussionista na Orquestra Sinfônica de Avellaneda, além de outros grupos orquestrais. Compôs obras de câmara, obras para instrumentos eletroacústicos e design de som para teatro e audiovisual. Publicou artigos referentes à educação musical e sonora nos meios audiovisuais e o livro *Curriculum Design and Music: Perguntas e respostas para o professor de música* (Editorial Ricordi, 1966).

⁷⁰ EIRIZ, Claudio. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Bs. As.: Universidad de Palermo, Año XIV, v. 21, agosto 2013, p. 130: “Schaeffer então se pergunta se estamos enfrentando um problema específico da música ou um problema geral relacionado às estruturas da percepção: ‘A partir deste momento, afirmamos o que pretendemos demonstrar neste trabalho [...] A correspondência entre música e acústica é distante, a experiência nos proíbe de maneira tão feliz reduzir os fatos da percepção aos parâmetros medidos pelos dispositivos’ (Schaeffer, 1988, p. 22)”.

constituído por elementos descontínuos (uma nota, um motivo, etc.) e a análise da significância só é possível considerando a estrutura hierárquica dos níveis que são expressos no que ele chamou de ‘casal Estrutura/Objeto’, motivo pelo qual acho que não é arriscado ler o pensamento schaefferiano como um paradigma da complexidade, e considerar a Schaeffer como um de seus precursores. (EIRIZ, 2013, p. 130)

Retomando o tópico da *escuta reduzida* – a intenção de perceber o estímulo vibracional por si mesmo – e seu redirecionamento para a configuração do *Objeto Sonoro*, corresponde indicar que Schaeffer (1988) adverte-nos que tal objeto “não deve ser confundido com a fonte material que produz o som, ou seja, o instrumento; nem com o fragmento da fita onde o som está inscrito; nem é um estado de espírito, no sentido de se tratar de um fato individual e incomunicável” (idem, p. 57). A esse respeito, Eiriz (2013) explicita que, na concepção schaefferiana, o *Objeto Sonoro* vive em estreito correlato com as estratégias de redução da escuta, focada na apreensão das qualidades intrínsecas do som. Portanto, o Objeto tal não pode ser outra coisa que aquilo que é ouvido e qualificado de acordo com certas *variáveis* ou *caracteres estruturantes*: o Objeto Sonoro “é, acima de tudo, um *objeto de estudo*” (idem, p. 132).

Levando a atenção para o esquema gráfico postado anteriormente (Ed. Alianza, 1988, p. 88), podemos agora avançar em direção às outras duas modalidades de escuta identificadas por Schaeffer. Observe-se que, partindo do quadrado *Objeto Teórico “Bruto”*, a seta da direita conduz-nos para o círculo *Indícios/Causas*, motivado pela “intenção de apreender a mensagem concreta”. Já a seta da esquerda conduz-nos para os *Valores/Sentido*, perseguindo a “intenção de compreender a mensagem abstrata”. Tanto a modalidade de escuta *indicial* quanto a dos *valores* nasce de uma vontade de outorgar “significado” à experiência bruta do som – seus atributos despercebidos numa imagem acústica proto-mórfica –, e se bifurcam e contrapõem ao nível do contexto aculógico⁷¹, sendo a primeira uma procura do ouvinte por decifrar o *verossímil* da fonte (sua origem causal), e a segunda, uma procura pelas *finalidades da linguagem* (processos estetizantes das cadeias simbólicas). Traduzindo os termos: A- no jargão schaefferiano, as marcas *indiciais* se correspondem com os componentes/formantes da fonte sonora, expressas na *concretude* dos atributos

⁷¹ EIRIZ, Claudio. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Bs. As.: Universidad de Palermo, Año XIV, v. 21, agosto 2013, p. 135: “Todos os ouvintes têm seu objeto e sua função, e todos são objeto de estudo da *Aculogía*. O objetivo do estudo schaefferiano, me atrevo a dizê-lo, é o *Homo Audiens*: o Homem que Escuta. O homem em relação ao seu ambiente sonoro, com seu nicho ecológico – ou aculógico. Se a *Aculogía* é uma ciência, hoje é um istmo nas ciências do homem. Pertencerá, pois, a Antropologia: uma *Antropología da Escuta*”.

acústico-factuais; estas motivam no ouvinte a identificação literal da sua origem. B- os *valores* semânticos estão conotados a uma escuta cultural e estilisticamente condicionada pelas operações da linguagem, associadas à produção de um “sentido” – uma recepção intencionada, filtrada –; as motivações do ouvinte encaminham-se às *abstrações* implicadas nas complexidades de uma narrativa sonora.

Observemos que tal mistura de percepções, chamada de Objeto Bruto no nosso quadro, não constitui um todo bem definido, mas, somente um conjunto instável, que apenas é útil para a exposição das nossas conclusões, e que se parece aos ‘estados de passo’ que os químicos provocam, às vezes, em suas reações para poder descrevê-las melhor. Dede esse ponto central, a escuta se dirigirá para uma ou outra percepção exterior. A da origem do som refere-se aos *índices* que revelam as circunstâncias do acontecimento, ou, a do seu sentido, que são *valores*, relativos a uma linguagem determinada. (SCHAEFFER, 1988, p. 89)

Como se vê, a proposição schaefferiana, expressa no *Tratado dos Objetos Musicais*, aponta a reverter o convencional enfoque moldado pela tradição de uma ciência acústica (sempre física e auxiliar), subsidiária das produções estetizadas da prosódia sonoro-musical – verdadeira teleologia fundadora dos sistemas de análise. Agora, o processo de reconstrução e ulteriores desdobramentos da escuta (modos de especialização aculógicos) partem da configuração embrionária do *Objeto Teórico “Bruto”* (ruidoso), para se enveredar numa dupla forma de *exterioridade*, secundária e qualificada: a dos índices e dos valores linguísticos. Porém, abre-se com a perspectiva epistémica do *concretismo* sonoro uma instância diferenciada da escuta, adjacente ao *Objeto Teórico “Bruto”*, a qual, não obstante, permanece ligada à esfera desses mesmos atributos morfogênicos: a do *Objeto Sonoro*, compreendido como uma requalificação perceptual consciente desses mesmos atributos acústicos⁷².

O quarto fundamento exposto por Eiriz (2013) no seu artigo, intitulado *Teoria do Sujeito das Escutas*, brinca com uma alegoria inspirada no domínio dos conjuntos geométricos, na qual poderíamos imaginar, inicialmente, a interseção de dois círculos:

Em um deles está o corpo da emissão [fonte sonora vibrante], no outro, as ‘oposições diferenciais’ [escuta semântica, estetizada]. Na sua interseção - que chamaremos *exterceção* -, se localiza a fonte sonora *como-tal*, como sendo o suporte material do evento sonoro. A matéria significante possui essa ambiguidade. No caso da música, a ciência Acústica, entre outras coisas,

⁷² EIRIZ, Claudio. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Bs. As.: Universidad de Palermo, Año XIV, v. 21, agosto 2013, p. 134. Grifo nosso: “Se a audição é um campo de fronteira entre os processos da biologia e da simbolização [índices e valores], e essa *exterceção* que constitui ao objeto da audição não pertence nem ao biológico nem ao próprio processo de simbolização, as vibrações do ar que entra pelo ouvido devem ser, de algum modo, representadas”.

tratou da questão da fonte sonora, da emissão e da análise dos sistemas: lidou com as oposições diferenciais [entramado da sintaxe]. No cruzamento desses círculos, na exerceção, na minha opinião, acontece o que Schaeffer chamou de *Objeto Teórico “Bruto”*. Ele ainda não é o Objeto Sonoro, mas, a matéria significativa despojada tanto do sentido quanto da fonte. Para que seja um Objeto Sonoro deve ser atravessado por outra grade de oposições diferenciais, cujo fundamento é de natureza muito diferente da do significado/sentido. Essa grade é a *Tipologia* e *Morfologia*. Toda a taxonomia que Schaeffer expõe em seu Tratado. Todas essas palavras para descrever sons, com independência das causas e do sentido. (EIRIZ, 2013, p. 134. Grifo nosso)

Sendo o *Objeto Teórico “Bruto”* a resultante interseccional do cruzamento entre uma fonte emissora (performance produtora de som) e o recorte culturalizado de uma escuta especializada (discriminação de valores linguísticos), o modelo dos conjuntos geométricos ideado por Eiriz (2013) acrescenta uma terceira variável; com ela – segundo o autor – compreende-se a emergência daquilo que Schaeffer denomina *Objeto Sonoro*, vinculado sempre à modalidade de *escuta reduzida*:

Agora imaginemos que os dois círculos anteriores sejam interceptados por um outro círculo, que corresponderá ao reconhecimento do tipo e classe dos objetos sonoros (taxonomia dos *Tipo-morfemas Sonoros*). Deve-se notar que essas três instâncias parecem corresponder às três intenções de escuta: 1. À esfera do corpo da emissão [performance da fonte sonora] corresponde a *escuta causal* (indicial); 2. À esfera das oposições diferenciais corresponde à *escuta semântica ou cordal* (valores linguísticos); 3. À esfera de reconhecimento de tipos e classes do Objeto Sonoro corresponde a *escuta reduzida*. (EIRIZ, 2013, p. 134)

Tal como se transparece no seio desta ordem de problematizações, a questão da “matéria” (material sonoro) vive em estreita relação com o recorte e definição do chamado “objeto” (bruto; sonoro). A exegese reconstruída por Schaeffer no tratado está atravessada – exaurida e complexificada em gráficos e tópicos vários – por este submundo de distinções e subsequentes nomenclaturas⁷³. Por essa razão, parece-me oportuno levar a atenção para os apontamentos correspondentes à seção *A Teoria do Valor* – segundo fundamento exposto por Eiriz (2013) no seu artigo –, onde se esclarecem os nexos que mediam a *Tipo-morfologia* schaefferiana com os *valores* e

⁷³ EIRIZ, Claudio. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Bs. As.: Universidad de Palermo, Año XIV, v. 21, agosto 2013, p. 130. Grifo nosso: “A música da tradição ocidental foi edificada confrontando objetos cujo caráter fundamental é o alto grau de tonicidade. Isso permitiu a percepção das diferenças de altura e, conseqüentemente, a construção de um certo tipo de sistema de referência. Nesse caso, o ato de reconhecer uma certa altura significa envia para o fundo [descarta] todas as outras qualidades possíveis da matéria sonora. Dessa maneira, uma qualidade específica tornou-se um rasgo (ou traço) distintivo, apesar de as outras qualidades materiais ainda existirem e serem seu suporte. Digamos que uma única qualidade adquiriu nome próprio”.

as *variáveis* (termos também caros ao jargão do tratado). O “valor” identifica-se com os *caracteres* que singularizam ao Objeto, sendo, paradoxalmente, aqueles que diferenciam uns objetos dos outros pela semelhança de tais caracteres. Estes seriam semelhantes no sentido de possuírem atributos (ou *valores de variáveis*) comuns, desde o momento em que pertencem a um mesmo eixo categorial. Porém, se diferenciam no nível dos *índices de variação*⁷⁴.

O que está sendo procurado nesta posta em relação é o padrão que conecta um objeto sonoro com outro. Qual poderia chegar a ser o contexto em que esses dois objetos assumem sua posição, seu valor na estrutura. [...] Toda música implica um gênero de objetos musicais, ou seja, objetos que compartilham caracteres estruturais comuns e, em virtude disso, possibilitam o surgimento de um certo valor. (EIRIZ, 2013, p. 130)

Por sua vez, ao rastreamos a localização semântica das “variáveis” na obra schaefferiana, e mergulharmos nos paradigmas científicos que cimentaram a circulação do termo, encontramos, no âmbito da Linguística, a *Teoria do Valor*, como uma hermenêutica que permite combinar e comparar as unidades mínimas significantes segundo relações de semelhança/diferença/oposição. Ao analisar a estrutura profunda do dado científico, alguns autores – comenta Eiriz (2013) – constroem uma matriz de ordenamento baseada numa *linguagem de variáveis*, onde as categorias dividem-se em: 1. Unidade de análise; 2. Variáveis; 3. Valores de variáveis. Ao reunirmos estas formas de mensura – atributos do Objeto – resulta possível representarmos toda a tipo-morfologia schaefferiana sob a dialética Objeto/Estrutura; isso seria uma consequência da posição que adotamos como ouvintes-analistas quando estabelecemos um recorte categorial específico (episteme; *epojé*) a partir de um jogo de correspondências, onde “o que num momento é variável (critério) logo poderá torna-se valor, unidade de análise”. (EIRIZ, 2013, p. 131)⁷⁵

⁷⁴ No segmento do artigo de Eiriz (2013), intitulado *Teoria do Objeto Sonoro*, o autor entende que a concepção Schaefferiana do objeto implica dois princípios fundamentais. Referenciado na obra de Juan Samaja (*Semiótica y Dialéctica: Seguindo de La Lógica Breve de Hegel*, Ed. JVE, 2000, p 86), esses princípios se acomodam à ontologia da complexidade e operam de maneira complementar/paradoxal: 1. Descontinuidade: porque o universo dos significados, em todo ato cognitivo, é necessariamente constituído por elementos descontínuos (uma nota, um motivo etc.); esses elementos descontínuos surgem da intenção de definir qual será o objeto de nossa observação. 2. Hierarquia: porque a análise da significância se torna impossível sem levar em consideração a estrutura hierárquica dos níveis, a partir dos quais Schaeffer parece querer elevar sua dialética da estrutura de objetos.

⁷⁵ Ao trazer à tona, dentro do segmento da escrita dedicado ao *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer (Ed. do Seuil, 1966), ensaios críticos como o desenvolvido por Claudio Eiriz (Universidad de Palermo, año XIV, Vol. 21, agosto 2013, Bs. As.), parece-me necessário indicar que a herança schaefferiana, assinada pela poética do concretismo sonoro, assim como pelo impacto da sua obra bibliográfica, encontrou no decorrer das décadas posteriores variadas escolas e compositores filiados a essa tendência, merecendo especial destaque a corrente francesa dos anos

Uma vez apresentado o primeiro tópico, indicado no início do item 3.3.1 – *escuta reduzida* e o deslizamento entre *Objeto Teórico “Bruto”* e *Objeto Sonoro* –, me dedicarei, no sucessivo, a dialogar com o texto do próprio *Tratado dos Objetos Sonoros*, focando-me, dessa vez, no segundo tópico: o correlato especular que Schaeffer (1988) estabeleceu entre o *Sistema Taxonômico Tradicional* e o *Experimental*. O mesmo pode ser compreendido como uma vontade de formalizar e colocar em perspectiva comparada uma dupla modalidade de aproximação e teorização, tanto dos aspectos “musicais” quanto “sonoros” – sendo esta díade uns dos rasgos distintivos da conceituação schaefferiana: o paralelismo e integração hibridizada do domínio do musical-linguístico e do sonoro-morfogênico⁷⁶.

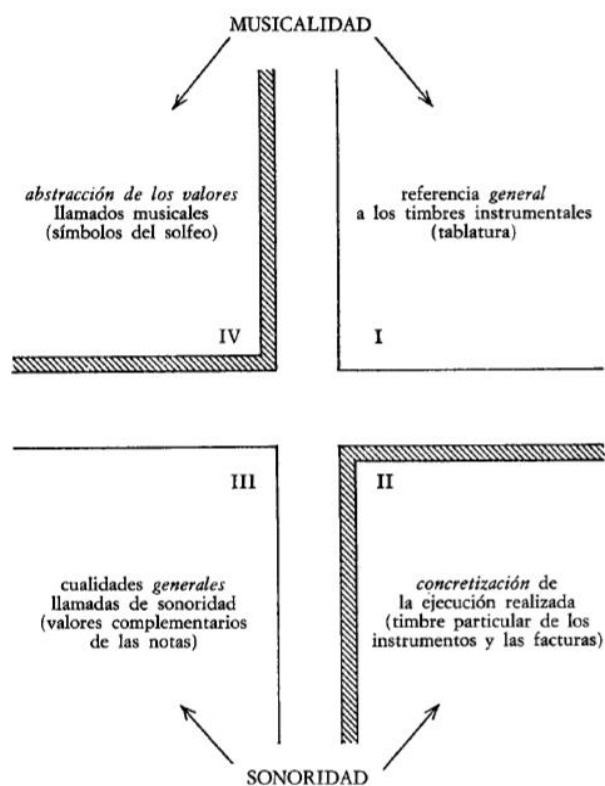
Confrontemos, finalmente, a obra nas suas duas formas: a abstrata e a concreta, a partitura, onde figura em estado potencial e geral em forma de signos, e o disco [vinil], onde está gravada uma das suas realizações particulares. Poderemos dar conta com clareza de um paralelismo tão corriqueiro? [...] O dualismo musical não é, apenas, a oposição musicalidade-sonoridade, mas, também, como temos visto anteriormente, a oposição mensagem-ação, que os quatro quadrantes [do gráfico] simbolizam eficazmente. E é, principalmente, a díade natureza-cultura. (SCHAEFFER, 1988, p. 199. Grifos nossos)

Na ilustração nº17 do tratado, Schaeffer (1988, p. 200) distribui em quatro quadrantes aquelas categorias que se corresponderão com a definição de *musicalidade/sonoridade*, com o fim de desvendar qualquer ambiguidade. O mesmo representa o “Balance do Sistema Tradicional”:

60’ do *Spectralisme*, agrupados em torno do *Ensemble l’Itinéraire*: Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufourt. Com o fim de referenciar alguns dos autores que tem teorizado sobre esses campos de experimentação – mais amplamente, Música Eletroacústica –, cito a publicação do livro *The Language of Electroacoustic Music*, editado por The MacMillan Pres Ltd. (1986; organização Simon Emerson), dentro do qual se compila um apanhado de valiosos artigos dedicados ao tema. Dentre os títulos postados no referido livro menciono o caso de Simon Emmerson, *The Relation of Language to Materials* (p. 17 a 40); Trevor Wishart, *Sound Symbols of Landscapes* (p. 41 a 60); Denis Smalley, *Spectro-Morphology and Structuring Process* (p. 61 a 94); Barry Truax, *Computer Music Language Design and the Composing Process* (p. 155 a 173); Jonathan Harvey, *The Mirror of Ambiguity* (p. 175 a 189).

⁷⁶ Ao tocar neste ponto, parece-me oportuno indicar que a nomenclatura ligada à concepção da presente pesquisa utiliza a noção de “plano musical-sonoro” para designar o material que singulariza à narrativa das trilhas sonoras, em direto correlato com esta herança histórica.

Figura 21 - Gráfico desenhado por Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (Cap. IV: *Balance do Sistema Tradicional*).



Fonte: Gráfico extraído da publicação *Tratado de los Objetos Musicales*, de Ed. Alianza (SCHAEFFER, 1988, p. 200), com terminologia transcrita em espanhol.

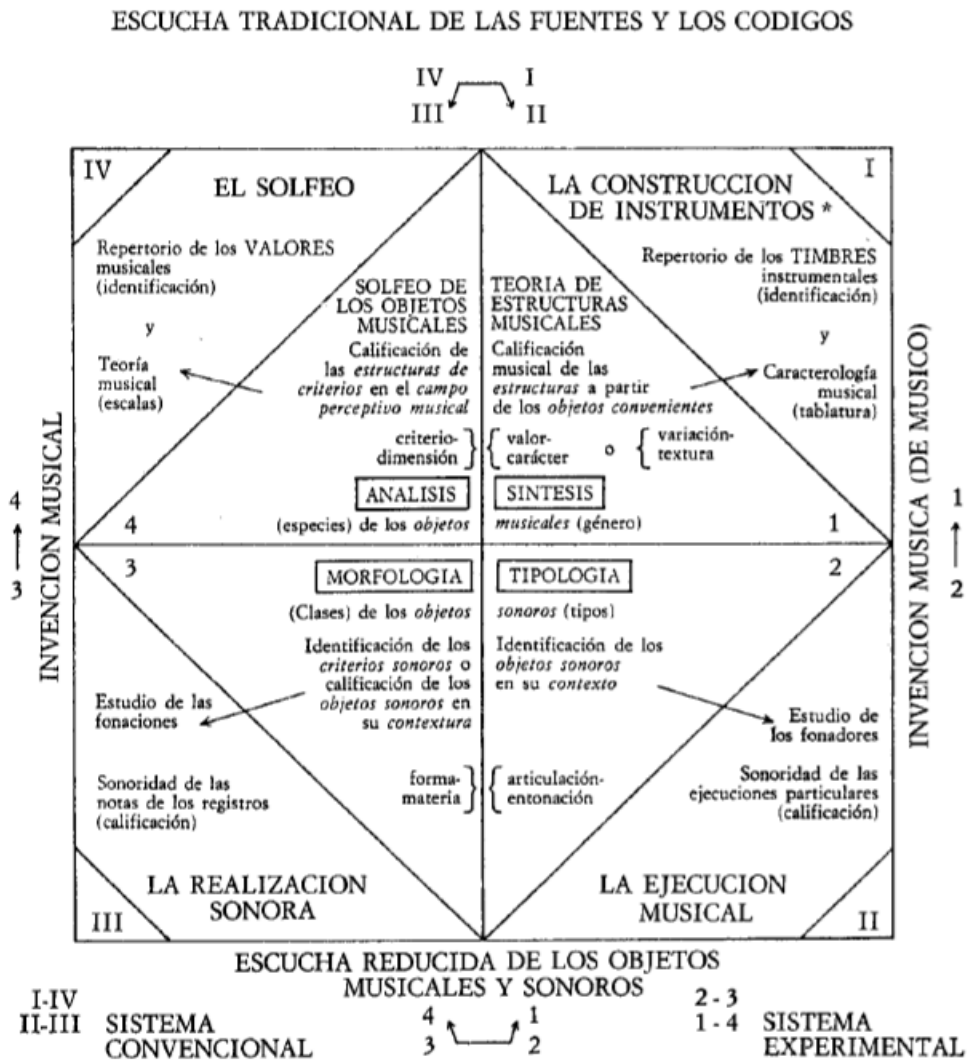
Observe-se que, na ideação do esquema gráfico, há uma estratégia subjacente, baseada na correspondência das diagonais que vinculam os quadrantes IV-II e I-III respectivamente; os quadrantes superiores aprecem conotados ao domínio do *musical*, enquanto os inferiores ao do *sonoro*. É recorrente no tratado esse esforço por montar grades (eixos categoriais em cruzamento), dentro das quais possam ser desbravadas as conotações da escuta atreladas a cada encruzilhada – muitas vezes capciosas ou argutas. Importa aqui ressaltar que os *valores* atribuídos à práxis musical (solfejo e signos da partitura abstratos) se contrapõem aos *timbres/formantes acústicos* produzidos pela facticidade concreta das execuções (performance). Assim mesmo, que as formas genéricas de referir os *timbres dos instrumentos formais* (tablaturas; descrição do orgânico instrumental) se contrapõem às formas genéricas de descrever a sonoridade das “notas” como unidades isoladas (seus componentes tímbricos). O ponto em questão é a hermenêutica demasiado *genérica* da abordagem tradicional, baseada, principalmente, na ordem empírica das teorizações, manifesta

num protocolo descritivo: 1. “Musical” é o mundo do *códex* abstrato (sistema de notação; sintaxe linguística) e do *timbre*, ligado ao orgânico instrumental formal; 2. “Sonoro” é a concretude emergida das *performances convencionais*, expressas nos timbres instrumentais e seus *atributos acústicos* evidentes. Frente a esta modalidade tradicional de análise, Schaeffer (1988, p. 207) irá construir um modelo especular – complementar e antagônico –, apresentado no segmento *XII.5. Mecanismos do Sistema Experimental: da identificação (sonora) à qualificação (musical)*:

Não apenas temos invertido o sentido da leitura do quadro [anteriormente postado] para passar do sonoro ao musical, mas, invertemos também a ordem das tarefas comentadas. Em primeiro lugar, focamos o sonoro concretizado em unidades para, mais tarde, qualifica-lo musicalmente, mas, com referências ao movimento. [...] Assim, o que postulamos com a escuta reduzida é ter acesso, por fim, ao puramente sonoro, à margem de todos os códigos, para descobrir nele, eventualmente, valores potenciais. (SCHAEFFER, 1988, p. 207)

Trata-se, não apenas, de um sistema de leitura correlato, mas, de uma inversão desse processo de leitura: o ponto de partida não é já o evento musicalmente formalizado (práxis convencional, vinculada aos casos de performances “estetizadas”), mas, “o sonoro concretizado em unidades”: o *Objeto Teórico Bruto* como “coisa sonora” a partir da qual se engatilham, sucessivamente, planos de conotação indicial/linguística. Vejamos, então, o quadro que aparece postado no gráfico nº19 (p. 206): *Confrontação dos dois sistemas: tradicional e experimental*:

Figura 22 - Gráfico desenhado por Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (Cap. IV: *Escuta Tradicional das Fontes e dos Códigos vs. Escuta Reduzida dos Objetos Musicais e Sonoros*).



Fonte: Gráfico extraído da publicação *Tratado de los Objetos Musicales*, de Ed. Alianza (SCHAEFFER, 1988, p. 200), com terminologia transcrita em espanhol.

O quadro schaefferiano ilustra o referido correlato: do lado externo do losango, em números romanos, a *Escuta Tradicional das Fontes e dos Códigos* (índices e valores); do lado interno, em números árabes, a *Escuta Reduzida dos Objetos Musicais e Sonoros* (agora “Objeto Musical-Sonoro”). De um a quatro, o gráfico convida à leitura circular, seguindo o caminho do realojo:

< I / 1: Onde a caracterologia musical tradicional distinguia o repertório de timbres, se baseando na organologia de instrumentos convencionais, o sistema experimental estabelece uma classificação das estruturas a partir do *valor/variação textural* que

singulariza aos Objetos Musicais: cria-se uma “Teoria de Estruturas Musicais” (momento da *Síntese*).

< II / 2: Onde o âmbito da práxis musical classificava empiricamente à “sonoridade” emergente das performances (estudo dos fonadores ou componentes acústicos), o sistema experimental identifica *formas de articulação/entonação* vocal dos Objetos Sonoros, locados em seu contexto de produção sonora (momento da *Tipologia*).

< III / 3: Onde o estúdio da realização ou desenvolvimento sonoro classificava as frequências discretas (notas) no rango do seu registro (umbral das alturas), o sistema experimental identifica os Objetos Sonoros na sua *contextura* (momento da *Morfologia*, relacionado à classificação dos Objetos).

< IV / 4: Onde o sistema tradicional se ancorava na Teoria Musical e repertório de valores transcritos no código sígnico-simbólico da linguagem (expresso no Solfejo), o sistema experimental classifica as *estruturas de critérios* no campo do perceptivo-musical (momento da *Análise*, traduzido no “Solfejo dos Objetos Musicais”).

Como pode se observar, o espírito que age sobre essa nova maneira de enxergar a *materia prima*, locada tanto no plano narrativo das expressões musicais – *Objeto Musical* – quanto nas facticidades da tipo-morfologia tímbrica e acústica – *Objeto Sonoro* –, reclama, como condição para fundar uma nova “epistemologia da escuta”, um contexto diferenciado. O ponto de partida desloca-se dos hábitos de leitura, referenciados tradicionalmente nas práxis musicais culturalizadas/estilizadas, para as realidades “brutas” de uma sonoridade-textura, onde os critérios de classificação das estruturas devêm das capturas perceptuais associadas a um *Objeto Musical-Sonoro* concreto: do simbolismo ao *concretismo*; do acústico ao *aculógico*; do instrumental aos *objetos contextuados*; do solfejo das alturas ao *Solfejo dos Objetos*.

O terceiro tópico a ser observado no *Tratado dos Objetos Musicais* versa sobre as “Tipo-morfologias dos Objetos Sonoros”, exposta por Schaeffer no capítulo XIV: *Crítérios de classificação* (1988, p. 227 a 242). Parece-me oportuno advertir que este termo composto – tipologia + morfologia –, distintivo da conceituação schaefferiana para o mundo das concretudes sonoras, nasce da marcante vontade do autor por sistematizar o material musical-sonoro em séries de grades taxonômicas. Contudo, se voltamos para o gráfico anterior, veremos que nos quadros superiores (4 e 1) as distinções taxonômicas se referenciam nas expressões do fazer “musical” (*Objeto Musical*), entanto que nos inferiores (2 e 3) focam-se nas realidades do “sonoro” (*Objeto Sonoro*). Nesses últimos dois quadros é onde Schaeffer enfatiza a questão da

identificação dos critérios de classificação no seu *contexto/contextura*: no setor 2, os *Tipos* sonoros (a *Tipologia*) e no 3, a *Classe* de objetos (a *Morfologia*). Assim, a renomada Tipo-morfologia schaefferiana – uma nova caracterologia dos materiais sonoros – vem atrelada, mais especificamente, à facticidade das manifestações *acústico-comportamentais* das realidades sonoras, e não tanto, à revisão da práxis musical como complexo discursivo⁷⁷.

Desde o momento em que temos querido estudar uma *morfologia* sonora, precisamos escolher um objeto exemplar, um objeto típico. Desde o momento em que queiramos edificar uma *tipologia*, teremos que recorrer aos caracteres morfológicos. Para compreender bem esta vinculação reconheçamos a dificuldade implicada na escolha dos objetos materiais. [...] Dessa maneira instituímos para uma *massa de som* [por exemplo] um critério tipológico de fixação ou de variação, tanto simples quanto complexa, e no caso da fixação, se a sua apreciação fosse possível, tanto neta quanto difusa. (SCHAEFFER, 1988, p. 228 e 229. Grifos nossos)

Ao longo do *capítulo XIV* Schaeffer (1988) dedica-se à elaboração de um minucioso rastreamento de “pares de critérios de natureza diversa” (idem, p. 231). Trata-se de uma busca de critérios tipo-morfológicos que lhe permita reunir, num quadro taxonômico simplificado, pares de variáveis operacionais complementares, de modo tal que a sua observação panorâmica ofereça ao músico-compositor uma utilização prática e acessível⁷⁸. No item *XIV.2* o autor circunscreve àqueles objetos que se distinguem pela sua *massa de som*, onde a sua fixação pode ser neta/difusa e suas variações simples/complexas. No *XIV.3* dedica-se a avaliar as modalidades de evolução temporal do objeto – afastando qualquer remissão a um conglomerado inerte –; assim, as relações de duração “se parecem a uma velocidade, e resultariam [da avaliação] do cociente entre uma variação (algo que muda) e a duração do cambio” (idem, p. 229. Grifo nosso). Em *XIV.5* Schaeffer adverte-nos sobre a “conveniência”

⁷⁷ O dado aqui comentado permite inferir, por sua vez, as expectativas dos autores (P. Schaeffer, P. Henry; J. Poullin) vinculados à poética do concretismo sonoro; uma conjuntura histórica que prometia a subversão dos princípios fundantes da linguagem musical em prol de um novo objeto/material a ser levado em consideração: já não a retórica da sintaxe musical baseada na exaustão das relações da altura, mas, um universo polimorfo que tinha como protagonista ao *Objeto Sonoro Bruto*. Em tal sentido, uma projetiva estética e uma confiança íntima cimentada nas realidades do “sonoro” como ponto de partida para as narrativas musicais. Daí também o empenho em apurar toda ordem de sistematizações e estratégias eficientes para contornar e remanejar compositivamente um objeto ubíquo, disseminado, ecológico.

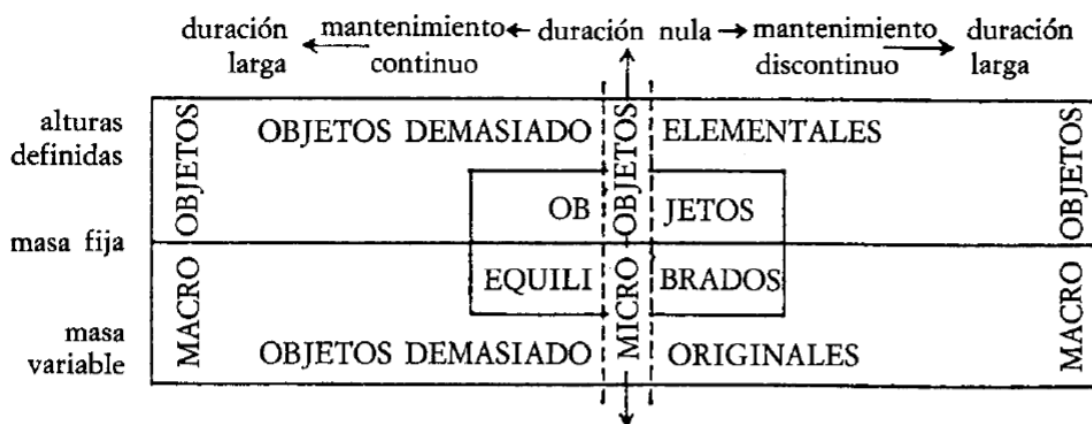
⁷⁸ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Bs. As.: Ed. Alianza, 1988, p. 131: “Agora bem, não queremos uma classificação impraticável de seis dimensões, mas, pretendemos poder formulá-la num quadro de uma projeção de duas dimensões, de tal maneira que uma folha quadriculada nos permita ajudar aos músicos em seus obstáculos, sem sutilezas inúteis. Assim, pois, estamos obrigados a propor hipóteses simplificadoras e uma trama diretriz para a elaboração do esquema”.

da escolha dos objetos para o estudo e remanejamento compositivo, no sentido de se tratar de “boas escalas de percepção, nem demasiado *elementais*, nem demasiado *estruturais*” (idem, p. 230). No referido segmento, o autor divide essas razões em duas ordens de escolhas:

1. Objetos morfologicamente *equilibrados/desequilibrados*; 2. Graus de *originalidade* do objeto, onde complexidade formal não é, necessariamente, sinónimo de maior originalidade, mas, aquilo que “surpreende à previsão” (idem. p. 131). Finalmente, em XIV.6 Schaeffer oferece uma *Recapitulação dos Critérios Tipológicos*, que resultará na elaboração de um quadro taxonômico de seis dimensões, estruturado sob a base dos três pares de variáveis complementares, anteriormente revisadas:

Acabamos de passar revista a três pares de critérios de natureza muito diferente, que, em boa lógica, nos introduzirão a uma classificação de seis dimensões. A primeira dupla é morfológica, e concerne à fatura do objeto por um lado, e à sua massa, por outro. A segunda dupla é temporal: consideramos a duração do objeto por uma parte, e por outra às variações dentro dessa duração, segundo os critérios anteriores. A terceira dupla é estrutural, e considera o equilíbrio do objeto, escolhido entre as estruturas possíveis, e esse mesmo nível estrutural escolhido segundo o maior ou menor grau de originalidade. (SCHAEFFER, 1988, p. 231)

Figura 23 - Gráfico desenhado por Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (Cap. IV: *Recapitulação dos Critérios Tipológicos*).



Fonte: Gráfico extraído da publicação *Tratado de los Objetos Musicales*, de Ed. Alianza (SCHAEFFER, 1988, p. 232), com terminologia transcrita em espanhol.

Desentranhando a lógica construtiva do quadro, observe-se, primeiramente, os eixos categoriais que organizam o interior do quadrado (letra maiúscula):

< A- No plano horizontal a díade *Objetos Equilibrados/Desequilibrados* (centro e periferia respectivamente), onde os segundos poderiam aparecer expressos naqueles que são *Demasiado Elementais/Demasiado originais*.

< B- No plano vertical, os *Micro objetos/Macro-objetos* (idem. centro e periferia).

< C- No plano horizontal-superior (letra minúscula) uma progressão gradativa das durações/velocidades distribuídas em *nulas/mantenimento/longas*, divididas, pela sua vez: 1. À esquerda, dos fenômenos sonoros *contínuos* (corpo liso); 2. À direita dos fenômenos *descontínuos* (corpo iterado).

< D- No plano vertical-esquerdo (letra minúscula), de cima para embaixo, um gradiente da *discreção/massividade* das frequências da fonte, progredindo numa escala de casos: 1. *Altura definida*; 2. *Massa fixa* (estática); 3. *Massa variável*.

Como se deduz, os aspectos tímbrico-acústicos, assim como os rasgos ligados ao desenvolvimento “comportamental” da fonte – importância outorgada às evoluções temporais (inércia e continuidade), dimensões (micro/macro) e graus de complexidade (elementaridade e originalidade) – prefiguram uma localização do *Objeto Sonoro* como expressão estatística e “mestiça” do *entramado* de variáveis. Poderia se dizer que o problema da localização espaço-temporal do objeto (o território da sua morfogênese), vinculada à trama tensional desse cruzamento de variáveis, inaugura o processo composicional de toda lógica concreta do som: captar e controlar as potencialidades detectadas na fisionomia da fonte constitui-se no âmago da questão, para que tal repertório de casos possa ser, posteriormente, processado em outras camadas de complexidade discursiva.

Tal como foi indicado na apresentação desta Área de Estudo (Cap. II), voltada à formulação de um “Objeto Sonoro-Kinético” que se aplique à reconstrução do processo criativo da peça *DEFAS[c/z]ES* (Cap.III / Memorial), o enquadramento teórico-conceitual do *Objeto Sonoro* rastreado na obra schaeferiana compõe a primeira metade desse termo híbrido (sonoro + kinético). A esse respeito, parece-me primordial manter presente que o Objeto tal advém de uma forma especializada da escuta (percepção aculógica de uma escuta reduzida), derivada da preexistência de um objeto *proto-linguístico* – muitas vezes desapercibido –, rotulado de *Objeto Teórico “Bruto”*. Tudo parte e retorna a ele. Desdobras encaminhadas à busca intencionada de índices referenciais ou formas estilizadas da linguagem nascem da evidência dessa primeira realidade concreta: essa “coisa” heteromorfa, resiliente a toda classificação taxonômica.

3.3.1.1. Vídeo:

Symphonie pour un homme seul (1951-55)

Henry, Pierre; Schaeffer, Pierre; Bédart, Maurice.

Versão coreográfica de Maurice Bédart / adaptação de Pierre Henry (1955).

<https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc>

Após de gravar em disco os *Cinco Estúdios de Ruídos*, a equipe Schaeffer/Henry compôs a *Symphonie pour un homme seul*, considerada a primeira obra importante de Música Concreta. Inicialmente criada no formato de vinte e dois movimentos, na sede do *Club d'Essai (Radiodiffusion-télévision française)*, foi emitida nas antenas da RTF em 1949. No ano seguinte se esteou como concerto na *École Normale de Musique de Paris* e em 1951 Pierre Henry a reduz para o formato de 12 movimentos. Esse registro foi utilizado por Maurice Bédart/Michèle Seigneuret em 1955 para a composição coreográfica de um balé com título homônimo. Considera-se esta encenação como o primeiro “Balé Concreto”, estreado no *Théâtre de l'Étoile* e mantido vigente até 1966 (*Festival d'Avignon*).

A reunião Balé/Música Concreta é um acontecimento histórico, pioneira de modalidades de encenação que retomariam diversamente este tipo de junção. Dito isso, proponho-me desenvolver, no exemplo, a concepção e estratégias de engajamento movimento/som, levando a atenção para os critérios de articulação rítmico-temporais e tímbrico-gestuais que se transparecem no registro fílmico.

< 01.02 / 01.58: o primeiro segmento, com Maurice Bédart performando solo no palco, deixa ver uma sucessão de *gestos-signos*, utilizados para pontuar as correlações temporais com a gravação da “trilha sonora”. O que prevalece como critério composicional é um acentuado interesse por encaixar esses signos em relação sincrônica com as incidências das concretudes sonoras: 01.11 e 01.45 Bédart leva a mão na boca para amplificar o gesto de um grito no preciso momento em que a trilha emite um alarido; 01.15 flexões da perna e dorso do pé quando se ouve o ataque de um pulso grave; 01.19 um salto atrás-embaixo quando se escuta uma voz dando uma ordem; 01.27 e 01.49 uma perna e outra riscam o chão quando ressoa um *pizzicato* das cordas do piano. Assim, o que se evidencia no plano de escolhas do coreógrafo francês é uma vontade de estabelecer correlações sincrônicas (igualação rítmica e mimese gestual).

< 01.54 / 02.29: O segundo segmento se inicia com uma curiosa decisão ceno-plástica; Bédart se aproxima de uma das cordas distribuídas no espaço e trepa nela com destreza circense (01.58). Por primeira vez, as movimentações corporais, ocupadas no manobramento da corda, se dissociam do plano de incidências sonoras – ouve-se aquilo de “a música articula por um lado, enquanto o movimento por outro”. Esse breve lapso conclui quando Bédart retorna ao chão e ajusta, numa série de novos gestos, uns e outros movimentos em sincronia com o plano sonoro (tudo *em sincro*).

< 02.30 / 03.32: Dessa vez, o solista aprece rodeado de um coro de bailarinas (cinco no total), organizadas em disposições simétricas, mas, expostas a mudanças posturais. A dinâmica do corpo de dança tende a alternar: 1. Gestos idênticos, articulados simultaneamente com o solista; 2. Gestos diferenciados que se opõem/complementam com este; 3. Formas de alternância, onde o conjunto faz pausa e o solista se move (e vise versa). A diferença do começo da coreografia, pontuada pelos ajustes sincrônicos, agora ocorrem contornos rítmicos um pouco mais ambíguos, produzidos, em parte, pela dificuldade de coordenar as figuras do conjunto com a densidade cronométrica das articulações sonoras. Contudo, se avaliado através dos traços estruturais, a concepção que rege o plano de correspondências movimento/som tende a reforçar as marcas indiciais registradas na gravação original da obra (Henry, 1951).

A peça coreográfica tem uma duração total de 14.30min; nela vão se sucedendo seções contrastadas, como por exemplo a aparição de dois dançarinos no coro (03.33) ou a entrada de Michèle Seigneuret em 04.32 para fazer um duo com Béjart. Se bem os critérios que organizam a segmentação rítmica das movimentações corporais, por vezes, adquirem uma certa autonomia com respeito à segmentação sonora (estruturada numa densidade de ataques muito mais alta), pronto se confirma que para os dançarinos a correspondência sincrônica retorna-os ao ajuste com a partitura sonora. As formas de diferimento temporal-rítmico observáveis no plano das movimentações – me arrisco a interpretar – advêm, maiormente, de um efeito secundário, derivado do interesse em formalizar o *design modernista* da poética do movimento, o qual subtrai nos intérpretes a preocupação pelo jogo de correspondências rítmicas em prol de outros acentos composicionais. Tal como me inclino a pensar, esta obra (coreográfica e musical) é um caso exemplar de “assimetria poética”, na qual os critérios que formatam a sintaxe de cada uma das cadeias linguísticas não trabalham com a mesma consciência sobre os problemas composicionais que estão em jogo. Tudo indica que a criação coreográfica ocorreu “por separado” – ou bem, que não se estabeleceram os suficientes acordos para se comunicarem, entre compositor e coreógrafo, as chaves organizacionais que estruturam o fluxo narrativo. O que ainda parece estar ausente no exemplo são as implicâncias sob o plano rítmico-articular que uma *concretude dancística* acarreta. Na medida em que os materiais de movimento sejam recortados a partir dos caracteres morfogênicos que lhes outorgam a sua singularidade objetual (“kinese reduzida”), as evoluções temporais e comportamento dinâmico que esses materiais adquiram no seu engajamento com as restantes cadeias linguísticas tenderá a manifestar sua relativa autonomia: se ajustar sincronicamente como possibilidade, mas, afirmar a suas múltiplas e espontâneas formas de *diferimento*.

3.3.1.2. Áudio / Vídeo:

John Cage, I've Been Told to Ask You the Following Question: Where are You Going? (2018)

Jan Jelinek. Álbum *Zwischen*. Faixa n°2

<https://www.youtube.com/watch?v=F3e3ldxh164&t=42s>

Apresento seguidamente uma obra de “Música Concreta Contemporânea”, gravada por Jan Jelinek em maio de 2018 no disco *Zwischen* (trad.: “entre”). Trata-se de um álbum peculiar, dedicado a homenagear – e ironizar – a figura de alguns compositores e artistas destacados das vanguardas artísticas: Alice Schwarzer, Joseph Beuys, Lady Gaga, Karlheinz Stockhausen, Marcel Duchamp (dentre outros). A faixa escolhida (n°2 do disco) está dedicada a John Cage: “John Cage, me disseram para lhe fazer a seguinte pergunta: Aonde você está indo?”.

Jan Jelinek é um músico electrónico alemão que também grava sob os nomes de Farben, Gramm e The Exposures. A sua música enquadra-se nos estilos de *Minimal Techno*, *Glitch* e *Microhouse*, e é definida por linhas de baixo profundas, uso frequente de *sample* de antigos discos de jazz e rock, e efeitos de cliques e cortes. Dentre a sua vasta (e variada) produção de álbuns, *Zwischen* delata a expertise de Jelinek na edição de sons eletronicamente processados; porém, surpreende a sua aguçada participação nas problemáticas vinculadas às poéticas do contemporâneo erudito. A nota marcante deste álbum é a sua retomada fidedigna dos procedimentos composicionais ligados à Música Concreta dos anos 50’ – em tal sentido, uma revisitação e um desvio estilístico.

Antes de me aprofundar na análise, gostaria de observar um tópico que me parece relevante (o qual, por sua vez, se vincula estreitamente com a concepção da trilha sonora *DEFAS[c/z]ES*). A diferença dos procedimentos composicionais que distinguem à Música

Eletracústica, fortemente ligados à síntese e modulação das ondas sonoras, numa resultante poética que tende ao desmanchamento e metamorfose das fontes, a Música Concreta, anterior e fortemente determinada pelo manuseio artesanal de fitas e mesas de filtrado analógicas, tende à produção de uma narrativa sonora que chamarei de “sono-montagem” (ou fonomontagem). Isso seria assim porque um traço distintivo que salta à audição é a propensão ao *collage*, ao *pastiche*, à *colagem de objetos sonoros* (com e sem solução de continuidade). Dito metaforicamente: à tecedura de um *patchwork* que coloca em adjacência, justapõe, disgrega, costura, híbrida, repete, recorta, inverte (etc.) “retalhos” sonoros. Essa é a impronta estética que Jan Jelinek revive em *Zwischen* para rascunhar aos seus homenageados; e essa é, também, a ponte com a sonoridade da Música Concreta que o disco evoca.

< 00.00 / 00.15: a peça começa com um som iterado, semelhante ao de uma equipe de rádio (ondas eletrostáticas), progredindo do silêncio a uma intensidade média (regulador).

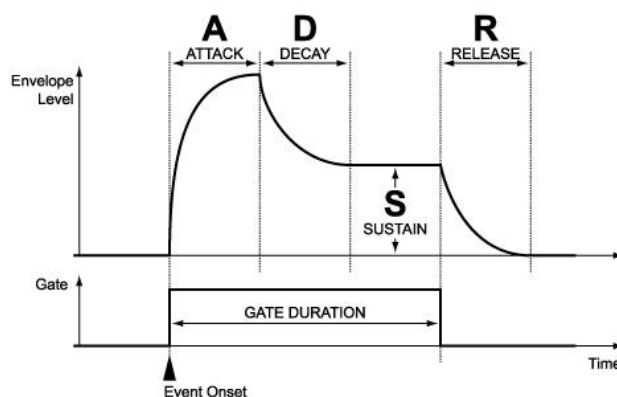
< 00.14 / 01.10: Ouve-se a voz de John Cage. Desde a sua primeira aparição (voz sampleada), tudo quanto se escuta é uma alocação fragmentada, sempre interrompida e “tesourada” em pontos aleatórios dentro do fluxo comunicacional. Deriva-se disso a percepção global de um balbuceio errático, nunca entendível (conteúdo da fala), próximo da dislexia, da pronuncia gaga ou do gesto vacilante. Porém, o *sample* não é alterado temporalmente (estiramento da onda) nem invertido (forma de onda reversa). Ao longo do segmento produz-se, o que me parece ser, a estratégia compositiva central: cada intervenção da voz, enfatizada sutilmente na fase do *attack*, desencadeia um conjunto de gestos sonoros que se ativam em correspondência sincrônica. Assim, há uma espécie de “leque” sonoro que se engatilha a partir das entradas da voz, e que se espalha gradativamente (até às vezes se extinguir) nas fases do *decay* e *sustain*⁷⁹. A paisagem sonora que resulta desses impulsos medianos é heteromorfa, e precisa ser pensada como um repertório de objetos sonoros múltiplos. Listo alguns deles: 1. Ataques incisivos; 2. Sons graves; 3. *Glissandi* descendentes; 4. Vozes de crianças; 5. Sons iterados (*noise*). O *environment* textural global da peça resulta de uma distribuição estatística de eventos que se disparam com a entrada da voz, mais um resto flutuante que oscila e se sai de fase nos espaços do *sustain*.

< 01.10 / 01.27: aparição de um bloco sonoro de ruído rosa (mezzo piano) + a voz de Cage.

< 01.28 / 01.36: incremento do recorte da voz (edição fragmentária) em prol do efeito disléxico/gago. Uso da repetição de micro-módulos e *loops*.

< 01.37 / 01.52: súbita apresentação da voz dando gargalhadas, por momentos afogada ou

⁷⁹ Termos que compõem o módulo de análise dos *Controles Básicos das Configurações de Envolvente*, comumente expresso através da sigla ADSR (Attack-Decay-Sustain-Release), aplicado tanto para a envelope da amplitude, filtro ou modulação. Anexo gráfico ilustrativo:



engasgada. (Lembre-se do gesto do grito na *Symphonie pour un homme seul*).

< 01.52 / 02.27: dominância da combinação e acumulação dos objetos/gestos sonoros ouvidos anteriormente – especialmente, incremento da densidade cronométrica dos ataques.

< 02.27 / 02.31: instigante queda num silêncio puro (áudio zerado).

< 02.31 / 03.00: formação de uma sonoridade harmônica de alturas indefinidas, semelhante a um *clúster*, de corpo iterado. O final da peça consiste num delicado regulador que progride do *mezzo forte* ao silêncio.

Figura 24 - Registro fotográfico da Impro-Ação *Abjeto* (Galeria Cañizares, BA, 2019), por Leonardo Harispe.



As imagens permitem documentar a gradativa transformação que as ações foram experimentando ao longo da performance. A mesma centrou-se na ideia de abjeção, lembrando que “Abjeto” procede do latim *Abjuctus*: 1. O abatido; abandonado; prostrado. 2. Aquele que caiu fora; que está por embaixo de si próprio. 3. O infra-humano. Desde a perspectiva do kinético e, especialmente, da Dramaturgia do Corpo, a referida noção esteve transcrita na vestidura de papelão/fitas e uso de argila aplicada ao corpo (agregação, quebra, perda, nudez). No que concerne ao plano musical-sonoro (ambiência; trilha sonora), o segmento inicial utilizou a gravação *John Cage, I've Been Told to Ask You the Following Question: Where are You Going?* (Jelinek, 2018). O dado vem atrelado a estas análises não apenas pela simples cita do caso, mas, porque o planejamento sonoro da peça lidou com a sua instigante fragmentação, descontinuidade e conotações às expressões disléxicas da fala. Por essa

razão, a paisagem sonora total (performance *Abjeto*) contemplou a integração e revezamento de vários planos narrativos, relativos à produção de Música Incidental: A- Uso da voz ao vivo emitindo sons guturais e pronunciando frases/palavras incompletas (às vezes, apenas uma sílaba ou letra entrecortada); B- Amplificação e processamento em tempo-real da voz, captada por um microfone sem fio, e filtrada através de *patches* programados em um pedal de guitarra [FOTO 1, 3 e 4]; C- Espectro amplo de sons *noise* produzidos pelo friccionamento do microfone sobre as superfícies: do papelão que cobria o corpo (deslizar, pivotar, rugar), da cabeça/esterno/mãos (bater), do chão (deslizar, bater) [FOTO 2]. D- Modulação acústica do som iterado/entrecortado, gerado pelas dobras e amassado gradativo do papelão (torcer, raspar, lascar) [FOTO 2 e 5]. E- Uso da gravação da peça de Jelinek (também, em outros segmentos da performance, da faixa nº4 *Slavoj Zizek: que signos havia da iminente dissolução de Yugoslavia?*). Como se deduz, a concepção geral da encenação se propôs desdobrar, em variadas camadas narrativas (*Instances of Multimedia*), uma envelope textural instigada pela noção de “abjeto”. Ao longo da performance viu-se replicada uma qualidade “noise” (sujeira, fricção, lodo) permeando cada um desses níveis discursivos, e houve, como desafio de fundo, a intenção de integrar de maneira coesa essas múltiplas cadeias linguísticas. Fotografia: Benedicto Cirilo (Galeria Cañizares, BA, Maio, 2019). Registro cedido pelo fotógrafo ao autor.

3.3.2. O “Objeto Kinético” labaniano. LMA e *Eukinese*. Fator de Movimento Tempo e sua relação com as qualidades de esforço: fluência energética, dinâmica e duração-ritmo

A segunda parte desta Área de Estudo está dedicada – tal como se detalha na sua apresentação – ao legado da obra artístico-pedagógica desenvolvida pelo coreógrafo, arquiteto e musicólogo Rudolf von Laban (Rezső Kereszteló Szent János Attila Lábán; Pressburg/Bratislava 1879, Londres, 1958), considerado um dos maiores teóricos da dança do século vinte e “pai” da *Tanztheater*. Porém, não se trata, especificamente, da reconstrução biográfica do seu legado, mas, do sistema/método elaborado pelo corpo de discípulos e sucedâneos que reuniram no *Laban Movement Analysis* (LMA) os lineamentos gestados pelo autor ao longo da sua prolífica carreira. Pode se inferir do antedito que o caráter sistêmico dessa forma de análise atingiu a solvência com que chega até os nossos dias através de sucessivas camadas de interpretação e revisionismo, inspiradas nos textos e documentos iniciados por Laban. No livro publicado pela dançarina e pesquisadora Ciane Fernandes (Tese Doutorado; PPGAC-UFBA) *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (SP: Annablume; 2ª ed., 2006), a autora oferece uma perspectiva ampliada sobre a dinâmica de agregações teóricas e práticas, assim como dos usos aplicados que alimenta essa construção heurística:

O que hoje chamamos de Sistema Laban, ou *Análise Laban de Movimento*, consiste no desenvolvimento de uma série de trabalhos investigativos sobre o movimento, produzido e apresentado em diversos países do mundo, por diferentes agentes de dança: coreógrafos, artistas, pesquisadores,

professores, críticos, etc., que se valem do estudo sobre o movimento desenvolvido por Laban. [...] A *Análise Laban de Movimento* é utilizada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano, para pesquisa artística ou científica, como um método de treinamento corporal, seja com a finalidade de criação, ou de pesquisa, ou ainda terapêutica. [...] A descrição de movimento no *Sistema Laban/Bartenieff* pertence a um contexto múltiplo, interagindo com outras abordagens científicas e artísticas. Pesquisadores pretendem abrir novas possibilidades de entendimento sobre o movimento, aumentar o campo interpretativo dos movimentos e a consciência corporal para executá-los, mais do que exigir absoluta precisão sobre a descrição. (FERNANDES, 2006, p. 32)

A concepção que singulariza à obra labaniana – ainda quando seja anterior e contextualizada numa ordem de inquietações estéticas diversa⁸⁰ – possui curiosos pontos em comum com a obra schaefferiana. Também nela distingue-se o afã pela abstração sistêmica, pela proposição de uma sintaxe coesa que desvende a lógica subjacente da linguagem e permita, como fruto das análises, visibilizar esse apanhado de chaves e disponibilizá-lo para as futuras apropriações composicionais. Outro tanto cabe ser dito sobre a sua aproximação ao “objeto” de estudo: a *kinese* como *materia prima*; a experiência da movimentação corporal avaliada como uma realidade proto-linguística susceptível de ser redirecionada. Poderíamos, num jogo de analogias, teorizar sobre a apreciação de um *Objeto Bruto* que devém *Objeto Kinético*, entendendo-o como a resultante de um recorte perceptual que observa os caracteres fenomênicos do movimento corporal como *coisa-em-si* – para aquém das formas intencionadas da “escuta”, estetizantes e culturalizadas.

Para entendermos a andaime do LMA e suas desdobras em aplicações tão diversas como as abordagens somático-terapêuticas (*Fundamentos Corporais Bartenieff*; *Sistema Laban/Bartenieff*), estudos de campo etnográficos (*Coreologia* e *Labanotation*), descrição e registro do movimento cotidiano/laboral (*Eukinese*, *effort*), será oportuno repassar as etapas que marcaram a pesquisa empreendida por Laban, podendo pensarmos em uma dupla articulação histórica: seu período suíço-austríaco-alemão e seu período de residência na Inglaterra. Importa considerar que a sua primeira formação foi na Arquitetura (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*,

⁸⁰ As experimentações promovidas por Rudolf von Laban entre 1915-35 inscrevem-se nas marcas geracionais dos artistas germanos inspirados pelo movimento Expressionista (grupo *Die Brücke*). Aquilo que se conhece como *Dança Expressionista Alemã* – ligada, pela sua vez, à poética da *Tanztheater* – segue uma saga histórica de longo encadeamento, chegando até os nossos dias. Se resumido, caberiam serem indicados como discípulos diretos de Laban, Mary Wigmann (*Hexentanz: A Dança da Feiticeira*, 1913) e Kurt Joos (*The Green Table*, 1932); na segunda metade do século vinte (anos 70') Pina Bausch, e já nos 90'-2000' coreógrafos como Sasha Waltz ou o próprio Felix Ruckert.

Paris), interessado na relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda. Em 1909, com trinta anos de idade, se mudou a Munique, sob a influência do coreógrafo Heidi Dzinkowska, e só então passou a se dedicar à Arte do Movimento. Seis anos mais tarde criou o *Instituto Coreográfico de Zurique*, com ramificações na Itália, França e Europa Central, e em 1928 publicou a *Kinetographie Laban*, onde exibiu um inédito sistema de caracteres abstratos que permitiam sistematizar pela escrita a interconexão sincrônica de todos os parâmetros do movimento-ritmo-espaço – mais conhecido como *Labanotation*. Além de seu trabalho criativo e teórico, Laban ideou formas de integração artística para grande número de pessoas, intitulada *Dança Coral*, que permitissem que tanto bailarinos quanto pessoas leigas dançassem de forma colaborativa seguindo o *score* de uma partitura simples. Este aspecto filantrópico de seu trabalho, voltado para os aspectos da saúde, se relaciona intimamente com uma adesão espiritual que misturava a Teosofia Vitoriana, o Sufismo e o Hermetismo, muito promulgados a finais do século dez e nove. Lembra-se, com certa aura mística, as livre-experimentações que tiveram lugar em 1917 no Monte Verità (Ascona, Suíça), onde Laban ministrou cursos e desvelou para uma nova geração de dançarinos o estado avançado das suas pesquisas. Entre 1930-34 foi diretor da *Allied State Theatres* em Berlim, mas, sua carreira viu-se interrompida em 1937 pelas contingências políticas do país, devendo-se exiliar em Manchester (Inglaterra).

Da sua fase nos países germânicos pretendo destacar um rasgo que se transparece na afeição de Laban pelo estudo analítico do movimento corporal, considerado pelo autor de maneira “despojada” através dos parâmetros constitutivos e modos subsequentes de reconfiguração (combinações múltiplas das variáveis organizacionais). O gesto, próprio do Abstracionismo/Formalismo/Serialismo das primeiras décadas do século vinte (Construtivismo Russo, Suprematismo, Escola da Bauhaus, Escola de Viena) permite reconstruir a significativa confluência de concepções da época, quando comprovamos a maneira em que se replicaram os princípios composicionais e postulados teóricos adjacentes entre artistas como Arnold Schoenberg, Vasili Kandinski e Rudolf von Laban: Serialismo Dodecafónico + “Ponto e Linha sobre o Plano” + Coréutica e Eukinese. No artigo *Sistema Laban/Bartenieff e música: possíveis interfaces*⁸¹, dedicado a interrogar as potenciais aplicações que o

⁸¹ Artigo disponível no website WWW.ACADEMIA.EDU:

Laban Movement Analysis (LMA) tem na atualidade sobre as produções musicais – especialmente, regência e composição –, o docente-pesquisador e compositor Guilherme Bertissolo (PPGMUS) revisita, no segmento intitulado *A LMA e a Música*, algumas preocupações expressas por Laban entre a situação do corpo, locado em espaços dinâmicos, e os sistemas de proporções que estruturam os intervalos entre as alturas (fracções da corda pitagórica); assim mesmo, na exposição da sua *Corêutica*, interroga o possível correlato entre os “sete cortes transversais” do corpo humano (*cross-sections*) e as alturas que estruturam a escala maior. Mais instigante, com toda evidência, resulta a correlação entre a série de doze pontos que encadeiam as arestas do *Icosaedro* com as doze notas da escala cromática. Citando um artigo de Valérie Preston-Dunlop (pesquisadora especialista na obra do autor, membro da *Trinity Laban*), dentro do qual reaparece a referida confluência *Laban, Schoenberg, Kandinsky: 1899-1938* (In: LOUPE, Laurence; Paris: Dis Voir, 1994, p. 110–131), Bertissolo indica:

Os doze pontos do icosaedro, decorrentes da interseção dos pontos dos três planos pelos quais o corpo humano se move (horizontal, vertical e sagital), são relacionados por Laban aos doze pontos à escala cromática, sugerindo que, psicologicamente, existe um considerável paralelismo entre os modos maior e menor da harmonia tonal e as atitudes de ataque e defesa na dança (p. 122). [...] O artigo de PRESTON-DUNLOP (1994) traz importantes contribuições para a contextualização histórica desse campo de estudo, buscando estabelecer pontos comparativos entre o dodecafonismo (SCHOENBERG, 1984⁸²) e a Corêutica (LABAN, 1976⁸³). A autora empreende uma genealogia das possíveis relações entre esses pensadores dentro do período compreendido entre 1899 a 1938. A tentativa de relacionar as teorias de Schoenberg às de Laban, buscando pontos comparativos, é um esforço louvável. (BERTISSOLO, Disponível: https://www.academia.edu/6128048/Sistema_Laban_Bartenieff_e_m%C3%BAsica_poss%C3%ADveis_interfaces)⁸⁴

Na sua estadia em Inglaterra – lugar onde permaneceria até a sua morte – a área de desenvolvimento da pesquisa de Laban adotou um viés diferencial, ampliando significativamente o horizonte das suas inquietações. No contexto sociocultural do

https://www.academia.edu/6128048/Sistema_Laban_Bartenieff_e_m%C3%BAsica_poss%C3%ADveis_interfaces

⁸² SCHOENBERG, Arnold. *Estilo e ideia*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

⁸³ LABAN, Rudolf von. *El Lenguaje del Movimiento: una guía de la Coreología*. Boston: Plays Inc., 1976.

⁸⁴ Para ampliar sobre o nexa Laban-Schoenberg e contexto artístico das vanguardas da época pode se consultar o valioso artigo: KATZ, Helena. *O Corpo e o Meme Laban: uma trajetória evolutiva*. In: *Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento* / Maria Mommensohn & Paulo Petrella, organizadores. SP: Summus, 2016, p. 51 a 59.

industrialismo inglês, o estudo sobre o movimento corporal humano se centrou, dessa vez, no *tempo-energia* despendido pelos trabalhadores para realizar as tarefas no âmbito laboral das fábricas. Essa mudança de foco devesse numa preocupação pela idealização de métodos que auxiliassem aos operários através de uma economia que permitisse administrar melhor os esforços. Essa ordem de motivações – atrelada à propensão filantrópica que sempre distinguiu a Laban – permite enquadrar a aparição do termo *effort* (em inglês: esforço), retraduzido pelo autor para nomear a *mudança das qualidades rítmico-energéticas* que os trabalhadores aplicavam as suas tarefas. O dado possui relevância histórica, pois essa nova ênfase, direcionada para o campo da ação cotidiana/laboral, diferencia-se do original *antrieb*, que em alemão denota propulsão, impulso, ímpeto⁸⁵, utilizado por primeira vez em 1910 por Laban para indicar a atitude que inaugura e precede à iniciativa motora. Foi nesse novo contexto de estudo onde Laban chegou à formulação de uma minuciosa análise dos elementos que comungam na movimentação humana e suas respectivas combinações. Como veremos seguidamente, nasceram ali as distinções sistêmicas que estruturaram o referido sistema de análise (às vezes identificado como *Método de Análise de Dança*) através da *Corêutica* – estudo da organização espacial dos movimentos – e da *Eukinéutica* – estudo dos aspectos qualitativos do movimento, com destaque na apreciação da dinâmica e ritmo-duração.

Indico, no encerramento deste apanhado de dados biográficos, que as investigações desenvolvidas em Inglaterra junto à sua colaboradora Lisa Ullmann, atingiram uma ulterior aplicação na área da educação/pedagogia do movimento, materializada na publicação do livro *Modern Educational Dance* (1948)⁸⁶, a partir do qual a dança atingiu notoriedade no âmbito educativo, passando a integrar o currículo dos ciclos de formação fundamental/médio desde a década dos anos 40'. Dessa época ao presente o legado labaniano é ministrado em diversas instituições, sendo duas as formações oficiais que oferecem credenciamento: o *Laban Movement Analysis* (LMA), mais próximo dos ensinamentos originários do autor, são transmitidos no *Laban Dance Center* de Londres, enquanto que os acréscimos advindos dos *Fundamentos Corporais Bartenieff* – chamado de *Sistema Laban/Bartenieff* –

⁸⁵ KESTENBERG, J. *The role of movement patterns in development*. NY: Dance Notation Bureau Press, v.1, 1977.

⁸⁶ *Modern Educational Dance*. Laban, Rudolf (Author); Lisa Ullman (Editor). NY: Ed. Macdonald & Evans Ltd., 1964. A publicação original, de 1948, esteve a cargo da editora *Published by MacDonald & Evans*. London, England.

são promulgados no *Laban/Bartenieff Institut of Movements Studies* (LIMS) de NY⁸⁷.

Figura 25 - Registros fotográficos de Rudolf von Laban (Londres, 1950), Mary Wigmann (*Hexentanz*, 1913) e Kurt Joos (*The Green Table*, 1932).



Apresento, seguidamente, um conjunto de registros fotográficos originais da época. Na fileira superior, Rudolf von Laban, na sua época de residência em Londres (anos 50'), habitando o emblemático *Icosaedro*. Do lado, Laban no primeiro período (anos 30'), exibindo o sistema de notação *Kinetografia* (*Labanotation*). No centro, o corpo de dançarinos/as que fizeram parte das experiências fundadoras

⁸⁷ O LMA no Brasil aparece conotado como um sistema/método de dança-educação, aprofundado sob a perspectiva da arte, criação estética, linguagem e comunicação não-verbal. A coreógrafa e educadora Maria Duschenes foi uma das introdutoras do método, havendo formado gerações de alunos que utilizaram a referência de Laban em seus trabalhos de criação/atividades de arte-educação. Na sua gesta destacam-se as propostas de ensino público de dança e a realização de *Danças Corais*. Pela sua vez, Regina Miranda foi a primeira brasileira formada pelo *Laban/Bartenieff Institute* (LIMS) em 1975; ela introduziu o *Sistema Laban/Bartenieff* e, desde então, dedicou-se a sua difusão através de palestras, workshops e inúmeras criações artísticas.

de Laban (entre 1915-25); à esquerda, uma *Dança Coral* desenvolvida na praia – na mesma época em que se encontravam locados no *Monte Verità* (Ascona, Suíça); no centro, os alunos introjetando a *Kinetografia*, se utilizando dos ícones inscritos no chão e muros da sala; à direita, momento de aula dedicado a investigar as escalas do *Icosaedro*. Na fileira de embaixo, seus discípulos-coreógrafos primeiros; à esquerda, Mary Wigmann interpretando a *Feiticeira* (*Hexentanz: A Dança da Feiticeira*, 1913); à direita, cena de guerra da encenação *The Green Table*, de Kurt Joos (estreada em julho de 1932 no *Théâtre des Champs-elysées*, Paris).

Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban>

Para adentrarmos no conjunto de categorias de análise e quadros taxonômicos que estruturam o *Laban Movement Analysis* (LMA) – especificamente, a noção de *antrieb/effort* e os aspectos qualitativos do movimento sistematizados na *Eukinética* (*Fator de movimento Tempo* e suas relações com a dinâmica e rítmica métrica/não-métrica) –, proponho levar a atenção para o livro *Dicionário Laban*, da pesquisadora em dança e professora Lenira Rengel (PPGDança – UFBA), editado por Ed. Annablume em 2006 (SP), sendo originalmente a publicação da Dissertação de Mestrado que a autora desenvolveu na Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes (2001) –, versão que utilizo para as citações. Para entendermos tecnicamente a *Labanálise* (LMA / LIMS), como sendo a perspectiva mais ampla dedicada ao estudo analítico e observação das múltiplas manifestações implicadas no movimento corporal humano/kinese, proponho visitarmos a definição que este singular dicionário-pesquisa oferece nos itens 109. *Labanálise (G.)* e 110. *Labanálise (AT.)*:

É um sistema de observação, descrição e notação de todas as formas de movimento, derivado do trabalho de Rudolf Laban, seus colegas e seus alunos. Um vocabulário sistemático e metodologia de descrição do movimento⁸⁸. [...] *Labanálise* é empregada para anotar, reproduzir e ensinar movimentos e/ou danças e/ou coreografias. É também, usada clinicamente nas terapias corporais para documentar características de movimentos de pacientes⁸⁹. (RENGEL, 2001, p. 91)

O raio de abrangência que a *Labanálise* compreende pode ser dimensionado, por sua vez, através da noção que o próprio Laban ideou para dar enquadramento às múltiplas competências contidas no seu sistema. O termo *Coreologia* é tanto uma perspectiva científica aplicada ao campo de práticas artísticas/kinéticas – agindo desde uma construção lógico-formal –, quanto uma abordagem linguística dessas manifestações fenomênicas, expressas na sintaxe gramatical que organiza à dinâmica do movimento humano. 32. *Coreologia (G.)* e 33. *Coreologia (AT.)*:

⁸⁸ PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Rudolf Laban - an extraordinary life*. London: Dance Books Ltd, 1998.

⁸⁹ YOUNGERMAN, Suzanne. *Labanalysis*. NY: Dance Research Annual IX: Essays in Dance Research, 1978.

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são uma unidade inseparável⁹⁰. [...] A Coreologia busca uma abordagem unificada do estudo da dança, propondo que prática e teoria não devem estar separadas e que o conhecimento coreológico combina pensamento e sentimento junto ao fazer da dança. (RENGEL, 2001, p. 40)

Somando partículas ao vocabulário que estrutura o *Laban Movement Analysis* (LMA) corresponde indicar, seguidamente, que o vasto domínio da *Coreologia* se divide em dois grandes campos de estudo: a *Corêutica* e a *Eukinética*. Poderia se dizer que ambos são complementares, ocupando-se, em rasgos gerais, dos aspectos espaciais e temporais do movimento, e que uma e outra permitem abarcar, nas suas divisões e especificidades internas, o complexo apanhado de caracteres a serem levados em consideração na observação do movimento humano. Descreverei, sumariamente, o primeiro, em vistas de que apenas o segundo desses campos de estudo será suficientemente esmiuçado para os fins da presente pesquisa: contornar o *Objeto Kinético* que nos permita, ulteriormente, reuni-lo num *Objeto Sonoro-Kinético*.

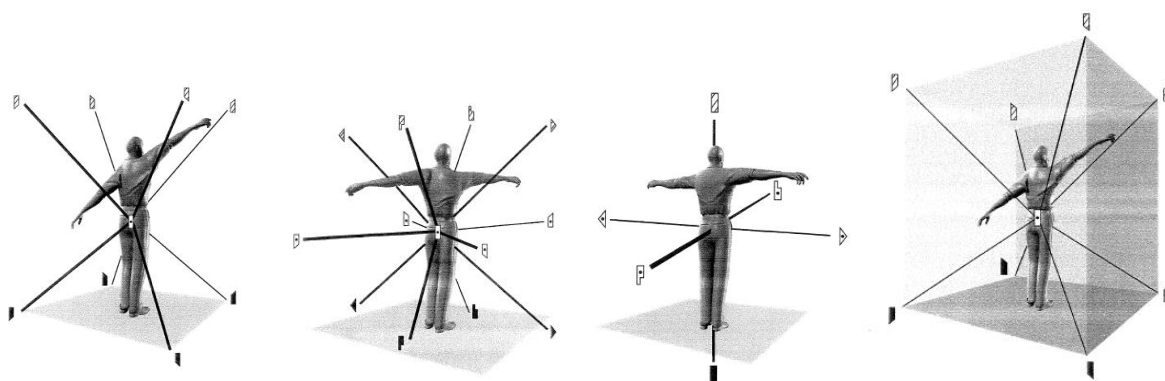
A *Corêutica* é o estudo da “organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu, como sendo seu sistema de harmonia espacial. [Daí que às vezes é] também nomeada de Harmonia Espacial” (RENGEL, 2001, p. 42). Interessa observar que dentro do conjunto de referenciais geométrico-arquiteturais que a *Corêutica* oferece, a relação especular corpo/espço pode ser compreendida através de uma dupla forma de ancorar o referente: A- *Espaço no corpo*: consiste em transbordar as dimensões do espaço físico da sala (*environment*) no âmbito intero-ceptivo do próprio corpo (os de algumas partes deste), para direcionar as suas linhas projetais. B- *Corpo no espaço*: consiste em definir, marcar ou fixar pontos do espaço circundante (proximal/distal) como âncoras referenciais para deslocar o corpo em relação a eles. A *Corêutica* se distingue pela vasta coletânea de figuras e volumes geométricos ideados por Laban para orientar ao dançarino nas suas possíveis/potenciais linhas de projeção. A ideia recorrente do dançarino ir “pontuando”, numa sucessão de precisos encaixes kinético-espaciais, as arestas, retas ou planos de movimentação desses volumes, deu lugar a uma multiplicidade de esquemas referenciais – alguns deles

⁹⁰ LABAN, Rudolf von. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. London: MacDonald and Evans, 1966.

particularmente famosos. Parece-me importante ressaltar, a propósito do antedito, a utilização do termo “escalas” para sinalizar essa partitura sequencial de marcações; o dado não é menor ao colocá-lo em perspectiva comparada com as estruturas da linguagem musical, onde a construção de motivos ou frases advém, habitualmente, do andamento e combinação dessas marcas discretas⁹¹.

Listo, seguidamente, o caso da: *Cruz Diagonal / Diametral / Tridimensional* e do *Cubo* (poliedro regular):

Figura 26 - *Dicionário Laban*: Cruz Diagonal, Diametral, Tridimensional e Cubo (poliedro regular).



Observe-se em cada figura o caso *Espaço no corpo* (espaço ancorado/introjetado no corpo do dançarino), onde se destacam as virtuais linhas de projeção kinético-espaciais. Em cada uma dessas *escalas dimensionais* se detalha, no extremo das linhas de fuga, o conjunto de signos-ícones correspondentes à escrita *kinetográfica*.

Fonte: *Dicionário Laban* (RANGEL, Lenira, 2001, p. 43, 44, 45 e 46).

Uma vez observado este primeiro campo de estudo, poderemos dedicarmos a percorrer os aspectos da *Eukinéica*; para isso, considero oportuno determos, inicialmente, nas nuances etimológicas do termo, de origem grego. A *Kinese/kinético* – escrita com letra “K” inicial, convertida durante medievo ocidental para o modo mole da pronuncia: *Cinese* –, procede da raiz indo-europeia *klév*, e se compõe das partículas *kiné* = mover + *tico* = relativo a. O acréscimo do *Eu* procede, por sua vez, do indo-europeu *Esu* (bom, harmônico), de modo que *Eu + Kinese* sinaliza, no referido contexto, a procura de uma “movimentação corporal harmônica ou equilibrada”⁹². Apesar de ter indicado anteriormente a filiação do campo de estudos *eukinéicos* com

⁹¹ RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, 2001.2001, p. 42: “Segundo PRESTON-DUNLOP (1998 e entrevista, Julho/2000), Laban tinha em mente o novo sistema atonal de harmonia musical de Arnold Schoenberg, no sentido de abandonar a hierarquia das notas musicais. Laban, influenciado por esta ideia, deu importância a todas as direções espaciais possíveis”.

⁹² Dicionario Etimológico Español en línea. Website disponível em: <http://etimologias.dechile.net/>

o plano da temporalidade, esta área compreende as problemáticas relativas ao ritmo-duração como o “estudo das qualidades expressivas do movimento” (RENGEL, 2001, p. 69), dentro da qual têm cabimento os aspectos da dinâmica. Por sua vez, a “Eukinética é parte integrante da *Teoria dos Esforços*, [a mesma] levou a Laban à conceituação da palavra *esforço* e dos *quatro fatores de movimento*” (idem. 2001, p. 69. Grifos nossos). Como se transparece na citação, os estudos *eukinéticos*, ideados por Laban no início da sua carreira (1910), devieram uma concatenação de conceitos ulterior, na qual a emergência do termo *effort* – originalmente *antrieb* – acentua a participação de uma “energética” almejada nos processos kinéticos, e estes, subsequentemente, reclamam o estudo particularizado dos quatro *Fatores de Movimento*. Assim, proponho esmiuçarmos sequencialmente estes elos da cadeia para focarmos, no final do percurso, nas relações temporais de ritmo-duração e sua vinculação estreita com a mensura da fluência energética do movimento.

73. ESFORÇO (EUK. –AT).

(a partir de LABAN, 1974, 1978; BARTENIEFF, 1980; DELL, 1970; DUSCHENES (1970 e 1977-1999); NORTH 1973; PRESTON-DUNLOP 1963, 1980, 1998, 2000; RUSSEL 1958 e 1975 e SERRA 1977, 1979 e 1993, 2000). Esforço e a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. [...] A partir de uma atitude interna do agente para com os fatores de movimento e de sua maneira de responder ao mundo, desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento. Atitude, esforço e movimento não se dão necessariamente em sucessão, ao contrário, ocorrem simultaneamente. Esforço é tanto intelectual, emocional, quanto físico. O movimento pode ser descrito em termos de qualidade de esforço. Há uma relação intrínseca e específica entre esforço e forma que se manifesta no movimento. (RENGEL, 2001, p. 66)

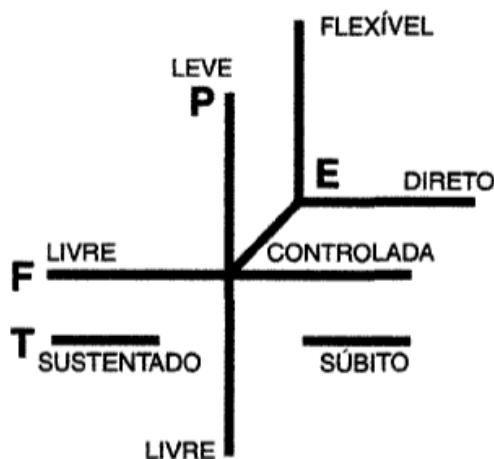
Da citação anterior, que transcrevo sob a formatação de Dicionário Enciclopédico que a autora utiliza, cabem serem discriminadas algumas partículas conceituais. A natureza da movimentação humana, no seu foro íntimo, não nasce de relações físico-adaptativas ao meio ambiente – no sentido em que rotula-se de *fisicalidade* às relações que regulam as trocas locomotoras entre os seres vivos e o campo gravitacional –, mas, de uma atitude interna, manifesta no tônus de uma pulsão/esforço que inicializa a ação motora e lhe imprime a sua distintiva “qualidade expressiva”⁹³. Há, na concepção labaniana, uma observação das motivações que

⁹³ A ideia de uma atitude/pulsão anterior à extroversão do movimento – mas, potenciadora do mesmo – lembra da noção godardiana de *pré-movimento*, retirada da pesquisa desenvolvida por Mathias Alexander. No ensaio *Gesto e percepção* (RJ: UniverCidade, v. 3, 1999, p. 11 a 35) o docente e pesquisador francês Hubert Godard (Université Paris 8) estabelece que “gesto” não supõe,

condicionam a gênese da kinese humana, transcrita num duplo compartimento disciplinar: certo “psicogismo conductual”, e certa propensão estética a frisar os traços do “expressivo-pathetico” (aura Expressionista). Uma segunda distinção vem da maneira em que a organização rítmico-temporal do movimento aparece conotada na obra do autor; antes de avançar sobre qualquer categorização que permita mensurá-lo regularmente (isomorfismo métrico), o fluxo kinético, atrelado à natureza do energético-pulsional, é apreciado em termos *qualitativos*, querendo com isso dar cabimento às tendências pessoais do sujeito movente, segundo este manifeste uma propensão por determinadas maneiras de administrar o peso, os padrões espaciais ou tipo de fluência – visando realidades não unicamente dancísticas, mas, laborais e cotidianas⁹⁴. Chega-se assim a uma equivalência conceitual, na qual a *movimentação humana* se traduz nas *qualidades de esforço* – ou bem, na relação íntima entre esforço e a forma em que o movimento se manifesta. A tríade atitude/esforço/movimento operam em sincronia, se *co-fundindo* entre si, e abrangem não apenas o domínio do corporal-físico, mas, o intelectual e emocional do sujeito.

literalmente, a resultante expressiva do sistema periférico do corpo. Tampouco consiste em um sistema de signos corporais-miméticos destinados a emitir mensagens através da modulação codificada das mãos ou da afetação muscular do rosto. Trata-se, antes de tudo, de uma *atitude em relação ao peso* que lida com o campo gravitacional; ele preexiste no substrato postural do sujeito antes mesmo deste se movimentar. Isso ocorre assim pelo simples fato de estarmos em pé, de estarmos condicionados por aquilo que Godard chama de *pré-movimento*.

⁹⁴ No *Dicionário Laban* (2001, p. 66), Lenira Peral Rengel revisita historicamente o termo e suas valências semânticas, indicando que: “Esforço não foi formulado no Método de Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente. Laban usou o termo *antrieb* = propulsão, impulso, ímpeto, pela primeira vez em 1910. Durante a II Guerra, *antrieb* foi traduzido por Laban para o inglês como *effort* e este termo foi empregado por ele para nomear as mudanças de qualidades que os trabalhadores aplicavam ao movimento e continuou a ser usado no teatro, dança na avaliação da personalidade e na terapia corporal”.

Figura 27 - *Dicionário Laban*: Gráfico do Esforço.

P = Peso; E = Espaço; F = Fluência; T = Tempo.

“ 97. GRÁFICO DO ESFORÇO (G.).

Gráfico do Esforço é um diagrama que representa o conteúdo de esforço de um movimento. Este diagrama é desenhado por meio da combinação de traços horizontais e verticais que indicam a configuração espacial das qualidades de esforço dos fatores de movimento. A curta linha diagonal no gráfico do esforço é chamada de sinal de esforço. Toda notação dos esforços tem esta linha diagonal, ela identifica claramente que está se tratando do gráfico de esforço”. (RENGEL, 2001, p. 83)

Fonte: *Dicionário Laban* (RANGEL, Lenira, 2001, p. 83).

Chegamos assim à última partícula da cadeia conceitual labaniana, antes mencionada. Trata-se dos níveis de organização interna que podem ser distinguidos dentro das qualidades de esforço; estes devieram da observação, por parte de Laban, das atitudes corporais associadas à atividade motora. Os chamados *Fatores de Movimento* são inerentes à própria existência do sujeito movente – por isso mesmo, muitas vezes despercebidos – e denotam o modo em que este se relaciona com a sua realidade dinâmico-kinética:

83. FATOR DE MOVIMENTO (G.- AT.)

(a partir de LABAN, 1948, 1963, 1966, 1974, 1978, e 1990; BARTENIEFF, 1980; DELL, 1970; DUSCHENES 1970 e 1977-1999; KESTENBERG 1977; NEWLOVE, 1995; NORTH 1973; PRESTON-DUNLOP 1963, 1980, 1998 ; RUSSEL 1958 e 1975 e SERRA 1977, 1979 e 1993). Fatores de Movimento são componentes que foram identificados por Laban como FLUENCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem a própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. (RENGEL, 2001, p. 70)

Tal como se aprecia na definição que Rengel (2001) proporciona no seu *Dicionário Laban*, os *Fatores de Movimento* foram subdivididos em quatro categorias, sendo as três primeiras contingentes aos fins desta pesquisa, entanto que o *Fator de Movimento Tempo* ocupará nossa atenção especialmente. Por essa razão, farei uma descrição sumária das categorias iniciais.

< O 84. *FATOR DE MOVIMENTO FLUÊNCIA* (idem p. 71) traduz a emoção do trânsito vivencial pelo movimento – observada originalmente na filogênese motora do bebê através dos movimentos de contração/expansão –, pois os extremos ou gradientes entre o acentuado abandono ou uma atitude de extremo controle, manifestam na movimentação do sujeito aspectos da personalidade que envolvem emoção. O conceito de *Fluência* tem duas formas qualitativas básicas de ser experienciado: 1. Livre e/ou liberada; 2. Controlada e/ou contida e/ou limitada.

< O 85. *FATOR DE MOVIMENTO ESPAÇO* (idem. p. 73), mapeado dentro do *Sistema Laban/Bartenieff* no desenvolvimento motor do bebê a partir do terceiro mês, revela que o primeiro vínculo perceptual distintivo como espaço se dá, primeiramente, na esfera pessoal do sujeito (*próprio-ceptivo*), para se desdobrar logo na percepção do espaço parcial (*proximal*) e geral (*distal*). Quando o sujeito movente começa a focalizar referências físicas externas perde-se a ideia genérica de que tudo é uma realidade indiferenciada – tal como acontece como *Fator Fluência*. Características deste fator aludem a um aspecto mais “intelectual” da personalidade, pois as localizações do espaço tendem a ser estruturalmente mais complexas. Tais localizações requerem o reconhecimento perceptual tanto de um único foco quanto de dois (*atenção bidimensional*), ou bem, de uma atenção panorâmica voltada para uma realidade multifocal (simultaneamente *tridimensional*). O conceito de *Espaço* tem duas qualidades básicas de ser experienciado: 1. Direta; 2. Flexível.

< O 86. *FATOR DE MOVIMENTO PESO* (idem. p. 75) auxilia na conquista da postura ereta; é possível observar como o bebê deixa cair objetos várias vezes, descobrindo a força da gravidade, para depois experimentá-la em si mesmo até ficar de pé sustentando o próprio corpo. A experiência estabilizada da transferência do peso informa sobre o *que* do movimento, cimentando um aspecto mais “físico” da personalidade. Este fator contribui ao domínio de si próprio ao transportar o volume corporal sem ajuda do outro, afirmando a vontade de auto-direcionamento espacial. O *Peso* tem duas formas qualitativas de ser experienciado: 1. Leve; 2. Firme.

O quarto e último fator (87. *FATOR DE MOVIMENTO TEMPO* (p. 78 e 79), analisado sob a perspectiva filogenética de padrões adaptativos dentro do *Sistema Laban/Bartenieff* – uma revisão ulterior à do autor, enfatizando o atravessamento dos dados procedentes da biologia e psicologia evolutiva –, considera que a noção de “tempo” (apreensão perceptual do plano da temporalidade/duração) só se torna evidente na vida da criança por volta dos cinco ou seis anos de idade (as brincadeiras começam a ter começo-meio-fim); antes disso, a noção permanece vaga ou desapercibida. Transbordado dentro do campo das experiências kinéticas, o direcionamento do plano da temporalidade introduz um aspecto mais intuitivo da personalidade, auxiliando ao sujeito movente na operacionalidade das suas performances corporais. A atitude/esforço relacionada a este fator é a “tomada de decisões”, informando o sentido da oportunidade (o *quando* atuar) para o engatilhamento das escolhas motoras. O correlato afeto-emocional, por sua vez, vincula-se a uma reconsideração dos limites factuais, podendo serem melhor tolerados e resolvidos, driblando os impedimentos frustrantes por meio da espera/ação: “se o agente não tem algo agora, talvez seja possível obtê-lo depois” (RENGEL, 2001, p. 78).

Importa-nos aqui que as modalidades de esforço atribuídas por Laban ao *Fator de Movimento Tempo* são mapeadas através dos marcadores das *variações qualitativas*: 1. Sustentada; 2. Súbita; sem dúvida, com os gradientes intermédios, tal como se considera nos fatores anteriores. Indica Rengel (2001) que estas categorias foram comumente substituídas pela díade lento/rápido, enfatizando como variável organizacional a questão da velocidade física-quantitativa. Em resposta a esta tendência, Laban priorizou – como perspectiva epistémica aplicada ao sistema global – a abordagem qualitativa dessas variáveis, entendendo que sustentado/súbito nasce de uma atitude interna diferenciada: presencial, energética, vívida. Esta distinção adquire, dentro das categorizações que me proponho recortar, uma particular relevância conceitual; a ideia de “tempo/temporalidade”, ligada estreitamente à maneira em que é fenomênicamente observada e perceptualmente apreendida pelo sujeito movente, aparece, antes bem, conotada à ideia de “duração” (o *como se experiencia* o transcurso dos deslocamentos dinâmicos) e esta, pela sua vez, à experiência primária de “fluxo”, no sentido de que todo o processo filogenético da movimentação vive atrelado a um curso *orgânico e integrado* de planos experienciais, dentro dos quais a percepção específica do tempo apresenta-se como uma

possibilidade de discriminação tardia: último fator a ser desenvolvido pela criança, imbricado no processo dessa descoberta sinestésica.

88. FLUXO DO MOVIMENTO (G. - AT.)

Fluxo do movimento é uma ininterrupta conexão de ações do universo que se dão em tridimensionalidade: a natureza e/ou os elementos e/ou os seres emergem e afundam, alargam e se estreitam, avançam e se retraem. O fluxo não tem aspectos internos e/ou externos. O fluxo é dentro e fora simultaneamente. O fluxo pode ser mais ou menos libertado ou mais ou menos controlado, entretanto nunca pára. Laban tem uma perspectiva universal sobre o emprego do fluxo do movimento, no sentido de haver semelhanças de manifestação de fluxo do movimento no universo e em todos os corpos. (RENGEL, 2001, p. 80)

O conjunto de atributos que Rengel (2001) menciona na citação anterior permite dimensionar a complexidade perceptual – mas, formal e rítmica – que a categoria de “Fluxo de Movimento” possui na obra labaniana. Por enquanto, ela apresenta-se associada a: A- uma conexão *tridimensional* das ações; B- a evolução interna dos seus componentes estão sujeitos a uma *mudança orgânica*, podendo emergir/afundar, alargar/estretar, avançar/retrair; C- sua natureza constitutiva se distingue pela inércia do *continuum*, sem distinção espacial do dentro/fora, porém, admite a possibilidade de ser regulado segundo modos de controle/liberação⁹⁵. A última observação da autora, referida à “perspectiva universal” que Laban tinha sobre a natureza fluida do movimento, sinaliza o intuito básico de que estes modos comportamentais, implicando as variáveis ritmo/duração (processos evolutivos que moldam a temporalidade) se replicam tanto na diversidade de corpos humanos e seres vivos quanto nos padrões rítmicos universais⁹⁶.

Esta apreciação geral sobre as complexidades e imbricações *inter-fatores* que a observação do fluxo temporal do movimento apresenta frente à tentativa de sistematizá-lo, traz à tona um tópico que foi referido anteriormente e que me proponho esmiuçar agora. Toda vez que o evento kinético (ou dancístico) selecionado para discriminar as tipo-morfologias que estruturam as progressões rítmico-temporais exhibe os traços de um fluxo *múltiplo e energético*, alheio a qualquer intenção formal de

⁹⁵ Na exposição que Lenira Peral Rengel (2001, p. 79) elabora para mapear os dados empíricos comprometidos no processamento da temporalidade kinética, aparecem listados três tópicos a serem levados em consideração: 1. Tempo experienciado como *duração*: tende a ser processado como um período curto/longo; 2. Tempo experienciado como *velocidade*: processa-se como rápido/lento. 3. Tempo experienciado como *inércia*: processa-se como momentos de aceleração/desaceleração.

⁹⁶ Observe-se o correlato conceitual com os postulados de Iannis Xenakis sobre *Música Estocástica*, comentado no item 3.2.2, em razão da análise da obra *Metastasis* (1953-54). Ler a citação do *Prefácio de Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (1971).

replicar acordos métricos ou regulares (ausência de indicadores de pulso/divisões/compasso), a procura de qualquer categorização, referida às estruturas rítmicas subjacentes, precisa mudar a perspectiva da sua abordagem⁹⁷. Tal como me inclino a pensar, o que está em jogo é o estabelecimento de chaves de análise que dialoguem com os *Índices de auto-organização temporal* que regulam um tipo de fluxo “orgânico”: pulsional, energético e, em boa medida, espontâneo. Estes caracteres fenomênicos, expressos no jargão labaniano como um: Fluxo de Movimento + tridimensional + sujeito às mudanças do continuum + que pode emergir/afundar, alargar/estretar, avançar/retrair + que admite graus de controle/liberação (citação anterior), possui, como marca diferencial, um considerável grau de *ambiguidade mensural* no que refere-se à definição/delimitação dos contornos métrico-regulares – pelo menos, se comparado com o sistema de notação convencional⁹⁸.

⁹⁷ No item 2.1.2.1. desta escrita (Cap. I) tenho inserido, já desde o começo, indicações a este tipo de realidades kinético-poéticas, pelo fato de que resulta indispensável contextualizar claramente a modalidade de produções artísticas que trabalham nesta faixa discursiva. O caso escolhido – por ecoar, ao mesmo tempo, com a autoria do balé *Engenho* (2009-BTCA) – foi a filmagem da encenação de *MESSIAH GAME. Game One: Baptism*, do coreógrafo alemão Felix Ruckert (CIE FELIX RUCKERT / Dusseldorf Tanzhaus NRW; 2005). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdnwZ0Rsytk>

⁹⁸ Ao tocarmos neste ponto, central dentre as discussões levantadas na presente dissertação, pretendo ampliar os tópicos que o referiram anteriormente, especialmente na abordagem das lógicas de construção espaço temporais *não-logocêntricas*, visadas na obra filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (ensaio *O Liso e o Estriado*, incluso no volume cinco do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*; SP: Editora 34, vol. 5, 1995, p. 179 a 214), dentro da qual se comentam observações formuladas por Pierre Boulez no livro *Penser la musique aujourd'hui: le nouvel espace sonore* (Paris: Collection Bibliothèque Médiations, n° 13, 1977, p. 95): “No nível mais simples, Boulez diz que um espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que um espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar. [...] Quando não há módulo, a distribuição das frequências não tem corte: torna-se ‘estatística’. O liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos*” (Deleuze-Guattari, 1995, p. 183 e 184).

Com esse fim, referirei as análises sobre a questão “Ritmo e Temporalidade”, desdobrada no tópico “movimento musical” e nas categorias “tempo linear/não-linear”, tal como foram pesquisadas por Vinicius Borges Amaro na sua destacada Dissertação de Mestrado: *O ritmo como um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a capoeira* (PPMUS, 2015, Orientação: Prof. Dr. Paulo Costa Lima). As mesmas trazem à tona o tratamento bibliográfico de autores renomados na área, como Jonathan D. Kramer, David Epstein e Flo Menezes.

1. Inicialmente, Borges Amaro (2015) aponta que, na medida em que a experiência musical está diretamente ligada à *percepção das relações temporais* entre dois ou mais fenômenos sonoros, os *padrões de duração*, sendo uma das manifestações mais reconhecíveis do ritmo, assumem uma função essencial como fator estruturante. Citando David Epstein: “Vista por escritores com Cone, Komar, Sessions, e Schenker, [a duração seria] o elemento mais fundamental e indispensável da música. Em alguns aspectos, isso é prontamente demonstrável em músicas quase inteiramente constituída temporalmente — na medida em que elas são desprovidas de temperamento ou altura fixa e suas estruturas derivadas, usando apenas ruídos percussivos, como músicas africanas e do Pacífico (EPSTEIN, 1979, p. 55. Grifo nosso).

2. No emblemático livro *The Time of Music* (1988), Jonathan Kramer tece considerações teóricas que ultrapassam a ideia de fazer um estudo tradicional sobre a rítmica, a métrica e sobre como esses aspectos se manifestam (trate-se de uma composição, ou bem, de uma perspectiva de escuta). Surgem no texto, subsequentemente, duas amplas categorias para contornar os *tipos de temporalidades* que se manifestam no fenômeno musical: o “tempo linear” e o “tempo não-linear” –

Este modo de consideração categorial, ligado a uma “vontade epistemológica” de deixar transparecer os caracteres comportamentais deste tipo de progressões rítmico-temporais – com toda evidência, a quase totalidade dos eventos temporais encontráveis na vida cotidiana e meio ecológico – conduz-me à proposição de uma síntese conceitual que os nomeie sob o rótulo “Princípio de Aglutinação/Dispersão”: uma estratégia nominal que permita gerir *formas de articulação* temporal dentro do *continuum fluente-energético*, adotando para esse fim uma perspectiva diferenciada à tradição do sistema métrico-formal (subtraindo, subsequentemente, o uso instrumental de figuras/compasso/mensura isométrica). Com esse propósito, proponho o uso instrumental de um “sistema de marcadores temporais”, dentro dos quais: 1. Subsiste a noção/estratégia direcionada a *articular* o curso temporal; 2. Toda marca ou índice pode ser objetivada através de *diversas vias de sinalização*, assim como de diferentes *modos de grafar* essas marcas; 3. O sistema de “pontuação” aplicado ao corpus movente de um fluxo sinestésico poderá se referenciar, oportunamente, em *um ou outro* Fator de Movimento – quatro fatores labanianos que aqui passam a ser avaliados

sendo que, ambos conceitos não seriam mutuamente excludentes. Numa empreitada teórico-analítica voltada à compreensão das múltiplas poéticas musicais surgidas no século XX, Kramer (1988) postula *cinco subtipos específicos de temporalidades musicais* a serem formulados: A- *O tempo linear direcionado* fundamenta-se num “contínuo temporal, onde os eventos progridem em direção a metas previsíveis” (1988, p. 452); B- *O tempo linear não-direcionado*, ainda quando persista a sensação de continuidade da narrativa musical no seu contexto de origem, as metas ou objetivos, em geral, deixam de ser tão claros (ex.: encadeamentos harmônicos ampliados da Música Pós-tonal); C- *O tempo linear multi-direcionado*, evidenciado quando o princípio de descontinuidade ameaça à linearidade do tempo musical: “O tempo multi-direcionado não é o mesmo que o tempo linear não-direcionado. No primeiro caso, o sentido de meta-objetivo é agudo, mesmo que com mais de um objetivo implícito e/ou mais de uma rota para a(s) meta(s) sugerida. No tempo linear não-direcionado não existe um objetivo claramente implícito, apesar da continuidade do movimento direcionado. Uma analogia gráfica para o tempo multi-direcionado (comparável com uma linha reta para o tempo linear direcionado ou uma linha sinuosa para o não-direcionado) seria um campo vetorial multidirecional” (KRAMER, 1988, p. 46, tradução nossa); D- *O tempo-momento*, desprovido de qualquer perspectiva linear, como o caso mais radical de descontinuidade – criando relações com a ideia de “Unidade Temporal”, estabelecida por Karlheinz Stockhausen em 1963 a partir da noção *Forma-Momento (Momentform)* –, identificado situações musicais onde não existem inícios nem fins funcionais: “Kontakte (1959-1960), obra-prima da música eletroacústica em duas versões (*tape solo*; e *tape, piano e percussão*), demarca as duas fases iniciais, e reverte em sons aquela que seria a principal contribuição teórica de Stockhausen, a Teoria da Unidade do Tempo Musical, na qual ele expõe o continuum da percepção sonora através de suas distintas regiões métricas, frequencial, harmônica e formal” (MENEZES, 2006, p. 270); E- *O tempo vertical*, relacionado à mais profunda estaticidade, provoca a sensação auditiva de se direcionar a uma atemporalidade sonora pelo fato dos materiais não apresentarem um proporção duracional evidente – em tal sentido, um tempo que, quando percebido, parece estar suspenso, congelado, eternizado.

As distinções categoriais estabelecidas por Kramer (1988) para segmentar as qualidades de apreensão perceptual – e eminentes transposições para os processos composicionais – transparecem as complexidades atreladas à ideia de *não-logocentrismo (não-linearidade)* associadas, pela sua vez, às múltiplas modalidades de progressão espaço-temporal. Um e outras encontram eco nas poéticas sonoras (entrosamento sonoro-kinético) comentadas nos diversos casos analisados dentro desta pesquisa (quadros coloridos em cinza e outros).

a partir dos *aspectos pregnântes* do evento kinético/dancístico que se tornam visíveis ou audíveis.

Corresponde esclarecer, no curso desta elaboração, que não há neste segmento da escrita (Cap. II / terceira Área de Estudo / delimitação do *Objeto Sonoro-Kinético*) a intenção de exaurir técnica e procedimentalmente o conjunto de variáveis operacionais ligadas ao referido princípio (Aglutinação/Dispersão), assim como também não pretendo frisar numa tabela taxonômica o lugar e função específica desse apanhado de variáveis. No seu lugar proponho, seguidamente, elaborar uma sequência de itens dentro da qual essas variáveis operacionais possam ser consideradas como “moduladores” do Princípio de Aglutinação/Dispersão, no sentido de elas operarem como as “marcas articulantes” que estabelecem distinções técnico-procedimentais dentro do fluxo energético das movimentações corporais:

< INCISIVAS: dobra articular; pontuação – pontilhado; “belisco” kinético.

< INTENSIVAS / ENERGÉTICAS: acento – destaque; chute – batida – golpe; queda – pulo.

< ENFÁTICAS: pronunciamento – relevo; pregnância gestáltica – contorno kinético; curva de intensidade – ênfase fraseológico; crescendo – decrescendo.

< DINÂMICAS: rápido – lento; acelerado – desacelerado; mudança – variação – contraste; quantificação da densidade cronométrica dos eventos.

< TEMPO-ESPAÇO (especialização do tempo): junção – disjunção; direcionalidade – projetalidade – linhas de fuga; troca de nível (baixo/médio/alto) – multi-nível; mudança de apoios corporais – bases de sustentação do corpo no espaço físico; reunião massiva do coletivo – solos/duos/trios/subgrupos; centro – periferia; luz – sombra; âmbito intero-ceptivo – proximal – distal; mediações inter-corporais por contato – sem contato.

Esta sequência de itens, listando um apanhado de tópicos e grupo de termos associados a eles, tem por objetivo disponibilizar um baú de *categorias de análise* – também definíveis como princípios organizacionais, procedimentos técnico-composicionais, tipo-morfologias, variáveis operacionais – a serem aplicadas no seguinte capítulo (Memorial). No contexto específico da (pós)análise da obra *DEFAS[c/z]ES* eles reaparecerão sob uma funcionalidade melhor definida, em vistas de que cada segmento da obra oferecerá um marco factual onde se tornará palpável a relação entre a marca articulante (tópicos aplicados ao caso de estudo) e o fluxo

energético-kinético que contorna as progressões temporais (modulações do *Princípio de Aglutinação/Dispersão*).

O *Objeto Kinético* contornado ao longo desta segunda metade da Área de Estudo resulta da reunião sequenciada dos campos de investigação historicamente pesquisados por Rudolf von Laban através do seu original sistema/método – transbordado mais tarde nas revisões e acréscimos que deram lugar ao *Laban Movement Analysis* (LMA / LIMS). Interessou-me, especialmente, focar as discussões em direção à *Eukinética* e, dentro dela, a concepção sobre as qualidades de esforço, traduzidas no apanhado de critérios organizacionais que dialogam com a fluência energética do movimento e as estruturas que afunilam a questão do rítmico-temporal (*Fator de Movimento Tempo*). Esse objeto, assim contornado e mapeado, entra em cruzamento dentro desta pesquisa com o *Objeto Sonoro* schaefferiano, indagado na primeira metade da Área de Estudo; um e outro ficam definidos por esse leque de critérios taxonômicos e, ao juntar-se na figura conjetural de um “objeto híbrido” (sonoro + kinético), somam seus respectivos repertórios e os colocam em cruzamento. Tal como foi mencionado anteriormente, o *Objeto Sonoro-Kinético* resultante cabe ser pensado como o engajamento funcional e poético que se estabelece entre as cadeias linguísticas som/movimento (ou bem, música/sinestesia). Assim mesmo, ele opera, dentro da narrativa que se tece no complexo multimídia da cena dançada-sonorizada (*Instances of Multimedia*), como a unidade sógnico-semiótica que permite articular o fluxo mudável das progressões temporais.

3.3.2.1. Vídeo:

One Flat Thing

Willam Forsythe: Choreography

Film Director: Thierry De Mey

Dancers: The Forsythe Company

Scenery and Lightening: William Forsythe

<https://vimeo.com/41151136>

Apresento seguidamente o registro fílmico da coreografia *One Flat Thing*, para “catorze dançarinos e vinte mesas”, criada no ano 2000 pelo coreógrafo norte-americano Willam Forsythe junto à sua companhia – sendo esta a filmagem oficial postada pelo próprio autor na rede informática (*Vimeo*; duração 16.08min). A razão da sua escolha deve-se a que a poética desenvolvida por Forsythe resulta da

conjunção de variadas procedências linguísticas, dando passo ao que chamaríamos de estética “pós-moderna” de dança, no sentido de cunhar um apanhado diverso de fontes resolvidas sincréticamente.

Desde o ano 1994 o *Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe* vem cooperando com o coreógrafo norte-americano, locado em Frankfurt Am Main – Hessem (Alemanha), sítio onde o artista dirigiu o Ballet de Frankfurt entre os anos 1984-2004. Com o objetivo de dar forma ao projeto de uma *Escola de Dança Digital*, foi idealizada uma original plataforma tecnológico-interativa que permite observar, através de projeções virtuais incorporadas à montagem, o percurso dos movimentos corporais de um dançarino quando o mesmo faz uso de estruturas espaciais de referência – intitulado de *Improvisation Technologies, a tool for the analytical dance eye*. Esse apanhado de dispositivos (observáveis no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=ogsdGjAtyDc>) ecoam e são uma prolongação histórica das figuras geométrico-arquitetônicas ideadas por Laban a começos do século vinte. De fato, dentre os precedentes que moldam a marcada tendência estrutural dos dispositivos utilizados por Forsythe, a herança labaniana ocupa um lugar axial⁹⁹.

A diferença das análises anteriores, referenciadas em exemplos dissímeis que me permitiram observar as produções artísticas vinculadas, direta ou indiretamente, ao caso da Música Incidental, convido ao leitor a fazer uma interpretação pessoal (exercício de apreensão subjetiva) sobre as múltiplas referências evidenciadas no vídeo. A provocação consiste em mapear e discriminar, na medida do possível, a lista de tópicos e subgrupos de variáveis enumerados anteriormente. Se trata de aguçar, desde a perspectiva da recepção deste tipo de estímulos, a ordem de desafios atrelados ao estabelecimento de *marcas indiciais* (marcadores tipológicos) e categorias de análise que se derivem dessas distinções. Assim, repasso sumariamente os cinco tópicos gerais a serem levados em consideração [para ver os subgrupos de variáveis associadas, voltar ao parágrafo anterior]:

1. INCISIVAS; 2. INTENSIVAS / ENERGÉTICAS; 3. ENFÁTICAS; 4. DINÂMICAS; 5. TEMPO-ESPAÇO (espacialização do tempo).

Permeando esta problemática geral, vinculada aos modos de articulação das progressões kinético-temporais (fluências energéticas), aponto seguidamente um apanhado de aspectos que considero relevantes no processo de apreensão estético-perceptual do registro fílmico:

< Marcas e índices pontuais (pontilhamento) se verificam notavelmente nas dobras articulares, empurramentos e pulos, deslizamento sobre as superfícies, alavancas, impulsos e “envios” energéticos entre os corpos (a mais das vezes, sem contato

⁹⁹ Na linguagem de movimento desenvolvida por Willam Forsythe observam-se, ainda, rastros de uma poética Neoclássico – estética de origem do coreógrafo –; contudo, a noção de “coreografia” é abordada pelo autor através de procedimentos relacionados à *deconstrução* dessa tradição, a qual acaba vendo-se ampliada numa instância improvisatória que oportuniza a chance de explorar livremente as múltiplas referências dos referidos dispositivos espaciais.

físico, mas, em considerável proxemia espacial).

< Espacializações do tempo manifestas nos modos em que os dançarinos se distribuem e reconfiguram ao redor das vinte mesas (quatro fileiras transversas de cinco colunas frontais). Verificam-se estratégias compositivas para situa-se: aos lados, entre, sobre, embaixo das mesas.

< A progressão temporal-rítmica organiza o macro-tempo das evoluções da coreografia administrando sucessivas formas de reagrupamento dos dançarinos: solos, duo, subconjuntos. Entrando/saindo e seguindo uma lógica de revezamentos vertiginosa.

< As relações de complementariedade entre os múltiplos ataques/acentos/entradas/inícios – assim como no encerramento das frases – ocorrem das mais variadas maneiras, adquirindo especial pregnância o contraste sincronia/alternância (com dominância desta última opção). Também são estruturantes as opções pausa/movimento, muito enfatizadas pelo modo veemente de articular os *ictus* que corporeizam o plano de escolhas kinéticas.

< Há uma lógica de correspondências, ecoando o Modelo IMM, na qual se comprovam estratégias de convergência/oposição/disjunção. A esse respeito, corresponde destacar que não se verifica uma propensão ao *faxímil gestáltico* (copia pela mimese), mas, súbitas sincronias grupais, ajustadas através de curtas sequências de “unísono” de movimento.

< A poética que rege a dramaturgia da peça se acomoda ao caso: improvisação ou exploração laboratorial compartilhada com os dançarinos, levada ao estágio em que torna-se fixa e “coreográfica”.

< No tocante ao plano musical-sonoro (sua concepção e resolução factual), corresponde indicar que se trata de uma produção de *sons indiciais auto-referenciados* (ausência de trilha sonora gravada ou de fontes sonoras produzidas por fora das ações executadas ao vivo). Em evidente semelhança ao caso examinado na encenação da corógrafa Sasha Waltz (item. 3.2.3.1.), o plano sonoro resultante da execução direta vaza o puramente concomitante, e passa a ser trabalhado como narrativa sonora de alta competência discursiva: extrapolação dos recursos advindos da percussão corporal, golpes e rozamentos, modos de friccionamento por contato físico com os dispositivos do espaço.

< Dentre os procedimentos composicionais relativos à ideação de um plano musical-sonoro, podem ser destacados: 1. As fontes produzidas por índices sonoros gerados em tempo-real; 2. Proposição de exaurir formas de percussão locadas entre os corpos dos dançarinos, entre os corpos e as placas das mesas (deslizamentos), entre os pés e o chão/mesa (chutes, pivôs), entre as palmas das mãos/mesa (tapas, pressão).

Figura 28 - *Frames de One Flat Thing*, de Willam Forsythe, 2000.



One Flat Thing, para “catorze dançarinos e vinte mesas”, do coreógrafo norte-americano Willam Forsythe (2000). A filmagem foi desenvolvida e postada, na sua integridade, com câmera frontal-fixa. Na fileira superior: o galpão (*specific site*) onde foi ideada a encenação; catorze dançarinos correndo, trazendo as mesas para serem colocadas no dispositivo “tabuleiro de xadrez” que caracteriza à sua disposição espacial. Do lado, momento da coreografia, com nove dançarino em ação (o resto sempre ao fundo da sala); observe-se a distribuição em subgrupos à esquerda/centro/direita para estabelecerem entre os membros uma rápida troca de gestos-ação. Na fileira inferior: formas de distribuição espacial extrapoladas; alguns dançarinos deitados por embaixo das mesas, outros em pé, outros sentados (ainda, outros deitados ou parados sobre as placas das mesas, ausente no *frame*). Do lado, o caso de uma dançarina manobrada por três colegas para ser deslizada compulsivamente sobre a superfície da mesa.

Fonte: <<https://vimeo.com/41151136>>

3.3.3. Reunindo os dados

< A presente Área de Estudo dedica-se à elaboração conjetural do *Objeto Sonoro-Kinético*, ideado como o engajamento funcional-poético que se estabelece entre as cadeias linguísticas som/movimento (ou bem, música/sinestesia), constitutivas dos planos narrativos que concorrem na edição de uma trilha sonora destinada à cena de dança.

< O referido objeto opera, dentro da discursividade que se tece no complexo multimídia dos âmbitos de encenação (*Instances of Multimedia*), como uma *unidade sígnico-semiótica* que permite articular o fluxo mudável das progressões temporais.

< A natureza híbrida do termo (sonoro + kinético) resulta do eminente cruzamento e complementariedade relacional dos critérios taxonômicos/variáveis operacionais que

advêm do *Objeto Sonoro* schaefferiano (*Tratado dos Objetos Musicais*) e do *Objeto Kinético* labaniano (LMA / LIMS). O mesmo tem por finalidade auxiliar a (pós)análise do processo criativo da obra *DEFAS[c/z]ES* (Cap. III / Memorial).

1. OBJETO SONORO:

< Dentro da obra schaefferiana observou-se a noção de *escuta reduzida*, entendida como a especificidade de um recorte perceptual do *Objeto Teórico “Bruto”*: um “deslizamento” da imagem acústica da fonte sonora de referência em direção ao *Objeto Musical-Sonoro*, advindo de um processo de *epojé* perceptual centralizado no material sonoro *enquanto-tal*.

< Estabelecendo como ponto de partida os processos de leitura semiótica de um objeto proto-formal, a exegese schaefferiana sinaliza um duplo caminho de apropriação: A- uma escuta “intencionada”, que pode se enveredar para a apreensão dos 1. Índices concretos da fonte (leitura *indicial*), 2. Remanejamentos linguístico-estéticos expressos no códex tradicional da música formal (leitura dos *valores*); B- escuta “tautológica”, concreta (*Música Concreta*), que se debruça sobre os caracteres morfogênicos da fonte sonora enquanto-tal.

< Dentro da exegese schaefferiana tende a se replicar um duplo nível de apreciação dos fenômenos estudados: A- como realidade/remissão “musical”; B- como evento “sonoro”. Esta díade, sempre articulada, costuma ser resolvida pelo autor através de uma nomenclatura composta (*Objeto Musical-Sonoro*), daí a escolha do conceito “plano musical-sonoro” utilizado no título da atual pesquisa para nomear os materiais co-presentes na edição da trilha sonora.

< As problemáticas relacionadas com o direcionamento e especialização da escuta conduz-nos ao campo de estudos da ciência “Aculogía” (*escuta aculógica*), observada na seção *Teoria do Sujeito das Escutas* do autor Claudio Eiriz (2013): a investigação das formas específicas que a percepção auditiva adota quando discrimina áreas linguístico-estéticas vinculadas às realidades sonoras.

< Dentro do *Tratado dos Objetos Musicais* se observaram a: A- reformulação schaefferiana dos modelos 1. *Escuta Tradicional das Fontes e dos Códigos* (índices e valores); 2. *Escuta Reduzida dos Objetos Musicais e Sonoros* (*Objeto Musical-Sonoro*). Nesse quadro taxonômico comparativo (modelo tradicional/experimental) de distinguiram as categorias: A- repertório de timbres baseado na organologia de instrumentos convencionais / estruturas a partir do valor-variação textural; B- classificação empírica da “sonoridade” emergente das performances (estudo dos fonadores ou componentes acústicos) / formas de articulação e entonação vocal dos *Objetos Sonoros*; C- classificação das frequências discretas (notas) no rango do seu registro (umbral das alturas) / *Objetos Sonoros* na sua contextura (momento da Morfologia, relacionado à classificação dos *Objetos*); D- repertório de valores transcrito no código sígnico-simbólico da linguagem (expresso no Solfejo) / estruturas de critérios no campo do perceptivo-musical (momento da Análise, traduzido no “Solfejo dos *Objetos Musicais*”).

< As variáveis operacionais mais específicas que foram extraídas do *Tratado dos Objetos Musicais* foram circunscritas às *Tipo-morfologias dos Objetos Sonoros* elaboradas por Schaeffer no capítulo XIV: *Critérios de classificação*. Os eixos categoriais que organizam o quadrado taxonômico operam através do cruzamento e

complementariedade entre:

A- *Objetos Equilibrados/Desequilibrados* (onde os segundos poderiam aparecer expressos naqueles que são *Demasiado Elementais/Demasiado originais*); B- *Micro-objetos/Macro-objetos*; C- Progressão gradativa das durações-velocidades distribuídas em *nulas/mantenimento/longas* (divididas, pela sua vez: 1. Fenômenos sonoros *contínuos* (corpo liso); 2. Fenômenos *descontínuos* (corpo iterado); D- Gradiente da *discreção/massividade* das frequências da fonte (progredindo numa escala de casos: 1. *Altura definida*; 2. *Massa fixa* estática; 3. *Massa variável*).

2. OBJETO KINÉTICO:

< O chamado *Objeto Kinético* é um conceito alheio ao sistema labaniano; ele resulta de uma transposição analógica do *Objeto Sonoro* schaefferiano para os fins desta pesquisa. Observa-se uma correspondência procedimental entre ambos autores, na sua propensão a uma sistêmica abstrata voltada à elaboração de quadros/gráficos taxonômicos e listagem de variáveis operacionais. Outro tanto pode se dizer sobre as problematizações centradas nas formas de escrita/grafia que traduzam a natureza *matérica* do objeto de estudo (movimento *enquanto-tal*).

< A pesquisa de Rudolf von Laban foi mapeada em dois períodos: 1. Suíça-Alemanha: concepção da *Coreologia* e os campos de estudo *Corêutica* (Escala Dimensionais e Poliedros Regulares; *Dança Coral*; *Labanotation*) e *Eukinética* (relações rítmico-temporais avaliadas como *qualidades de esforço*). 2. Inglaterra: estudo dedicado à *economia do movimento humano* contextualizado nos espaços laborais-fabris, cotidianos-ecológicos e educativos (translado do termo *antrieb* para *effort*).

< Revisão dos quatro *Fatores de Movimento* como manifestação observável do modo em que o sujeito movente se relaciona com a realidade dinâmico-kinética: A- *Fluência* (duas formas qualitativas de ser experienciado: 1. Livre e/ ou liberada; 2. Controlada e/ou contida e/ou limitada); B- *Espaço* (1. Direto; 2. Flexível); C- *Peso* (1. Leve; 2. Firme); D- *FATOR DE MOVIMENTO TEMPO*: atitude/esforço relacionada à “tomada de decisões”, informando o sentido da oportunidade (o quando) para o engatilhamento das escolhas motoras.

< Ao abordar a questão do plano da temporalidade e formas de mensura das progressões rítmico-dinâmicas do movimento humano, a concepção labaniana revela uma construção epistemológica com ênfase no caráter *orgânico e integrado* (categoria *Fluxo de Movimento*; RENGEL 2001). Trata-se de uma *qualificação* das problemáticas do ritmo-duração cimentada nas complexidades e imbricações *inter-fatores* de movimento: um fluxo múltiplo e energético, alheio a qualquer intenção formal de exibir acordos métricos ou regulares (Fluxo de Movimento + tridimensional + sujeito às mudanças do continuum + que pode emergir/afundar, alargar/estretar, avançar/retrair + que admite graus de controle/liberação; RENGEL, 2001).

Tendo como premissa a natureza fluente do referencial kinético (graus de ambiguação métrica, auto-organizada em padrões de articulação orgânicos), foi proposto um modelo de análise das relações rítmico-temporais baseado num conjunto de: A- *Variáveis operacionais*; B- Consideradas como *moduladores*; C- Do *Princípio de Aglutinação/Dispersão*. Nesse “sistema de marcadores temporais” (a ser

aplicado no Cap. III): 1. Subsiste a noção/estratégia direcionada a articular o curso temporal; 2. Toda marca ou índice pode ser objetivada através de diversas vias de sinalização, assim como de diferentes modos de grafar essas marcas; 3. O sistema de “pontuação” aplicado ao corpus movente de um fluxo sinestésico poderá se referenciar, oportunamente, em um ou outro Fator de Movimento (aspectos pregnantes do evento kinético/dancístico que se tornam visíveis ou audíveis).

Listando os tópicos e subgrupos de variáveis associadas a eles:

1. INCISIVAS: dobra articular; pontuação – pontilhado; “belisco” kinético.
2. INTENSIVAS / ENERGÉTICAS: acento – destaque; chute – batida – golpe; queda – pulo.
3. ENFÁTICAS: pronunciamento – relevo; pregnância gestáltica – contorno; curva de intensidade – ênfase fraseológico; crescendo – decrescendo.
4. DINÂMICAS: rápido – lento; acelerado – desacelerado; mudança – variação – contraste; quantificação da densidade cronométrica dos eventos.
5. TEMPO-ESPAÇO (especialização do tempo): junção – disjunção; direcionalidade – projetalidade – linhas de fuga; troca de nível (baixo/médio/alto) – multi-nível; mudança de apoios corporais – bases de sustentação do corpo no espaço físico; reunião massiva do coletivo – solos/duos/trios/subgrupos; centro – periferia; luz – sombra; âmbito intero-ceptivo – proximal – distal; mediações inter-corporais por contato – sem contato.

4. CAPÍTULO III / Memorial:

(Pós)análise do processo criativo da obra *DESFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o Balé Engenho* (Felix Ruckert / BTCA, 2009)

O terceiro capítulo, também intitulado de “Memorial”, está dedicado, na sua integridade, à revisitação dos passos e procedimentos que fizeram parte do processo composicional da obra *DESFAS[c/z]ES: trilha Sonora para o Balé Engenho* (Felix Ruckert / BTCA, 2009). A mesma encontra-se postada na rede informática (*You Tube Chanel*) e precisa ser acessada pelo leitor para o acompanhamento das presentes análises¹⁰⁰. A referida obra pode ser compreendida duplamente, no sentido de ela possuir um duplo nível de formatação: 1. Como *trilha sonora* aderida ao percurso de um registro fílmico; 2. Como uma *produção audiovisual integrada*, na qual convergem tanto a edição da trilha sonora quanto a edição das imagens (remontagem sequencial das cenas), coligadas num produto artístico que as entrouxa de maneira original.

A elaboração conjectural da figura do *Objeto Sonoro-Kinético*, como sendo uma derivação analógica do *Objeto Sonoro* schaefferiano, apresenta-se aqui como um conceito – uma *ideia-força* – susceptível de ser transbordado na (pós)análise do Memorial; ela opera tanto como uma *unidade sígnico-semiótica* que permite articular o fluxo mudável das progressões temporais manifestas na coreografia (registro fílmico), quanto uma *factualidade/concretude* que permite apreender o sonoro-kinético *enquanto tal*¹⁰¹. Ao redor desta figura aglutinante proponho-me organizar e distribuir os materiais e fontes associadas aos planos do musical-sonoro/movimentação corporal (e restantes cadeias linguísticas co-presentes no dispositivo cênico). Atendendo sempre às relações de *complementariedade/complexidade* que se derivam da concepção de um dispositivo multimídia (*modelo IMM* de Nicholas Cook, 1998; Laurence Zbikowski, 2002/2003), a reconstrução do processo composicional colocará o foco das análises nos diversos modos de produzir e provocar formas de *micro-diferimento*: jogo de entrada e saída de fase entre os materiais dispostos sincronicamente. A razão desse afunilamento do

¹⁰⁰ Edição audiovisual (remontagem do registro fílmico + trilha sonora). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KDvE6gpcBNE&t=157s>. Ao igual que nos casos escolhidos para as análises e comentários desenvolvidos nos capítulos anteriores (quadros coloridos em cinza), utilizarei aqui os marcadores em minutos/segundos correspondentes à barra de tempo, localizada no setor inferior do entorno visual do vídeo.

¹⁰¹ A noção de *Objeto Sonoro-Kinético*, tal como será transladada dentro destas análises, resulta da junção funcional das perspectivas schaefferiana e labaniana (Cap. II; Área de Estudo 3); porém, no seu sentido mais abrangente, ela devém da reunião e combinatória das variáveis operacionais expostas nos quadros coloridos verdes, postados no encerramento de cada Área de Estudo.

olhar analítico deve-se, por um lado, a que tal jogo de *(des)fasamentos* encontra-se no âmago da empreitada composicional, mas, também ao fato de que a partir desse procedimento pode ser apreendida a emergência da poética sonoro-visual que rege a obra.

A progressão da escrita do capítulo está organizada em cinco domínios a serem revisitados (estruturados, por sua vez, em três itens gerais), tendo como núcleo central àquele que se ocupa da revisão das estratégias compositivas reconhecíveis nas doze cenas que compõem a edição da obra. Listo sumariamente os referidos domínios:

1. Chaves contextuais para a abordagem da (pós)análise + histórico do Caso de Estudo escolhido (encenação do balé *Engenho*; Felix Ruckert / BTCA, 2009).

2. Projeto composicional da obra: TP para o Componente Curricular “Seminários de Composição I” (PPGMUS, 2018.2; Prof. Guilherme Bertissolo) + estratégias-base para a edição sonora e visual.

3. Conjunto de prescrições/acertos prévios, direcionados a enquadrar o processo composicional da trilha + apresentação de quadros, tabelas e entornos gráficos da DAW Multipista.

4. Análise das cenas (doze no total) + uma recapitulação sintética, no segmento final de cada uma, que permita condensar os critérios composicionais utilizados na edição – me demorando, especialmente, nos procedimentos direcionados a gerar modos de defasagem.

5. Circunscrição da poética sonora e audiovisual emergente. O desempenho estratégico da noção-procedimento de *diferimento* e *desfase*.

4.1. (Des)construção retrospectiva do processo composicional

O primeiro segmento deste Memorial ocupa-se do mapeamento e reconstrução geral das prescrições básicas que nortearam o processo criativo da obra *DEFAS[c/z]ES*, observáveis na elaboração de uma lista de restrições pré-compositivas (*constraints*), assim como na postagem e esclarecimento conceitual de tabelas ideadas para a montagem sonora das cenas do registro fílmico.

4.1.1. Mapeamento crítico-genético e auto-etnográfico: um *script* performático. Histórico do caso de estudo

O uso da expressão “(pós)análise” deve-se ao fato singular de que a revisitação de um processo composicional de própria autoria traz aparelhado, como paradoxo irreduzível, empreender uma leitura analítica sobre um andamento criativo que teve, por sua vez, critérios de análise implicados. Trata-se, como pode se evidenciar no caso, de um procedimento de *desmontagem*, de disseção retrospectiva do conjunto de operações que foram instrumentalizadas ao longo de um plano de obra. Devido a que a singularidade que se coloca em jogo nessa revisitação consiste em um “voltar sobre as próprias pegadas” – resgatando e reobservando, com certa vocação de *voyeur*, o leque de rascunhos, entornos gráficos, ferramentas operacionais, estratégias de sinalização, quadros taxonômicos (etc.) –, retorna dentro desta escrita o conjunto de abordagens metodológicas que foram enunciadas no item 2.2.2.; especialmente, àquela questão que consegue ser sintetizada nas preocupações dos pesquisadores acadêmicos que dirigem a sua atenção para os processos de criação artística *guiados-pela-prática*. O conjunto de referidas abordagens acaba configurando formulações epistemológicas alternativas dentro do âmbito das investigações acadêmicas, dando passo a nomenclaturas originais que permitem circunscrevê-las – associadas, pela sua vez, ao pronunciamento de novos paradigmas científico-artísticos. Em razão de que as mesmas já foram observadas na segunda parte do capítulo um, me limitarei aqui a lista-las sumariamente: A- *Pesquisa Performativa*, proposta pelo pesquisador e orientador australiano Brad Haseman (2015); B- *Modelo PAC - Processos de Articulações Criativas*, da dançarina e pesquisadora inglesa Vida L. Midgelow (2015); C- *Pesquisa Auto-etnográfica*, ideada pela norte-americana Silvie Fortyn (2016), uma postura epistemológica próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos; D- Os estudos da Crítica Genética, publicados no livro *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* (1998), da pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles. Cito novamente um fragmento do livro, dada a clareza que oferece para os fins das futuras análises:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o

material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (ALMEIDA SALLES, 1998, p. 12 e 13)

A ideia de mapeamento ou de “relevamento cartográfico” dedicado a rastrear os suportes virtuais e físicos, ferramentas operacionais, tabelas ou guias de escrita utilizadas – “sistemas responsáveis pela geração da obra”, no dizer de Almeida Salles (1998, p.13) –, traz à tona a noção de “texto ampliado”, de *écriture* derrideana (item 2.2.2.), a qual, ao entrar em cruzamento com os processos composicionais roteirizados em *Storyboards* (Cohen, 1998, item 3.2.3.), assim como com a perspectiva de uma *Música enquanto performance* (Cook 2006, item 3.2.4.), nos conduz a redimensionar as funções convencionalmente atribuídas à “partitura” musical. Trata-se de advertir, dentro do presente contexto de (pós)análise, que o conjunto de dispositivos e plataformas virtuais utilizadas na edição da trilha sonora e posterior *assemblage* com as cenas do registro fílmico, constituem, todas elas, estratégias estendidas de escrita, e merecem ser pensadas como partituras, no sentido amplo da sua função: formas de *script*, superfícies onde vão sendo reinscritos os processos composicionais solicitados¹⁰².

Comentarei, seguidamente, um apanhado de dados históricos e contextuais vinculados à gênese da encenação coreográfica do balé *Engenho*, sendo este o referencial escolhido para a ideação do plano musical-sonoro da trilha *DESFAS[c/z]ES*. Tal como foi riscado anteriormente, o mencionado balé foi fruto de uma parceria que se estabeleceu entre o Balé Teatro Castro Alves – por então, sob a Direção Artística de Paulo Fonseca -, o Instituto Goethe/ICBA com sede em Salvador (BA) e o coreógrafo alemão Felix Ruckert, quem se dispôs a fazer uma residência nesta cidade junto ao elenco do balé. O processo composicional da obra *Engenho* demandou um trabalho intensivo de dois meses, e teve como mote inspirador o arcabouço de histórias e documentos etnográficos vinculados ao passado colonial dos engenhos de açúcar do recôncavo baiano – daí a razão do título do balé. Tal como pode ser advertido no leque de referenciais simbólicos e gestuais que atravessam a concepção cênica da obra, Ruckert apelou a um jogo de livre-interpretação desse arcabouço histórico, habilitando a emergência de um tecido imaginal que permitisse

¹⁰² Esta acepção do termo partitura perpassa a coletânea de suportes fílmicos e auditivos que foram utilizados ao longo dos capítulos anteriores para as análises (postados em quadros coloridos). Coreografias, partituras analógicas, encenações do “Teatro Instrumental” kageliano, *frames*, gravações (etc.) compõem, como conjunto, modalidades de *registro* escritural: *scripts* espalhados em diversos formatos físicos e virtuais.

resignificar aquele passado ancestral – suas marcas mnêmicas e afetivas, sua aura e impacto cultural – através de uma leitura elíptica, ubíqua¹⁰³.

Um rasgo da concepção da obra que teve peculiar impacto sobre as plateias locais esteve dado pelo fato da encenação ter durado duas horas e meia. Nela se alternavam variados procedimentos *Work in Progress*, tais como deslocar a totalidade do elenco no setor da plateia para dialogar com os espectadores, ou bem, fazê-los entrar no palco e acompanhá-los para exibir detalhes da logística. Outro tanto cabe ser indicado sobre uso de megafones de mão, acionados pelos próprios dançarinos, para estabelecer conversas, interrogatórios/enquetes ou serem pronunciadas ordens ao coletivo. Estas e outras estratégias voltadas à instauração de um pregnante *tempo-real* cênico (“estamos aqui e assim é o tempo que transcorre entre nós”) entende-se melhor quando consideramos que Felix Ruckert, sendo membro da geração de coreógrafos alemães *pós-tanztheater*, teve vínculo artístico com a *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch e continuou a experimentar/extrapolar essas chaves estéticas ao longo das suas encenações¹⁰⁴. Contudo, as provocações lançadas pela obra *Engenho* não tiveram bom acolhimento na plateia soteropolitana, provavelmente porque ainda ela não houvesse adquirido familiaridade com tais chaves linguísticas, hoje muito mais afiançadas. A estreia da obra teve lugar na sede do Teatro Castro Alves (TCA - Sala Principal) e foi ali onde se fizeram os registros fílmicos que

¹⁰³ Em ocasião de ter apresentado a obra/trilha sonora *DEFAS[c/z]ES* na Sala Walter da Silveira (Biblioteca Pública, Barris - Salvador-BA) no dia 21-08-2019, sendo ela o fruto de um convênio interinstitucional entre o Balé Teatro Castro Alves (Projeto: “BTCA em Pesquisa”) e o Programa de Pós-graduação em Música (Mestrado Acadêmico-PPGMUS), tomei conhecimento de alguns detalhes mais precisos sobre o andamento da criação do balé *Engenho*, assim como do vínculo que o elenco do BTCA teve com o coreógrafo alemão. No bate-papo que sucedeu após a exibição do filme tive a oportunidade de trocar impressões com os membros do balé ali presentes, sendo eles, na sua maioria, os integrantes daquele mesmo elenco, reencontrando-se com o registro fílmico dez anos depois. Soube assim que o período de trabalho com Ruckert foi fundamentalmente colaborativo, mas, sujeito à intensidade de várias horas diárias dedicadas a uma composição de cunho laboratorial/experimental. Lembraram-se desse período como de um significativo crescimento artístico, marcado pelas instigações e interrogações aguçadas sobre o material emergente. Soube também que, com posterioridade ao período de encenações, foi publicado um livro (diário de bitácora) que permitiu cartografar o processo de criação da obra através de fotografias, entrevistas, textos e um prólogo a cargo da pesquisadora cênica Ciane Fernandes. (Na seção correspondente ao Apêndice desta escrita aparecem postadas as fotos do evento).

¹⁰⁴ No ano 2017 desenvolvi um período de residência universitária na Europa, correspondente ao Programa Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE; CAPES-MEC), vinculado ao meu doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, dedicado à pesquisa da linguagem da improvisação em dança contemporânea. Durante uma estância na cidade de Berlin tive conhecimento da figura de Felix Ruckert, muito apreciado como criador coreográfico e referente de novas linhas de experimentação em dança/corpo/sexualidade. Foi ali onde tomei conhecimento sobre o seu histórico artístico, para, uma ano e meio depois, vir saber sobre a sua parceria com o BTCA através do link da obra *Engenho* postada na rede informática.

aparecem postados na rede informática em forma de quatro *links*, possuindo cada um deles uma duração dentre 00.30/00.45min.

Tal como será pontuado mais adiante, a razão da escolha da filmagem do balé *Engenho* (BTCA, 2009) centra-se nas chaves poéticas amarradas por Ruckert nas suas encenações. No capítulo um tenho postado um vídeo, dedicado à análise crítica, que permite interiorizar o trabalho que Felix Ruckert desenvolve junto à sua companhia (1.1.2.1.: *MESSIAH GAME. Game One: Baptism*. Cie Felix Ruckert / Dusseldorf Tanzhaus NRW, 2005); tal como ali se indica, ele resulta do encadeamento de sequências kinéticas atreladas, especialmente, às técnicas de improvisação *Post Modern Dance*, as quais, por sua vez, são contornadas através de *Storyboards* baseados numa sucessão de estruturas abertas a serem reabitadas pelos dançarinos: *scripts* preenchidos por repertórios de opções kinéticas (físicas, espaciais, complementares) que os improvisadores conseguem recuperar.

4.1.2. Projeto composicional da obra. Estratégias-base para a edição sonora e visual

No presente segmento me proponho enumerar os aspectos contextuais que estiveram atrelados à ideação da trilha sonora *DESFAS[c/z]ES*, deixando ver neles o apanhado de critérios composicionais estabelecidos para dar enquadramento ao planejamento da obra, assim como o conjunto de delimitações que permitissem inferir o viés poético que tal projeto iria adquirir ao longo do seu andamento. Para isso, parece-me oportuno comentar, inicialmente, que o nascimento da obra teve por causa motivadora a realização de uma composição musical (trabalho prático) que preenchesse os requerimentos formais do componente curricular “Seminários de Composição I”, ministrado pelo Professor Guilherme Bertissolo, sendo este um Componente Obrigatório pertencente ao Plano de Estudo do Mestrado Acadêmico PPGMUS-UFBA. O planejamento de obra foi exposto em aula-palestra no mês de outubro de 2018 e a sua realização teve lugar entre os meses de novembro/dezembro desse mesmo ano (finalizada e entregue na data 20/12/2018).

Na concepção original da obra esteve definido, já desde o começo do projeto, que se trataria da instrumentalização de uma *estratégia-base*: editar uma trilha sonora para um registro fílmico preexistente, de modo tal que a trilha sonora original – se existisse – fosse colocada em *mute* para deixar ouvir a versão sobreposta às

imagens¹⁰⁵. Juntamente, para a eleição do caso, trataria-se de achar uma filmagem que documentasse, de modo fidedigno e nítido: uma encenação coreográfica de dança + que se encaixe dentro das narrativas “contemporâneas” dessa arte + que esteja a cargo de um elenco (não um solo) + onde possam ser apreciadas relações entre o desenvolvimento kinético e os níveis físico (*fisicalidade* na qualidade das movimentações) / espaço-arquitetural (usos extrapolados) / luminotecnia (relato da luz) / dispositivos objetais (volumes, instalações) + onde se observem procedimentos composicionais vinculados a *Work in Progress* / estruturas abertas (*Storyboard*) / técnicas *Post Modern Dance* / uso da improvisação. A razão desse recorte estético, aplicado ao caso escolhido, esteve motivada pelo conjunto de premissas composicionais que me propunha desenvolver logo, uma vez que a sequência de imagens fosse remontada e estivesse pronta para ser levada a dialogar com a trilha sonora. Para se entender com clareza essas razões, listarei seguidamente o conjunto de critérios considerados na ocasião:

< Uma concepção sobre a Dramaturgia do Corpo que abordasse a filogênese das movimentações sob uma perspectiva *objetalista*: a kinese como um campo a ser problematizado a partir das chaves linguísticas que lhe são próprias; a alteridade de uma fisicalidade fundante; a autonomia de uma lógica gerativa ancorada na concretude das suas relações espaço-temporais-energéticas.

< Uma narrativa kinética que exibisse traços *comportamentais-gestuais*. Um design gestáltico dos envelopes texturais que permitisse abordar as progressões rítmico-temporais “em aberto”, agidas pela pulsão de uma *fluência energética* (podendo

¹⁰⁵ Este tipo de projeto composicional responde a um formato de obra cada vez mais explorado. Cito o caso da criação de uma trilha sonora, composta pelo argentino Martín Matalón no ano 2013, estreada no Teatro Colón da cidade de Buenos Aires, para acompanhar através de um orgânico de meios mistos (instrumentos acústicos + meios eletroacústicos) a filmagem recuperada de *Metrópole*, emblemático filme do alemão Fritz Lang (1927), expoente do movimento Expressionista dessa arte. Cito a ementa postada nas redes sociais com motivo da sua estreia: “O nosso primeiro coliseu é a estrutura perfeita para a projeção da peça cinematográfica imortal de Fritz Lang, e o trabalho composto por Matalón - concebido para a projeção do filme em 1996, escrito para 16 instrumentos acústicos e um desenvolvimento eletrônico -, o som ideal. A estreia imperdível é na próxima quarta-feira, 23 de outubro, às 20h30. A projeção contará com o design sonoro do francês Xavier Bordelais e o apoio do Centro Cultural da Espanha de Buenos Aires e a presença do BCN216 Ensemble (Barcelona). [...] Martín Matalón, nascido em Buenos Aires e formado pela *Juilliard School of Music* com um Mestre em Composição, retorna ao Teatro Colón, quase 10 anos após a apresentação de sua peça musical, especialmente composta para acompanhar esta versão restaurada e ampliada do filme *Metrópoles*”. Disponível em:

< <https://theeuterpemuseseite.wordpress.com/2013/10/11/metropolis-de-fritz-lang-con-musica-de-martin-matalon-en-el-colon/> >

estabelecer, por essa via, relações conectivas que não estivessem sujeitas à lógica da mensura métrico-regular).

< Um caso que habilitasse a chance de projetar a futura obra como um *experimento* (espírito laboratorial), dentro do qual resultasse possível testar formas de complementariedade/complexidade entre as cadeias linguísticas som-kinese. Um campo de escolhas composicionais relacionado aos modos de engajamento e economia semiótica que se estabelecesse entre os aspectos constitutivos desses “Objetos”.

Como pode se inferir, a concepção do *Objeto Sonoro-Kinético* formulada no capítulo anterior aparece denotada aqui sob as valências funcionais a serem aplicadas no processo de criação da trilha sonora; em tal sentido, ele pode ser compreendido tanto como: 1. Uma *concretude/factualidade*; 2. Uma *unidade mínima de significação*. Um e outro aspecto constitutivo operam como um nexos vinculante que permite apreender o percurso das análises, tanto quanto veicular as estratégias voltadas à própria composição musical. Por sua vez, esse *Objeto Sonoro-Kinético* adquire nuances procedimentais que advém da reunião e combinatória de variáveis listadas nos quadros coloridos postados no segmento final de cada Área de Estudo (intitulados de “Reunindo os dados”).

4.1.3. Conjunto de prescrições/acertos prévios. Apresentação de quadros, tabelas e entornos gráficos da DAW Multipista

O segmento que aqui se inicia pode ser pensado como uma extensão do anterior e, ao mesmo tempo, como um estreitamento do conjunto de acertos que foram estabelecidos para dar enquadramento ao processo composicional de *DEFAS[c/z]ES*. Tratou-se, especificamente, de delimitar um apanhado de *constraints*¹⁰⁶ que permitissem restringir o sem-número de procedimentos a serem considerados; a circunscrição desse repertório de opções prévias – prescritas no planejamento da obra – foram determinantes, no andamento criativo da trilha sonora, sobre o viés *poético* e *contextual-histórico* que o produto acabou adquirindo. Com o fim de deixar ver com clareza os diversos substratos que foram contemplados nesse recorte inicial, postarei uma sequência de tópicos, ordenados dentro dos grupos

¹⁰⁶ O termo anglo-saxão *constraints*, muitas vezes conotado ao estabelecimento de um *framework* com valor estrutural, foi escolhido para indicar “restrição” ou “delimitação”: moldura, contorno, circunscrição operacional.

temáticos: A- *Constraints* destinadas à edição do áudio; B- Idem para a edição do vídeo; C- Prefiguração dos traços poéticos da narrativa sonoro-visual; D- Solução de continuidade/critérios para criar coesão entre cenas díspares; E- Construção de tabelas (grelhas de dupla entrada) para estruturar as estratégias composicionais de cada cena.

A- *Constraints* destinadas à edição do áudio

< Fazer uso de uma DAW Multipista¹⁰⁷ para as operações de gravação, montagem, mixagem, acréscimo de *plugins* e parâmetros de edição (*Steinberg - Cubase 5; Advanced Production Musical System*).

< Processar unicamente *sample* de áudio. Eliminação da opção de instrumentos MIDI ou emuladores de instrumentos acústicos.

< Não alterar os registros de áudio originais, estirando/reduzindo o comprimento da amostra ou invertendo-a (torná-la irreconhecível).

< Fragmentar, redistribuir, colar, fundir e/ou extrapolar o contexto *indicial* das fontes sonoras, tanto quanto seja oportuno.

< Criar ou extrair as amostras de áudio apelando a três estratégias de *sampleamento*:
 1. Gravações próprias na plataforma DAW (voz, instrumentos acústicos, eletrônicos), podendo filtrá-las na hora da sua captura (uso de pedal de guitarra e *plugins*);
 2. Fragmentos da trilha sonora original (especialmente, máquinas de ritmo editadas pelo próprio Ruckert);
 3. Fragmentos de algumas faixas dos discos: *The Imagined Savoir is Far Easier to Paint*, de Ambrose Akinmusire (faixas nº 1-5-9-11-12), *Vrioon*, de Alva Noto e Ryuichi Sakamoto (faixas 1-2-5-6) e *Substrata + Man with a Movie Camera*, de Biosphere (faixa 15).

< Elaborar um arquivo-base na DAW que contenha e ordene verticalmente, dentro das faixas multipista (subgrupos de instrumentos/fontes/comportamentos tímbrico-texturais), a totalidade de fontes de áudio a serem combinadas e remanejadas ao longo da edição da obra.

¹⁰⁷ A sigla DAW refere-se a uma *Estação de Trabalho de Áudio Digital* (EAD), comumente traduzida ao inglês pela sigla DAW (*Digital Audio Workstation*). Trata-se de um sistema eletrônico dedicado à gravação e edição de áudio digital por meio de um *software* programado para esse fim. O equipamento básico se complementa com um *hardware* composto por um computador e uma interface de áudio digital, encarregado de realizar a conversão analógico-digital e digital-analógico dentro da estação. O termo *Multipista*, por sua vez, expressa o formato do DAW (entorno visual), desenhado principalmente através de uma superposição de faixas, ampliável ou redutível, que habilita a edição sincrônica dos áudios.

< Uso da faixa de vídeo (monitor) destinada a visualizar o registro fílmico da cena a ser sonorizada. Afinar os ajustes sincrônicos (em sincro/por diferimento) entre vídeo e áudio através do uso do *zoom*.

< Uso da faixa *marcadores*, destinada a riscar, por meio de traços verticais coloridos, as pontuações articulares das seqüências de movimento dançado, manifestas na faixa de vídeo (dobras, ênfases, golpes, acentos, etc.). Estabelecer marcas objetivas dentro da pauta do cronômetro da DAW para poder definir as estratégias de engajamento do áudio em função delas (graus de correspondência ou deslocamento temporal).

Figura 29 - *Desfas[c/z]es*: edição da cena nº 12. Captura de tela da DAW Multipista, de Leonardo Harispe.



Nos detalhes da imagem podem ser apreciados: A- Na faixa superior (fundo cinza) os traços verticais, correspondentes aos *marcadores temporais*. B- Imediatamente embaixo, duas faixas em laranja, deixadas em *mute* (coluna da esquerda, ícone amarelado), utilizadas para referenciar as durações de dos níveis do vídeo (aqui o monitor de vídeo ausente) com valor estruturante. C- Em cinza, as faixas de áudio propriamente (instrumentos/fontes assignadas na coluna da esquerda). D- Na faixa inferior, onde se vê uma linha azul pontilhada, o caso de uma automação (volume/intensidades), aberta circunstancialmente para controlar a pista "SALA A" (som ambiente da sala). O leitor pode apreciar, assim mesmo, outros tantos comandos associados ao entorno visual da DAW.

Fonte: *Frame* de DAW Multipista (Cubase 5): registro do autor.

B- Constraints destinadas à edição do vídeo

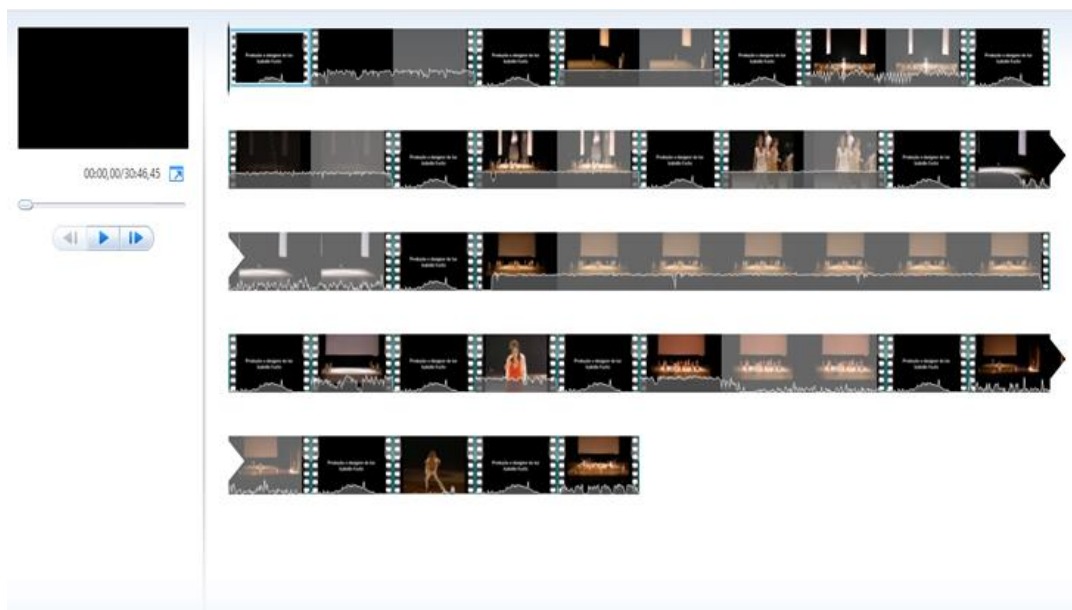
< Idear uma remontagem do registro fílmico original, postado na rede informática numa concatenação de quatro *links* (entre 30.00/45.00min cada um), através de uma plataforma de edição de vídeo digital (*Sony Vegas Pro V15; Professional software vídeo editing*). Converter as 02.30h de duração da coreografia *Engenho* numa sequência de doze cenas breves (entre 01.30/03.00min).

< Resolver o encadeamento da sequência de cenas através do procedimento *fadeout/fadein* (“fundido a negro” intermediando uma cena e outra). Contemplar que esse impasse temporal possa ser habitado, eventualmente, pelo corpo sonoro da trilha, para que o mesmo opere como uma solução de continuidade formal, assim como um correlato virtual da música que se ouve ao vivo enquanto o palco permanece obscuro.

< Não alterar a ordem em que as cenas foram exibidas na encenação original, assim como tampouco afetar o registro fílmico através de processos de filtro, câmera lenta – ou outros efeitos/*plugins* de vídeo.

< Desenhar uma sequência de cenas (resultante dos segmentos escolhidos) que ofereça, potencialmente, diversas e contrastadas estratégias de engajamento entre plano musical-sonoro e plano das movimentações corporais. Nos critérios empregados para a seleção de fragmentos da coreografia original, contemplar aspectos composicionais da encenação que enfatizem, distintamente: usos extrapolados do espaço; estratégias de sub-agrupamento do elenco; fisicalidade – gestualidade – emocionalidade – expressividade; relato da luz; uso de praticáveis – andaimes – objetos; presença da voz falada – amplificada – cantada; relatos diegéticos (movimento narrando ao movimento) e extradiegéticos (movimento narrando acontecimentos ou símbolos extra-cênicos); dinâmicas homogêneas – complementares – díspares – caóticas (etc.).

Figura 30 - *Desfas[c/z]es*: plataforma de edição de vídeo digital. Reedição da coreografia *Engenho* (Ruckert / BTCA, 2009).



Plataforma de edição de vídeo digital (*Sony Vegas Pro V15; Profissional software vídeo editing*) utilizada para a conversão do registro fílmico original da coreografia *Engenho* (Ruckert - BTCA, 2009) numa sequência de doze cenas breves (entre 01.30/03.00min).

Fonte: *Frame* extraído da DAW *Sony Vegas Pro V15; Profissional software vídeo editing*: registro do autor.

C- Prefiguração dos traços poéticos da narrativa sonoro-visual

O arcabouço de *constraints* anteriormente citado, operacionalizado através de ferramentas de edição elementares (repertório de opções tecnológicas básicas, beirando os procedimentos *retrô*), prenunciaram o viés “artesanal” da feitura de obra. Esse caráter artesanal foi propositalmente afirmado através das chaves poéticas:

< Permissão para o manuseio e remanejamento empírico/intuitivo na distribuição e organização interna dos materiais sonoro-visuais: testes mediados pela *manufatura* das relações sincrônico-diacrônicas.

< Revisitar/experienciar procedimentos de sono-montagem que caracterizaram à poética do *concretismo sonoro* de cunho schaefferiano: sua propensão ao *collage*, ao *pastiche*, ao *patchwork* de objetos sonoros dissímeis (com e sem solução de continuidade).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ver comentários da análise da peça *John Cage, I've Been Told to Ask You the Following Question: Where are You Going?* de Jan Jelinek (álbum *Zwischen*, faixa nº2, 2018), postada no item 3.3.1.2.

< Hierarquizar a busca de resultantes sonoro-visuais emergidas dos sinais *perceptuais-gestálticos* (critérios de pregnância), expressos em marcas poéticas tais como: ruído (textualidade *noise*), rusticidade, brutalismo, anamorfismo. Posicionar positivamente a incidência do “impreciso” (mensura sem apelo à *quantização* do tempo) e do “defeito” (uma dramaturgia cênica do processual “à vista”).

D- Solução de continuidade/critérios para criar coesão entre cenas díspares

A edição da filmagem original da obra *Engenho* (BTCA - 2009), transcrita numa sequência segmentada de doze cenas breves – ideada para enriquecer e extrapolar os procedimentos composicionais relacionados ao jogo de correspondências entre som/movimento –, trouxe aparelhada a questão da *coesão* como tópico a ser resolvido. Com ele tentou-se dar uma resposta formal (uma solução de continuidade) ao caráter eclético, díspar que a referida sequência apresentava. Isso não deve ser entendido, no entanto, como uma procura de unificação – unicismo logocentrado – do devir narrativo, mantendo sempre presente a vontade de explorar uma poética do diverso/híbrido.

Tratou-se, especificamente, do apelo a uma lógica das complementariedades/complexidades a ser estabelecida entre os materiais e fontes utilizadas, de maneira tal que as mesmas circulassem de acordo com a economia das suas reapresentações e criação de nexos interconectivos (*Intances of Multimedia*) a serem resolvidos por laços associativos: encadeamentos perceptuais pelo princípio de *síncrese*¹⁰⁹. Nessa linha de buscas poético-formais evidenciou-se a relevância dos procedimentos *Work in Progress* (lógica construtiva do *Storyboard*), onde a ligação entre cenas ou quadros apela à remissão/reapresentação de materiais antes citados, operando como marcas sígnicas e gestaltes com remissão mnêmico-emotiva¹¹⁰. Ao serem transladados para o campo da produção de uma narrativa sonora, a estratégia-base ideada para dar coesão à diversidade de cenas centrou-se no estabelecimento de subgrupos de cenas que reunissem alguma similaridade, a serem vinculadas, no

¹⁰⁹ Ver nota de rodapé nº 31. Michel Chion: *The Audiovision (Audiovision)*, Barcelona: Paidós, 1993).

¹¹⁰ Ver comentários de Renato Cohen referidos ao uso do procedimento *leitmotiv*, aplicado aos processos de montagem cênica *Work in Progress*. Item 3.2.3.; citação do autor do livro *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção* (SP: Perspectiva, 1998).

longo prazo da obra, através da reintrodução de materiais sonoros ouvidos anteriormente.

Desse modo, foram estabelecidos subgrupos de fontes sonoras, circunscritos no pré-plano de obra dentro da planilha-base da DAW Multipista, para que operassem segundo o princípio de *leitmotiv*. Correspondem serem distinguidos, dentre os critérios utilizados para o seu agrupamento:

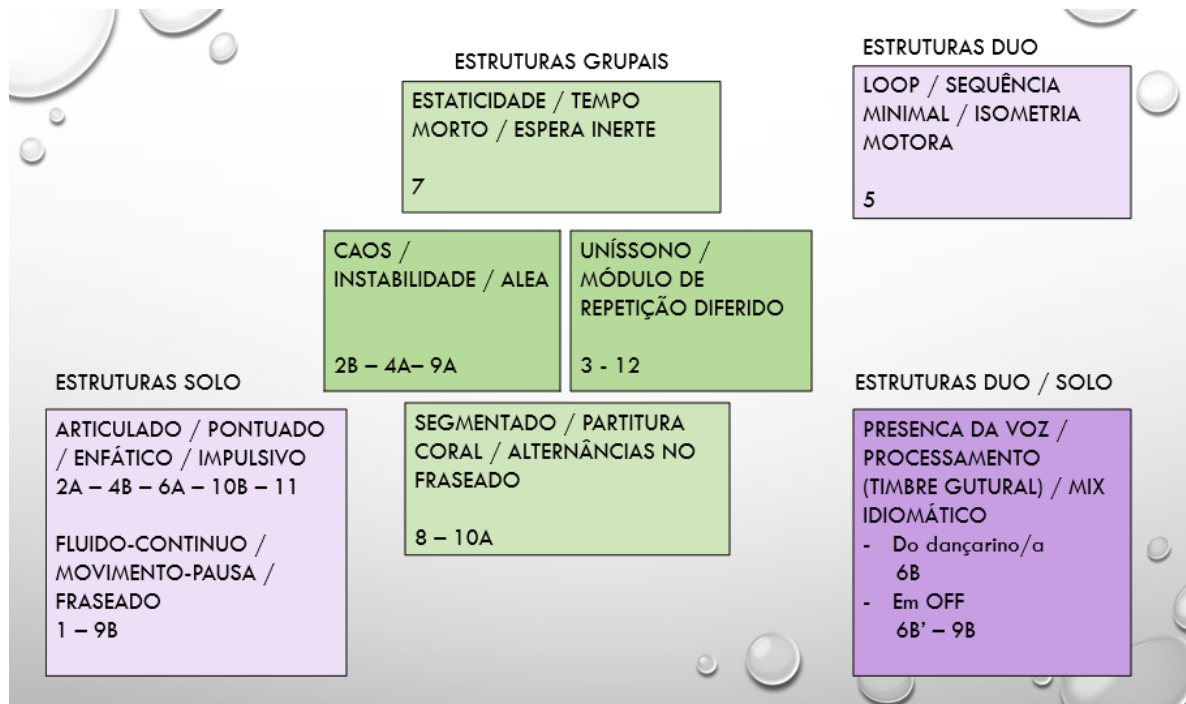
- . Componente espectral-tímbrico (tipo-morfologia da fonte).
- . Grau de *indicialidade* da origem da fonte (denotação do contexto gerador do som).
- . Graus de remissão aos *valores* da fonte (contexto da linguagem/estilística schaefferiana); especialmente, as fontes instrumentais dos orgânicos “formais” (*Solfejo dos Objetos Musicais*¹¹¹).
- . Índice de “estranheza”, expresso no maior ou menor grau de artificialidade dos sons acusmáticos.
- . Aspecto comportamental/gestual da fonte, conotado diversamente a contextos extradiegéticos.

Posto, seguidamente, dois quadros desenhados durante as instâncias pré-composicionais, destinados à organização do *plano-macro* da obra. O primeiro deles esteve dedicado à observação das *distribuições espaciais* do elenco e *traços comportamentais* com valor estruturante que se evidenciavam na encenação coreográfica da obra *Engenho* (Felix Ruckert - BTCA, 2009); o segundo, ocupou-se de estabelecer os *materiais/fontes sonoras* – assim como certos rasgos *gestuais/performáticos* – que iriam vincular umas cenas com as outras¹¹². Nos comentários que acompanham os quadros ao pé da imagem detalho os critérios que regem a sua concepção, assim como as variáveis selecionadas para o estabelecimento desses critérios:

¹¹¹ Ver item 3.3.1., terceira tabela, seguindo a ordem de quadros postados no segmento.

¹¹² No tocante à reconstrução genética do processo composicional da obra *DEFAS[c/z]ES*, parece-me oportuno partilhar com o leitor que a referida etapa do trabalho, dedicada ao estabelecimento de critérios que permitissem subgrupar o conjunto dissímil de cenas, e atribuir a elas um repertório de materiais/fontes sonoras que proporcionassem graus de coesão (condutibilidade), demandou um tempo considerável. Ele deixou entrever, como aspecto desafiador atrelado ao planejamento de obra, que a questão da “ideação” do plano musical-sonoro para uma determinada encenação representa uma instância complexa: a perspectiva de um horizonte de buscas poéticas como tópico a ser desvendado – pelo menos, no que concerne ao projeto estudado, em termos de hipótese de trabalho.

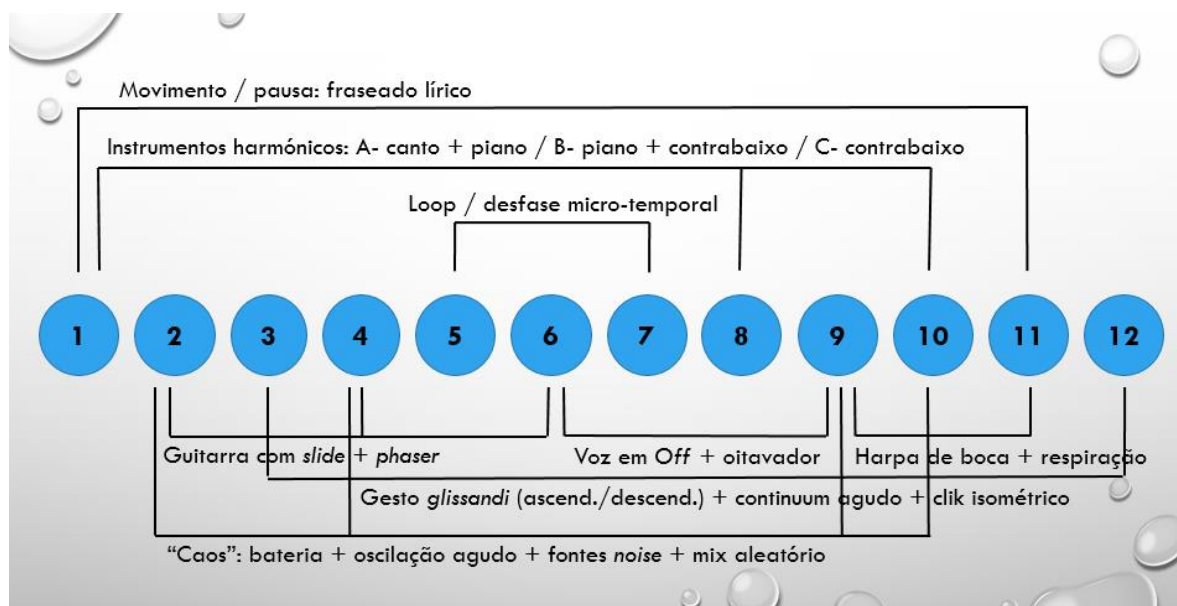
Figura 31 - *Desfas[c/z]es*: gráfico de distribuição das cenas da obra. Critérios de ordenamento espacial, temporal e grupal.



No esquema gráfico podem ser distinguidas três referências básicas: A- Grupo de cenas estruturadas a partir de distribuições espaciais que se utilizaram do elenco inteiro ou subgrupos numerosos (identificadas no setor central do quadro na cor verde escuro/claro) e cenas executadas por um solista ou duo (setor periférico, colorado em lilás/violeta). B- Rótulos escritos em letra de forma para identificar, dentro de cada retângulo, a tipologia que rege o caráter-comportamento/fluxo energético/padrão rítmico/fraseado/uso da voz. C- Números arábicos para identificar as cenas, sendo que em algumas delas se dá o caso de aparecerem diferenciadas em A/B; isso deve-se ao fato de que possuem uma estrutura interna contrastada, de modo tal que uma parte pode se ajustar às tipomorfologias de um subgrupo e a seguinte a outro.

As variáveis utilizadas para estabelecer os conjuntos nem sempre são privativas do subgrupo; elas permeiam os caracteres presentes também em outras categorias. Por esse motivo, as escolhas composicionais admitiram uma certa flexibilidade no remanejamento de signos sonoro-visuais que operaram como *leitmotiv* diferenciador. Assim mesmo, cabe ser indicado que dentro de conjuntos comuns (ex.: Estruturas Grupais) apresentam-se caracteres comportamentais contrapostos – tal o caso entre as variadas cenas que retomam a dinâmica do caótico-instável, e aquelas que frisam o estatismo (tempo morto) ou o uníssonos demorado.

Figura 32 - *Desfas[c/z]es*: gráfico de distribuição das cenas da obra. Critérios de ordenamento tímbrico, fraseológico e gestual.



Dessa vez, as cenas aparecem alienadas numa pauta horizontal (círculos celestes numerados), vinculadas entre si por arcos que podem ter dentro dois e quatro braços. Tal como foi indicado anteriormente, tratou-se de estabelecer critérios que distribuíssem as fontes/materiais sonoros destinados a cada subgrupo. Isso permitiu amarrar rasgos tipo-morfológicos dentro o repertório de amostras pré-selecionadas (*sample*) – configuradas logo na estrutura da planilha-base da DAW –, poupando usos redundantes ou possíveis graus de *ambiguação* narrativa não desejados. Observe-se que em alguns subgrupos rege uma variável operacional relacionada à dinâmica (Movimento/Pausa: fraseado lírico; “Caos”); em outros, uma remissão aos *valores* do orgânico instrumental (revezamento: canto + piano/piano + contrabaixo/contabaixo; Guitarra com *slide*); em outros, ao gesto-design sonoro (*Glissandi* ascendente/descendente; Voz em *Off* + oitavador; Harpa de boca + Respiração); e em outros, ao padrão rítmico-mensural (*Loop* + *desfase* micro-temporal).

Ocorre novamente aqui que as cenas que apresentavam uma estrutura interna desdobrada foram abordadas através de um planejamento musical-sonoro também desdobrado – daí que, em alguns círculos, observa-se uma dupla entrada. Pretendo ainda levar a atenção para a composição mista de fontes, co-presentes na maioria dos subgrupos; tal como é recorrente nos processos de edição sonora numa DAW Multipista (mosaico de faixas superpostas), a maioria dos eventos destinados a sonorizar algum ambiente extramusical se compõe de imbricações, fundidos, mascaramentos (e outros procedimentos) que envolvem mais de uma fonte – devendo considerar-se, inclusive, a necessária introdução de um “ruído de fundo” que suplemente o barulho ambiente, normalmente despercebido. Assim, o *envelope textural* previsto para cada evento resultou de uma composição híbrida (muitas vezes díspar), a qual solicitou, oportunamente, de sons “harmônico-instrumentais”, sons acusmáticos “clean”, fontes *noise*, amostras processadas e distorcidas (pedal, *phaser*, *plugins*), retalhos de gravação descontextualizados.

E- Construção de tabelas (grelhas de dupla entrada) para estruturar as estratégias composicionais de cada cena

Se os quadros apresentados no item anterior tiveram por finalidade cogitar as estratégias que permitissem visualizar o modo em que a sequência de cenas (já reeditadas) seriam contornadas através de um *plano-macro* de obra – delimitando as configurações espaciais que se evidenciavam na filmagem da encenação coreográfica, assim como o repertório de materiais/fontes sonoras (suas tipomorfologias) que se associariam aos subgrupos de cenas –, o presente item se propõe exibir as tabelas que foram desenhadas para amarrar os critérios pré-composicionais que se aplicariam ao plano musical-sonoro de cada uma das cenas. Como poderá se observar, seguidamente, elas seguem o formato das grelhas de dupla entrada (eixos X/Y), organizadas em quatro fileiras a cada lado.

Se lidas de esquerda à direita, a lógica que rege a matriz das tabelas tem por objetivo inicial mapear os eventos que se observam no registro fílmico – percurso do design coreográfico –, querendo extrair deles os caracteres do: A- Sonoro-acusmático: incidências sonoras acidentalmente produzidas pelos dançarinos no paco + incidências propositais + dispositivos de som manobrados em cena + trilha sonora original (especialmente, máquinas de ritmo). B- Rítmico-temporal: tipologia dos modos de articulação que se desprendem do plano kinético + índices de mensura, periodicidade, densidade advindos da condutibilidade do fluxo energético grupal. C- Textual-espacial: envelope/contorno que se deriva da maneira em que o espaço (sua volumetria mudável) se temporaliza + padrões do *entramado* (graus de similaridade) + lógica inerente aos *scores/script* que organizam o tecido dos improvisos (estruturas abertas). D- Gestual-performático: carga intencional/expressiva corporificada no design gestual + graus de denotação/conotação com remissão extra-diegética (simbolismo aderido ao traço narrativo-comunicacional). Uma vez que as variáveis operacionais ligadas a estas primeiras quatro categorias conseguem mapear os caracteres pregnantes da encenação coreográfica – ainda pormenorizados na segunda fileira através de tópicos específicos –, a tabela se propõe tra(ns)duzir esses dados para o planejamento musical-sonoro, a ser resolvido na composição da trilha sonora. A terceira fileira ocupa-se de listar, numa ordem crescente, os aspectos que apresentam maior relevância dentre os mapeados anteriormente, delimitando: A- os graus de relevância sígnica; B- os aspectos centrais da coreografia a serem levados em consideração (incluindo as suas peculiaridades, exceções, recorrências, assim

como subtraindo aqueles dados que queiram ser omitidos). Já a quarta fileira resolve, finalmente, quais serão as estratégias composicionais que se decide implementar, criando uma nova lista de: A- procedimentos e técnicas; B- materiais/fontes sonoras reunidas numa textura-sonoridade; C- processamento nos comandos da DAW (etc.).

Vale a pena lembrar neste ponto da reconstrução (pós)analítica do processo composicional que devesse na obra *DESFAS[c/z]ES*, que ao termos pela frente a questão da articulação das prosódias imbricadas nas cadeias linguísticas do kinético-sinestésico e musical-sonoro (suspendendo, momentaneamente, as complexidades totais do multi-midiático da cena), sendo ambas expressões vívidas das Artes Temporais, o problema relacionado à *captura/segmentação/planejamento composicional* torna-se um nó central. Em tal sentido, a concepção da sequência de reapropriação de dados que segue o *design* das tabelas tem como propósito essa conversão: fazer uma leitura cartográfica dos dados que a filmagem da coreografia coloca à vista, para mais tarde lista-lo numa série de aspectos que permitam enxergá-los a partir dos graus de pregnância perceptual e tratamentos composicionais oportunamente instrumentalizados. Em boa medida, o conjunto de “categorias”, “variáveis operacionais” e “índices de variáveis” (tópicos internos) que estruturam as duas primeiras fileiras, *compactuam e redistribuem os princípios organizacionais* que foram postados no encerramento de cada Área de Estudo do capítulo dois – intitulado “Reunindo os dados”.

Posto a continuação a referida tabela, preenchida com os dados de todas as suas variáveis de análise e, imediatamente depois, o exemplo de uma tabela pronta para ser usada na edição da cena nº5 de *DESFAS[c/z]ES*. Cabe ser indicado aqui que esse procedimento foi realizado com antecedência à composição de cada cena (matriz comum a todas elas), mas, que por razões de extensão, pouparei-me de postá-las no próximo item (4.2.). Do mesmo modo em que procedi no segmento anterior, ao pé da imagem comento os detalhes que compõem o quadro.

Figura 33 - *Desfas[c/z]es*: tabela geral do plano pré-composicional das cenas. Categorias e variáveis operacionais.

CATEGORIAS + VARIÁVEIS OPERACIONAIS	ÍNDICES DAS VARIÁVEIS	SELEÇÃO DE ASPECTOS RELEVANTES	ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS
SONORO-ACUSMÁTICO < Tipo-morfologia do som < Aspectos tímbrico-acústicos < Escuta reduzida	: componentes internos da fonte : espectro / envelope / ADSR : dos índices (verossimilhança) / valores (qualidade instrumentos formais) / objeto sonoro enquanto-tal	< Lista dos caracteres morfogênicos observáveis no registro fílmico, segundo grau de relevância signica. < Observações e descrição dos aspectos a serem levados em consideração (peculiaridades, exceções, recorrências, etc.)	< Estabelecimento de graus de correspondência entre a cadeia som/kinese: símil – oposto – disputa (modelo IMM) < Níveis de literalidade/ estranheza < Ajustes <i>em synchro</i> /por diferimento < Complementariedade/complexidade
RÍTMICO-TEMPORAL < Tipologia dos modos de articulação < Índice de regularidade < Densidade cronométrica < Modos de periodização	: incisivas / intensivas / enfáticas : isométricas, regulares / recorrentes, padronizadas / variação, ondulação, deslocamento / instabilidade, alea : mensura do índice de ataques / articulações por unidade de tempo : frases / ciclos / motivos / células / cadências / curvaturas temporais	(idem)	< Seleção dos materiais/fontes sonoras a serem utilizadas na DAW < Distribuição / relação funcional / nexos conectivos < Economia semiótica: critérios de “negociação” < Densidade informacional desejada
TEXTURAL-ESPACIAL < Modos de ocupação do espaço (espacialização do tempo) < Envelope textural: complexidade do evento cênico < Score / Script < Graus de similaridade dos componentes	: direcionalidade - projeção / níveis / solo – subgrupos / centro – periferia / proximal - distal : contorno / configuração / densidade textural : logica que rege a partitura de ações : trama homogênea / múltipla / eclética / dissímel	(idem)	< Seleção dos materiais/fontes sonoras a serem utilizadas na DAW < Distribuição / relação funcional / nexos conectivos < Economia semiótica: critérios de “negociação” < Densidade informacional desejada
GESTUAL-PERFORMÁTICO < Design gestual < Impronta energética < Carga intencional / expressividade < Remissão simbólica / extra-diégese	: traço cinético / rastro / projeção / pregnância formal : impulsividade / <i>effort</i> / inércia / irradiação : afetividade / comunicabilidade / emoção / <i>pathos</i> : denotação e conotação / ironia / paródia / épica	(idem)	< Seleção dos materiais/fontes sonoras a serem utilizadas na DAW < Distribuição / relação funcional / nexos conectivos < Economia semiótica: critérios de “negociação” < Densidade informacional desejada

Para acessar a concepção geral da tabela pode se pensar numa dobra articular interna ao passar das duas primeiras fileiras verticais para a terceira e quarta – tal o transpasso de dados do mapeamento coreográfico-kinético para o ordenamento e delimitação das estratégias composicionais do plano musical-sonoro. Indico, assim mesmo, que cada item marcado dentro dos retângulos da fileira “Categorias / Variáveis Operacionais” (pontuados com o signo “<”) encontra correspondência, dentro da mesma pauta, com os itens dos “Índices das Variáveis” (signo “:”), onde as variáveis são esmiuçadas num apanhado de tópicos internos. No que se refere às últimas duas fileiras (“Seleção de Aspectos Relevantes” + “Estratégias Composicionais”), elas listam livremente, de cima para embaixo, uma série ordenada de itens, com independência das fileiras anteriores.

Figura 34 - *Desfas[c/z]es*: tabela geral do plano pré-composicional das cenas. Exemplo de edição da cena nº 5.

Cena nº: 5 Título: LOOP – correndo em círculos		ÍNDICES DAS VARIÁVEIS	SELEÇÃO DE ASPECTOS RELEVANTES	ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS
SONORO-ACUSMÁTICO	<ul style="list-style-type: none"> . Trilha sonora original: uso de máquina de ritmo (<i>Eletro Minimal</i>) . Som incidental das pisadas da corrida = ausentes . Módulo rítmico recorrente: latejar cardíaco = <i>loop</i> . Som das claves = analogia com as pisadas 		<ol style="list-style-type: none"> 1. Articulação isométrica: A- <i>Loop/Minimal</i>; B- Regularidade métrica dos passos na corrida 2. Conotação com comportamento-design maquina 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Módulo repetitivo <i>surround</i> durante o percurso do círculo grande. Entrar em fora-de-fase gradativamente. 2. Claves: analogia com as pisadas da corrida. Mantê-las invariáveis para reforçar o fora-de-fase do <i>surround</i>. Triplicar fonte em regos diferentes da DAW para gerar contratempos entre elas (efeito <i>delay</i>) num primeiro momento; logo, aumentar por diferimento a densidade cronométrica de ataques para fundí-las com o fora-de-fase do <i>surround</i>.
RÍTMICO-TEMPORAL	<ul style="list-style-type: none"> . Dinâmicas rítmicas complementares: A- Homem correndo; B- Mulher pivotando . Mudança da densidade rítmica: A- percurso do círculo grande; B- Círculo pequeno . Mensura analógica da frequência do: A- Correr; B- Caminhar . Estatismo na atmosfera temporal 		<ol style="list-style-type: none"> 3. Gesto performativo: estatismo objetivo (em compensação com a isometria rítmica do <i>Loop/Minimal</i>) 	

Na tabela que apresento aqui pode se apreciar o mapeamento efetuado para desvendar os aspectos estruturantes, reconhecíveis na filmagem da cena nº5 – intitulada: *LOOP – correndo em círculos*. Trata-se de uma amostra parcial que deixa à vista, por razões de extensão, o levantamento de dados resultante das duas primeiras categorias (*Sonoro-acusmático* e *Rítmico-temporal*). Dessa vez, os itens que preencheram a primeira fileira aparecem omissos por serem meramente protocolares; no entanto, ganham espaço, especialmente, os itens das últimas duas fileiras, onde se evidencia a necessidade de listar (números arábicos) os dados que resumam os aspectos mais relevantes do mapeamento, assim como as descrições (notas de bordo) que balizem o processo composicional.

4.2. (Pós)análise das cenas

Para dar abertura à análise das cenas que estruturam a edição da obra *DEFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o balé Engenho* (Ruckert - BTCA, 2009) – observada duplamente como a composição de uma trilha sonora, assim como um produto audiovisual global – indicarei, brevemente, os critérios que norteiam o andamento da escrita para cada uma delas. Tal como foi instrumentalizado nos quadros dedicados a análise de exemplos relacionados à Música Incidental ao longo do Capítulo Dois (reapresentados aqui com fundo branco), utilizarei também o signo “<” para sinalizar os minutos/segundos correspondentes ao segmento da cena em questão, observáveis na linha de tempo localizada ao pé do registro audiovisual (acessar através do link: < <https://www.youtube.com/watch?v=KDvE6gpcBNE&t=157s> >). Em tal sentido, será preciso que o leitor mantenha aceso o *post* do vídeo na rede informática para acompanhar as referências indicadas. Uma vez visados os tópicos que percorrem os diversos segmentos da cena, exponho uma síntese conceitual que permita condensar os critérios composicionais utilizados – destacando aqueles que possuem maior relevância estrutural –, me demorando, especialmente, nos procedimentos direcionados a gerar modos de *diferimento/defasagem*.

4.2.1. Cena Um

< 00.33 / 01.36: A edição do audiovisual começa com a convencional série de legendas e créditos dedicados a proporcionar informações de ordem contextual (título da obra, autoria, etc.). A partir do minuto 00.33 se ouve um material sonoro marcadamente denotativo (valor de *índice*); trata-se da gravação, registrada através de uma captura direta, de um *hall* de aeroporto anunciando o horário de embarque (comunicado primeiramente em espanhol e logo em inglês), superposto aos barulhos incidentais da sala. Esse *sample*, apresentado com anterioridade à encenação coreográfica, prenuncia um material que será recorrente ao longo da edição da trilha sonora: às vezes fragmentado e outras processado, ele irá operar como nexos conector entre algumas cenas (passagem *fadeout/fadein*), mas, durante os interstícios temporais que se abrem dentro das próprias cenas, operando como um *índice fora-de-campo* – um *locus* geográfico extrapolado, singular.

< 01.37 / 02.08: Começa formalmente a trilha. A primeira escolha composicional consistiu em fazer ouvir o relato sonoro antes de que o palco/dançarinos estivesse à vista (*blackout*). O material musical que dá abertura à cena consiste no remanejamento temporal-formal da canção *Ceasseles Inexhaustible Child* (*The Imagined Savoir is Far Easier to Paint* / faixa 9), do trompetista Ambrose Akinmusire, interpretada pela cantora Cyntoia Brown. Corresponde ser indicado, sucintamente, que esta é a única cena sonorizada com um material que inclui à voz cantada (gênero “canção”), assim como

também que é a única cena que não coloca em cruzamento outra fonte sonora – em tal sentido, a mais elementar, em termos de processamento/combinatória de fontes. O mosaico sonoro se compõe de quatro instrumentos; em 01.36 ouve-se ao piano e à percussão, e em 02.09 à trompete. O gênero musical que rapidamente se adivinha remete a um *Blues*, cadencioso, com marcas interpretativas que o enquadram na gestualidade própria do *Black Music*.

< 02.16 / 02.40: Um minúsculo cenital deixa ver à dançarina entrando pelo lado esquerdo do palco. Trata-se de uma cena interpretada por uma solista cujo figurino denota a sua procedência “baiana” (espécie de baiana de *Tabuleiro de Acarajé*). Esta primeira constatação precisa ser comentada aqui; a trilha sonora original, editada pelo próprio Felix Ruckert, utilizou (literalmente) a versão da canção “Samba e Amor”, de Chico Buarque/Caetano Veloso (1970). Com ela, Ruckert recriou uma atmosfera de proximidade e empatia com o mundo da brasilidade e da *baianidade* em particular. Frente a essa evidência, a escolha de um *Blues*, também cadencioso e empático, tentou provocar no ouvinte a primeira forma de *desfase*: a manutenção do universo *Black*, dessa vez tensionado, *diferido* através dos vieses culturais do afro-baiano e do afro-norte-americano – portanto, um deslizamento simbólico e cultural incidindo sobre as marcas performáticas, *actanciais* da cena (música/movimento). Em 02.28 ouve-se, finalmente, a aparição da voz cantada, completando o mosaico sonoro.

< 02.41 / 02.46: A qualidade fluida-continua (e sinuosa) das movimentações corporais são, por primeira vez, suspensas através de uma pausa (o braço da dançarina permanece pendulando). Essa detenção produz uma detenção correlata na escuta da canção, deixando ouvir no impasse o *sample* do *hall* do aeroporto.

< 02.46 / 03.10: A movimentação é retomada e a trilha sonora engaja três correspondências sincrônicas com a gestualidade corporal: em 02.46 quando a dançarina apoia a mão na sua cintura; 02.50 quando pousa a mão sobre o seio; 02.51 quando leva-a sobre a cabeça. Uns e outros gestos são ajustados com a entrada da voz e do *hi-hat* da bateria, respectivamente. No minuto 03.02 se produz a primeira *rareza* estrutural sob a faixa de áudio utilizada: o *continuum* da gravação (canção em andamento) experimenta uma “dobra temporal” – espécie de *rewind* circunstancial –; a própria faixa é sobre-gravada na DAW Multipista e reiniciada num ponto levemente anterior, levando em consideração o fraseado da voz/texto.

< 03.10 / 03.18: Segunda suspensão da movimentação corporal, correspondida com uma pausa no fluxo da canção e revezada pelo *sample* do aeroporto.

< 03.18 / 03.41: Terceira retomada da movimentação. A dançarina inicia a frase de movimento com uma pesada queda dos dois braços; esse gesto é correspondido sincronicamente por um “tutti” do piano/trompete/bombo da bateria, articulado maciçamente sob a mesma entrada. Em 03.30 se produz o segundo *rewind* da voz cantada, produzindo uma dobra virtual no fraseado da voz/texto, e em 03.36 a estratégia se repete por terceira vez, compactuando o comprimento da mesma frase vocal.

< 03.39 / 03.42: Quarta pausa. Dessa vez o gesto suspensivo da dançarina consiste em reposicionar a curvatura do tórax na linha do eixo corporal. Na edição da trilha, uma nova dobra temporal sob o material de áudio (processamento na DAW) consiste em fazer ouvir, numa operação de montagem velada, o *tutti* instrumental que dá fechamento ao arranjo da canção – e com ela, à frase cantada que encerra à canção.

03.42 / 03.50: A cena conclui com a saída da dançarina caminhando pelo lado direito do

palco, enquanto o acorde final ainda se extingue (*release*). O último segmento da cena ocorre em *blackout*, ao igual que no começo, e é correspondido com a reaparição do *sample* do aeroporto, se extinguindo em *fadeout* entre 03.47 e 03.50min.

Sobre o tratamento composicional que recebeu a relação som/kinese nesta cena, quero destacar que cabem ser identificados dois níveis principais de *defasagem temporal-formal*: A- Há uma forma de deslocamento virtual no estranhamento que se produz no plano do simbólico-actancial, expresso nas duas marcas culturais do afro-americano (*Black Music*). B- O *continuum* narrativo, veiculado pelo gênero “canção”, vê-se afetado pela estratégia temporal do *rewind* – dobra articular sob o fraseado da voz e motivos instrumentais do arranjo. Os variados deslocamentos estratégicos operados sobre a faixa de áudio (DAW Multipista) aparecem compensados, de certo modo, pela ênfase colocada nos pontos de ajuste sincrônico entre movimento/som.

4.2.2. Cena Dois

Tal como pode se apreciar nos quadros de classificação postados nas páginas 180 e 181, esta cena pertence àquelas que possuem uma estrutura facetada em duas partes. A primeira (2A) é um *Solo* com caráter articulado/pontuado/enfático, e a segunda (2B) uma *Estrutura Grupal* assinada pela dinâmica do caótico/instável. A cena se inicia com um breve *blackout* conectado ao anterior, apresentando, primeiramente, uma fonte sonora contínua, com altura fixa no registro agudo (um *sample* isolado, retido do disco *Vrioon*, de Alva Noto e Ryuichi Sakamoto). Ela opera como segundo plano sonoro do Solo de trompete, executado por A. Akinmusire (*Maria Christie* / faixa n°1), destinado a estabelecer formas de correspondência rítmico-temporal com as movimentações da dançarina.

< 03.50 / 04.15: Início da cena (breve *fadein* lumínico). Em 03.55, 04.01 e 04.07 a solista empreende um *design* kinético marcadamente articulado (acentos, impulsos, pulos, sacodidas), retomado através de três frases de movimento (intermediadas por pausas abruptas); em cada uma delas, o fraseado do trompete se superpõe aos desenhos kinéticos, numa rajada de alta densidade cronométrica de notas (gesto próximo do *Free Jazz*). Pretendo destacar aqui que as formas de correspondência não se propõem coincidir sincronicamente com o início de cada uma dessas frases; há uma estratégia consistente em permitir que as articulações rítmico-temporais visíveis nos traços corporais ocorram com relativa autonomia. Porém, em alguns pontos do fraseado (marcas articulantes) *sim se produz* o encaixamento sincrônico, de maneira tal que em uma e outra frase esse jogo se apresenta variado.

< 04.15 / 04.40: Neste segmento da cena se estrutura uma fase da sua construção que poderia ser considerada como intermediária entre os *designs* direcionados ao fraseado do movimento (conjunto de Solos) e o ulterior estágio caótico que irá permeando a

progressão temporal. Em 04.15 a solista introduz uma súbita corrida pelo proscênio do quadrado branco de linóleo instalado no palco – uma subestrutura espacial –, deslocando-se da direita para a esquerda; este novo gesto kinéico é correspondido com um Solo de bateria (*Memo* / faixa n°5), também próximo do *Free Jazz*. Essa corrida, engatilhada em 04.15, replica-se com a sucessiva entrada de outros dançarinos no quadrado branco: em 04.18 e 04.27 a cargo de um “segundo solista”, e em 04.30 com uma dupla homem/mulher que entram juntos, criando um contraponto autônomo de quatro dançarinos fraseando em simultâneo. Cada início dessas corridas é rigorosamente demarcado com o ataque de uma entrada da bateria, oferecendo ao observador a dica gestáltica de um *leitmotiv* (nova corrida = nova frase de bateria). Simultaneamente, o som do trompete se mantém, vinculado sempre aos *designs* do fraseado que os dançarinos desenvolvem, só que agora a linha melódica tem sido editada através de uma dupla faixa da DAW Multipista, de maneira que o contraponto de acentos/impulsos/ênfases que se observam distribuídos, aleatoriamente, entre os quatro dançarinos, são replicados diversamente por um ou outro trompete. A textura sonora torna-se “barroca” (duas trompetes + bateria *Free*), e a textualidade geral (som/movimento) se complexifica consideravelmente, forçando ao espectador a seguir uns e outros níveis de índice. Observe-se, por exemplo, que em 04.36 e imediatamente em 04.37 um trompete entra simultaneamente com o gesto ampliado do braço da dançarina, e se replica, à maneira de um *cânon* melódico, quando o dançarino imita esse gesto em outro setor do espaço.

< 04.40 / 05.17: A cena se encaminha, por acréscimos graduais, a uma textura/densidade cronométrica caótica. Sucessivamente irão entrando ao quadrado branco outros dançarinos, interferindo a trama dos “quatro solistas” por meio de eufóricas corridas que atravessam diversamente o espaço. Em 04.40 incorpora-se uma nova performer e prontamente chega-se a ter sobre o palco a nove dançarinos/as alternando uma textura espaço-temporal consideravelmente aleatória (correr em círculos, girar, pular). O mosaico sonoro criado para dialogar com essa textura caótica encontra correspondência através de uma complexidade proporcional ao plano das movimentações: em 04.47 ouve-se um som *indicial*, consistente no *sample* de uma máquina elétrica de soldar, mapeada através de duas envelopes “ruidosas” (as duas se complementando entre si); em 04.52 se agrega uma frequência oscilante (denotando “caos”) no registro médio; em 04.55 reaparece o som contínuo-agudo do começo (som sintetizado) e em 05.04 uma fonte retirada da trilha sonora original – consistente, a mais das vezes, em uma máquina de ritmo –, produzindo *beats* de alta iteração. Esse mosaico sonoro complexo foi editado em faixas superpostas dentro da DAW, criando entre eles oportunas (e empíricas) formas de revezamento e complementariedade – apontando, principalmente, a afiançar a natureza instável/imprevisível do seu comportamento textural (chamo-o, por convenção anamórfica, de *Textura-Caos*). O que temos à vista no audiovisual é, portanto, um *contorno textural* ampliado, com destaque no aspecto gestual/comportamental (alta densidade textural), o qual conjuga: os quatro solistas originais, o “coro de corredores” e a trama sonora do trompete + bateria + fontes acusmáticas ruidosas/instáveis. Indico, como nota anexa, que o trompete desaparece a partir do minuto 04.52, dando maior visibilidade à trama de sons de altura indefinida.

< 05.17 / 05.25: O momento que encerra a cena pode ser pensado como uma estratégia de esvaziamento ou descompressão do estágio anterior. Rapidamente, entre 05.10 e

05.17 os dançarinos que povoam a cena saem do quadrado numa veloz corrida, agidos por uma dispersão centrífuga. Em 05.17 vê-se, unicamente, a uma performer correndo em círculo. Este episódio breve dá lugar a uma simplificação do mosaico textural, deixando ouvir agora, com alto grau de pregnância, à máquina de ritmo (Ruckert) em superposição com a bateria (sempre *Free*). Em 05.23 também a dançarina sai de cena e entram, em contrapartida, dois performers correndo que se instalam, por meio de uma súbita pausa, nos extremos da diagonal do quadrado.

< 05.25 / 05.32: O cenário se obscurece rapidamente e o *fadeout* que sinaliza o final da cena permanece sustentado na continuidade da trilha sonora, que agora subtrai a bateria e coloca num mesmo plano de pregnância sonora à máquina de ritmo e ao som contínuo-agudo com que a cena começou.

Para pontuar os procedimentos de edição direcionados à interconexão som/movimentação corporal, indicarei como tópicos que adquirem destaque: A- O *design* kinético associado às curvaturas do fraseado (solistas) aparece liberado à sua relativa autonomia rítmico-temporal, de modo tal que os pontos de encaixamento sincrônico (trompete) encontrem expressa correspondência não no início/fim de cada frase, mas, em *qualquer índice* de articulação interna – gerando uma lógica de “imprevisível regularidade”. B- Para balizar o gesto das corridas (novo plano de articulação temporal) tenho optado por frisar cada uma das suas entradas através do ataque da bateria (caixa); a partir dessa demarcação se estabelece um *leitmotiv* entre gesto/som, o qual possibilita a montagem de uma textura “contrapontística” (barroca) entre as camadas. C- A chamada *Textura-Caos* (segunda parte da cena) foi apreendida através das suas marcas gestuais/comportamentais (semiose do *actancial*), e encontrou formas de correspondência dentro da trilha sonora através de *estratégias de revezamento* entre as múltiplas fontes selecionadas (*sample*): 1. Deslocando-as temporalmente dentro das faixas da DAW; 2. Tornando-as mais ou menos pregnantes a partir do acréscimo ou diminuição da sua intensidade (semelhante ao remanejamento de *fades* de uma mesa de áudio).

4.2.3. Cena Três

A cena três compartilha com a cena doze o fato de serem as únicas que apresentam características formais vinculadas à repetitividade; uma dinâmica do fraseado *isométrico* (uníssonos grupais) que evoca as sequências obstinadas do *Tanztheater* de Pina Bausch e, em certa medida, a réplica modular da estética *Minimal*. Trata-se das únicas Estruturas Grupais que colocam o elenco inteiro do balé no espaço cênico. Para a sua

abordagem foi selecionado um repertório de fragmentos extraídos do disco *Vrioon* (A. Noto e R. Sakamoto / faixa nº5 *Trioon I*), isolados do contexto original e reprocessados na DAW Multipista: às vezes prolongando a sua duração original (*crossfade*), às vezes reconvertendo-os em *patterns* rítmicos sob a forma de *loops*. Uns e outros fragmentos têm a propriedade tímbrico-acústica de conotar o universo “clean” do gênero *Minimal Techno* e, portanto, de se amalgamar facilmente numa reedição que trabalhe a partir dessa chave poética.

< 05.35 / 06.16: A cena começa em *blackout*, no minuto 05.35, com a apresentação de uma frequência contínua, locada no registro extremo-agudo (seus harmônicos superiores se estendem para o ultra-som); essa fonte sonora possui a qualidade tímbrica de ter um *envelope oscilante*, instável, dentro do qual a audibilidade dos parciais do espectro varia dinamicamente. Em 05.44 a cena se ilumina e vemos o elenco sentado sobre o linóleo do palco. Imediatamente, em 05.51, um dos dançarinos – encarnando certa “personagem sacrificial” – se ergue; nesse instante soma-se à frequência ultra-aguda uma frequência extremo-grave (ou *sub-grave*), também oscilante, criando-se entre ambas um mosaico sonoro extrapolado, destinado a operar como um *continuum-base* para o andamento da cena. O performer, já em pé, avança rumo ao proscênio; em 06.00, ao dar o primeiro passo, incorpora-se ao mosaico sonoro uma terceira fonte (registro agudo), consistente num duplo *click* que evoca, pela sua periodicidade regular, o batimento cardíaco.

< 06.16 / 07.04: O elenco completo encontra-se igualmente sentado, orientado para a frente do palco, com as cabeças lateralizadas para o lado esquerdo. Começa aqui a sequência do uníssono grupal, impulsionando regularmente as cabeças de um lado para o outro. Cada vez que se engatilha um novo direcionamento, ouve-se a entrada sincrônica de um motivo de três notas executadas no piano (denotando um campo harmônico modal); isso ocorre seis vezes, nos minutos 06.16, 06.31, 06.38, 06.44, 06.50 e 06.57.

< 07.05 / 07.45: O uníssono das cabeças prossegue, só que agora a direção que cada uma adota diverge de um dançarino para outro. Ao mosaico sonoro ultra-agudo + sub-grave + *click* duplo (todos em estado de *continuum/loop*) agrega-se uma frequência no registro médio que se desliza para o agudo/grave, desenhando um breve *glissandi*. Dessa vez, cada impulso kinético é correspondido pelo ataque do *glissandi* (e não pelo motivo melódico do piano). Pretendo indicar aqui que, entre os quatro materiais que compõem este *entramado* textural, produz-se um *jogo de defase* especificamente rítmico, de modo tal que cada um deles segue a sua própria regularidade periódica, sem que resulte preciso fazê-los coincidir ou se ajustar reciprocamente. O fato de que todos estejam “em fluxo” amolece esse umbral diferencial, desencadeando um curioso e incalculado *diferimento de entradas*. Vale a pena ressaltar que, no caso dos sons extremo agudo/grave, sendo ambas frequências contínuas, o que se abre ao jogo de defasagens é o próprio relevo das suas oscilações.

< 07.45 / 08.01: Inicia-se o segundo momento da cena. Um trio de dançarinas se coloca em pé e rodeia à personagem inicial – a qual permanece sentada, mantendo a rotina do uníssono junto ao resto do elenco. No momento em que o trio empreende a sua caminhada, a configuração do mosaico textural muda: incorpora-se uma nova fonte, consistente num *groove* no registro grave (*loop*) que substitui ao sub-grave contínuo,

assim como uma nova frequência média, invariável, substitui aos *glissandi* e motivos do piano. No entanto, o *click* duplo abrevia o período das suas recorrências, de modo tal que a densidade textural global adquire agora o teor do cíclico-dinâmico (*multi-pulsátil*). < 08.01 / 08.26: Ao mosaico *groove* + *click* acelerado + nota média contínua agrega-se, novamente o gesto do *glissandi*, só que, dessa vez, ele é editado na DAW numa dupla faixa, de modo tal que o *design* ascendente/descendente pode se acumular na mesma direção ou na contrária, variando, assim mesmo, o espaçamento das suas recíprocas entradas. Este contorno sonoro final (o mais denso da cena) deve-se ao fato de que o trio de dançarinas começa a gerar um conjunto de impulsos alternados – ritmicamente assimétricos – ao redor da figura da personagem (sempre sentada e passiva). Desde o ponto de vista da correlação som/movimento, a procura por ajustar sincronicamente as entradas dos gestos (cabeças girando, braços circulando, pernas se elevando) com os *glissandi* segue como critério de engajamento o impulso gerado por uma ou outra dançarina, produzindo-se certa ambivalência com respeito ao estímulo que foi levado em consideração a cada momento.

< 08.26 / 08.49: A edição da trilha sonora se reconfigura quando, subitamente, extinguem-se as fontes audíveis e permanece, apenas, o ultra-agudo e o sub-grave do começo. Isso coincide com o afastamento espacial das dançarinas, quem agora rodeiam à personagem caminhando. Em 08.42 é subtraído, também, o sub-grave, evidenciando-se o caráter instável/oscilante do material sonoro ultra-agudo. Com esse único estímulo a cena se extingue num *fadeout*, até o minuto 08.49, quando se superpoe à fonte da cena seguinte.

Para balizar os procedimentos composicionais/de edição que se tornam relevantes nesta cena, indico: A- O sistema de correspondências sincrônicas se referênciam, principalmente, no “sistema de entradas” dos gestos kinéticos (direcionamento das cabeças). B- Os materiais sonoros que integram o complexo textural são liberados à evolução autônoma dos seus períodos rítmicos. Sendo eles um repertório de *sample* cuja estrutura está regida pelo *pattern* que organiza o respectivo *loop*, o comportamento geral do mosaico sonoro abre-se ao jogo de “desfases”. C- Tal jogo de (micro)deslocamentos rítmico-temporais não se percebe, curiosamente, como um campo exposto a um instigante tensionamento, mas, como um imprevisível fluxo de *inputs/outputs*. Esta chave de funcionamento condensa e exemplifica, no plano do rítmico-temporal, a *poética* que rege o conceito composicional da obra no seu conjunto.

4.2.4. Cena Quatro

Tal como pode se observar no quadro da página 180, são três as cenas que partilham uma estrutura facetada em duas seções contrastadas, sendo uma delas uma Estrutura Grupal marcada pela dinâmica do *caótico/instável*, com alta densidade de acontecimentos cênicos, e a outra, um *Solo*. Ao igual que em 2B (cena 2/segunda parte) reaparece aqui o elenco correndo dentro do quadrado branco em múltiplas direções; para os fins da instrumentalização do plano musical-sonoro tenho optado por rerepresentar os mesmos componentes tímbrico-acústicos da *Textura-Caos* (um *leitmotiv* textural): a máquina de ritmo (Ruckert) + o caixa da bateria *Free* + a máquina de soldar + a frequência oscilante (a diferença estrutural básica reside em que nessa cena o momento caótico ocorre na primeira seção e o *Solo* na segunda).

< 08.47 / 09.23: Ouve-se a primeira fonte sonora (inérita), consistente numa simulação eletrônica de uma vocalização aberta (“Ah”), locada no registro agudo. Essa frequência permanece contínua e vem revezar (*crossfade*) o ultra-agudo com que finaliza a cena anterior. Sucessivamente, em 08.51 entra a máquina de ritmo, em 08.53 a caixa, em 08.55 a máquina de soldar (a cena se ilumina), em 09.00 a frequência oscilante (*loop*), até chegarmos ao minuto 09.10 em que o estalido de uma bolha de partículas de isopor explode sobre o palco e é correspondida sincronicamente por um sub-grave acentuado. Durante esse lapso de tempo os materiais repetem a estratégia de edição, consistente em se revezar e superpor irregularmente (distribuição não-métrica), agregando alguns processamentos de áudio – tais como o efeito *phaser* na caixa da bateria – com o fim de variar a versão original da *Textura-Caos*.

< 09.10 / 09.23: Este segmento, ainda integrando a primeira seção da cena, opera como uma transição/descompressão do momento caótico. O coro de dançarinos começa a diminuir a corrida, logo a caminhar para, finalmente, pausar em disposição circular ao redor do solista (locado no centro da cena). O planejamento sonoro introduz, como estratégia global aplicada ao mosaico textural, um incremento gradual do efeito *reverb*, assim como um canal *send* (“envio” a todas as faixas da DAW Multipista) para afetar o timbre global através do *phaser*. A percepção resultante do engajamento som/kinese é a de um distanciamento espacial e um gradativo *fadeout* sonoro proporcional ao *rallentando* dos deslocamentos físicos.

< 09.23 / 10.08: A segunda seção tem por foco de atenção a *gestualidade rítmica* do dançarino solista, mantendo uma linha de continuidade com a gestualidade da solista em 2A: alta articularidade kinética, impulsos, ênfases energéticas. Temos assim que nos minutos 09.23 o *Solo* se inicia com um empurramento do chão por parte dos braços; em 09.27 com uma rebola das pernas no ar (figura “tesoura”); em 09.30, 09.32 e 09.34 com impulsos dos braços lançados no espaço; em 09.41 com um giro súbito que desloca ao dançarino ao longo da diagonal do quadrado branco. Para sonorizar este segmento tenho ideado uma estratégia que dialoga com um outro viés relacionado à noção de *desfase*: há uma procura geral de fazer corresponder cada um desses impulsos kinéticos com o ataque de uma sucessão de acordes executados na guitarra (material sonoro de própria autoria, gravado no DAW), só que, o *sample* do áudio tem sido processado através de um pedal que retrasa consideravelmente esses ataques (programação do efeito *attack*). Assim, produz-se uma resultante ambígua no jogo de correspondências impulso/acorde, dando a impressão de que a trilha sonora está/não-está bem engajada

com as imagens do vídeo. A razão dessa escolha, além do já explicado, aponta a questionar a propensão a gerar materiais sonoros *imitativos* quando o registro visual apresenta estímulos veementes (tendência à mimese, advertida por SAITTA, 2012). O outro aspecto que precisa ser comentado é que, aos poucos, quando uma frase da guitarra conclui, aparece vinculada a esse timbre o trompete de A. Akinmusire (*leitmotiv* da cena 2A) – dessa vez, processado também com efeito *phaser* e deslocado para o segundo plano da escuta. Ele evoca *A Pergunta sem Resposta*, de Charles Ives (1906), e tem por finalidade “comentar” (e prolongar) a frase harmônico-melódica da guitarra: um timbre híbrido, interligado através do seu rasgo comportamental.

< 09.38 / 10.06: Este segmento da segunda seção da cena reintroduz uma instância transicional, que retorna o Solo para a Estrutura Grupal caótica: em 09.38 os membros do elenco retomam gradativamente a corrida geral enquanto o solista prossegue a sua rotina, de modo tal que nesse lapso de tempo a trilha sonora faz reaparecer a máquina de ritmo, para incorporar um a um o resto dos timbres que integram a *Textura-Caos*, em superposição com a guitarra/trompete *phaser* (cada um destes substratos sonoros demarca aqui a sua correspondência *leitmotiv* com os dois substratos co-presentes na cena: Caos + Solo).

< 10.07 / 10.17: Em 10.07 chega-se a uma pausa grupal (solista incluso), e no breve lapso desse *suspense* ouve-se um motivo de três notas melódicas no trompete (evocando, novamente, o motivo da *Pergunta sem Resposta*). A partir daí a cena se fecha em *blackout*, deixando ouvir, unicamente, a mesma nota aguda/contínua com a qual começou (vocalização “Ah”), disparada imperceptivelmente junto ao motivo do trompete. Ela prolonga-se por oito segundos, invariável, até o minuto 10.10, criando uma expectativa tensionante, para se apagar logo, subitamente.

Na coleta de procedimentos que adquirem relevância na edição desta cena, aponto: A- O princípio de “Variação”, longamente instituído na tradição das formas musicais, pode ser compreendido, assim mesmo, como um tipo de *desfase*: o complexo sonoro que rotulo de *Textura-Caos* – originário da cena 2B –, ao ser revisitado, viu-se apenas modificado através de novos revezamentos entre as fontes intervenientes, com acréscimo do efeito *phaser* + *reverb*. O fato de ocorrerem estes deslocamentos (“especialização do tempo”), permite pensa-los como estratégias básicas de *diferimento*. B- Ao implementar o processamento da guitarra através do efeito *attack* (retardar a transiente/ataque), o jogo de correspondências sincrônicas é submetido ao princípio de *ambiguação* – estar/não-estar ajustado ritmicamente –, com o qual resulta questionada ou reformulada a propensão à ilustração mimética dos eventos marcantes (impulsos, acentos kinéticos). C- A composição espectral dos materiais sonoros pode resultar de procedimentos de *hibridação* (fontes complexas), logrados a partir da fusão, superposição ou adjacência de caracteres morfogênicos do

timbre que permitem amalgamá-los. No exemplo visado (guitarra sem *attack* + trompete com *phaser*), se estabelece uma *assablage* de tipo figura/fundo, ou bem, enunciado/comentário.

4.2.5. Cena Cinco

A cena cinco participa do grupo de Estruturas de Duo (página 180) e, junto à cena sete, explora relações de *micro-desfasamento* temporal (pagina 181), enfatizando, neste caso, o aspecto da isometria motora vinculado à noção de *loop* e à poética *Minimal*. Para traçar o plano musical-sonoro distingui dois momentos estruturantes: o do círculo maior e o do círculo menor. O segmento inicial pode ser avaliado como a transição entre a situação espacial com a qual concluiu a cena anterior e o momento em que se estabelece a polaridade: dançarino que corre em círculos + dançarina que observa-o pivotando no centro.

< 10.20 / 10.46: O primeiro material que se ouve, em 10.20, é um sub-grave contínuo/oscilante (espécie de “respiração ofegante”) e, em 10.27, reaparece o agudo “Ah” que deu encerramento à cena anterior, no instante em que se vê sobre o palco o desenlace do episódio caótico – agora uma dançarina, eufórica, é carregada em braços e o resto do elenco se retira caminhando. Nesse lapso transicional se soma uma fonte sonora, consistente num *loop* grave composto por quatro pulsações contíguas, construído à maneira de um som com *delay* (extraído de *Vrioon* / faixa nº3). Em adiante, este mosaico: “Ah” agudo + sub-grave contínuo/oscilante + *loop* grave, irá se manter como a *textura-base* que estruturará o plano musical-sonoro da cena.

< 10.46 / 11.15: Inicia-se o segmento correspondente à corrida no círculo grande (beirando o quadrado branco de linóleo). Em 10.46 soma-se à *textura-base* o *sample* da mesma máquina de ritmo (Ruckert) que ouvimos na cena dois e quatro. Esta assume, junto ao *loop* grave, o primeiro plano da escuta, e produz-se entre elas a primeira forma de *desfase* rítmico: uma e outra evoluem com autonomia, mas, enquanto a máquina é rigorosamente isométrica, o latejar do *loop* grave começa a “mancar” – os períodos de repetição tendem a se *encurtar* e *acumular assimetricamente* entre si.

< 11.15 / 11.56: No momento em que a corrida circular chega ao ponto da sua máxima expansão, entra no mosaico sonoro o timbre das *claves* (instrumento cubano feito com cabo de vassoura). A função das *claves* é marcar, estritamente, um pulso regular, o qual vem funcionar aqui como um correlato analógico – mas não ilustrativo – dos passos regulares do dançarino que corre imperturbavelmente. Em 11.34 começa a se ouvir (entrada por *fadein*) uma segunda *clave* que marca os contratempos do pulso, reforçando a analogia com os passos da corrida. A partir desse momento o jogo de diferimentos rítmico-temporais entre os diversos *patterns* chega ao seu ápice: a máquina de ritmo tem seu próprio *beat* (alta densidade crométrica de ataques), as *claves* articulam o tempo em outro referencial métrico, e o *loop* grave entra numa fase pronunciada de acúmulos.

< 11.56 / 12.03: O dançarino ingressa no círculo pequeno (correndo e logo caminhando ao redor da dançarina, quem pivota no centro lhe olhando fixamente). Nesse instante, tanto as *claves*, o *loop* grave quanto a máquina de ritmo somem, e voltamos a ouvir no

primeiro plano ao sub-grave “ofegante” e à vocalização “Ah” do começo. Um e outro substrato emergem do fundo sonoro da textura pelo efeito de um súbito “desmascaramento”.

< 12.03 / 12.28: Sempre no segmento do círculo pequeno, sob a base da sonoridade “Ah” + sub-grave, reaparece o toque incisivo das claves. Dessa vez, o tratamento textural/dinâmico dessa fonte percussiva irá evoluir distintamente que no caso anterior (marcar pulso e contratempo): já não há isometria, mas, um acréscimo gradativo de ataques que partem de uma pulsação espaçada e se desgranam assimetricamente num leque de figuras rítmicas. O objetivo desse planejamento sonoro consiste em acompanhar a corrida do dançarino, quem em 12.12 sai expulso do círculo pequeno e abandona o palco pelo lado direito (a cena volta ao *blackout* do início). Contudo, esse acompanhamento já não se assemelha ao isomorfismo dos passos, mas, à densidade de ataques em aumento. Isso vê-se confirmado quando, ao se tornar um inextricável e caótico leque de ataques, as claves são substituídas pela máquina de ritmo – produzindo-se entre ambas uma equivalência de densidade cronométrica no momento da substituição.

< 12.28 / 12.32: Os últimos segundos da cena, já obscura e sustentada no plano sonoro da trilha, consistem na escuta única da máquina de ritmo, martelante e isométrica, estender-se laconicamente por quatro segundos até se extinguir.

Sobre os procedimentos aqui abordados pretendo destacar: A- Uma característica recorrente da poética da Música Minimalista – retomada funcionalmente pelo gênero do *Techno Minimal* – consiste em remanejar um repertório de materiais interligados pelo comprimento/comportamento rítmico do conjunto (seu *pattern* de recorrência). Trata-se de esmiuçar modos de complementariedade temporal entre eles para desencadear formas de “diferimento incalculado”: defasagens curiosas, instigantes, mas expressivas. Cada um dos substratos, por sua vez, pode ser modulado/modificado no andamento do complexo textural com o fim de desencadear um segundo nível de diferimento – tal o que ocorre aqui com o material rotulado de “loop grave”, o qual vai experimentado *acúmulos assimétricos*. B- Uma possibilidade potencial que todo complexo textural oferece (mosaico de substratos) consiste em brincar propositalmente com a *emergência* ou *submersão* dos componentes internos. O mencionado “efeito de desmascaramento” advém de dar audibilidade aos planos de “fundo” que permanecem ocultos, através da simples supressão dos planos sonoros mais pregnantes que se desempenham como “figura”.

4.2.6. Cena Seis

A cena seis participa do subgrupo de cenas que estão estruturadas em duas seções. Ela compartilha, por um lado, o fato de possuir um *Solo* com fraseado articulado/impulsivo/enfático junto às cenas 2A e 4B e, por outro, inclui a presença da voz em *Off* (fora de campo) junto a 9B, sendo este um aspecto da encenação marcadamente teatral (performatividade do *actancial*).

< 12.32 / 13.02: Ao igual que na maioria dos casos, a cena começa com a escuta da trilha sonora em *blackout* (12.32); a primeira fonte é o *sample* dos barulhos do *hall* do aeroporto (*leitmotiv* conector geral) e imediatamente, em 12.37, ouve-se a guitarra processada com efeito *attack* (sem ataque). A cena se ilumina nesse instante e aparece à vista a mesma solista de 2A, retomando os gestos corporais que encadearam anteriormente esse tipo de fraseado – dessa vez, um pouco mais demorados e contínuos. Para a edição do plano musical-sonoro tenho cogitado uma estratégia geral com miras a estabelecer formas de coesão entre as cenas que contêm um *Solo*: se na primeira (2A) os impulsos kinéticos foram correspondidos com o trompete de A. Akinmusire e na segunda (4B) com a guitarra + trompete com *phaser*, agora resta, somente, a guitarra. Porém, dessa vez, o grau de *ambiguação* entre as marcas indiciais do fraseado kinético e os ataques da guitarra atingem uma lassitude tal que a pretensão de qualquer forma de sincronicidade se desmancha. A ideia que subjaz por trás desse plano de escolha é que, por vezes, o jogo de correspondências entre som/movimento se dê através de uma complementariedade aberta (lembrando a opção *Complementation Media Contrary, but Not Contradictory*, do Modelo IMM; p. 110).

< 13.02 / 13.19: Ainda na primeira seção, enquanto o *Solo* continua dialogando com a guitarra (sem *attack*), ocorre uma interferência advinda de uma novidade espacial: à maneira de um *ring* de box, em 13.02 começa a descer sobre as bordas do quadrado branco de linóleo um bloque compacto de quatro paredes (bambalinas), permanecendo suspensas a dois metros de altura sobre o chão. Essa intromissão – “desapercebida” pela dançarina – é correspondida sincronicamente pela entrada da textura: sub-grave oscilante (respiração ofegante) + vocalização “Ah”, ouvidos no começo da cena anterior (10.27). A resultante sonora é a de uma textura desdobrada, esquizoide, prenunciando a entrada do segmento dois da cena (a solista começa a se deslocar para o proscênio do palco, vazando o linóleo, pronta para dialogar com um espaço virtual que se prolonga além da plateia).

< 13.20 / 14.24: A situação que perpassa a segunda seção da cena consiste num episódio patético, ecoando a poética do “dislético” que caracterizou ao Teatro do Absurdo proposto pelo dramaturgo romano-francês Eugène Ionesco (*A Cantante Calva*, 1950). Trata-se, basicamente, de lógicas de diálogo inconducentes, assinadas pela disfunção e os efeitos colaterais que elas geram – sendo este seu propósito estético. Ao longo da seção a dançarina solista é “entrevistada” por uma voz em *Off*, advinda de um espaço omnisciente (fora de campo), determinada a interromper e frustrar as suas respostas – todas elas enveredadas a descrever seu histórico artístico dentro do BTCA. Em 13.31, 13.51, 13.57, 14.05, 14.15 e 14.24 a solista empreende uma nova explicação e, uma a uma, são interferidas pela voz em *Off*. Esse material sonoro, conotado a uma espécie de “monstro falante” (presença *actancial* ominosa), consiste na minha própria voz gravada dentro da plataforma DAW, mas, processada através do efeito *oitavador*,

de modo tal que a frequência original aparece mapeada duas oitavas abaixo. Ao longo do interrogatório, essa voz (visivelmente disfuncional) fala alternativamente num falso inglês e num português ininteligível – assim, o único que se compreende na troca dialógica são as respostas da dançarina (*sampleadas* da encenação original). Corresponde descrever o complexo textural associado ao material sonoro da “voz em Off” (som *indicial*, fora de campo): 1- Por um lado se mantêm constantes, em segundo plano, o sub-grave e o “Ah”; 2. Se agrega o som da soldadora elétrica, entrando com um único estímulo incisivo (*ff*) para demarcar o início das falas em *Off*, ou bem, para interromper à dançarina; 3. Reaparece o trompete processada com *phaser*, desempenhando o mesmo papel de “comentador” da cena 4B – dessa vez, anexado ao final de cada alocação da voz em *Off*.

< 14.32 / 14.47: A resposta da solista é novamente abalada, mas, a partir de agora ela começa a dar signos de frustração a medida que o *comportamento/gesto* do complexo textural “voz em Off” adquire maior densidade cronométrica (invade toda a *espacialidade temporal*). Isso torna-se manifesto no acréscimo da participação do trompete com *phaser*, o qual transforma os comentários anexos em um comportamento eufórico, extravasado (verborragia sonora).

< 14.43 / 15.05: A fala da voz em *Off* se fixa na última palavra pronunciada. Desde 14.43 até 15.05 ela permanece repetindo “Clean”, experimentando gradativamente o acréscimo do efeito *reverb + delay* (distanciamento espacial). Em 14.47 ouve-se a entrada de um som *noise*, em *fff*, retirado da máquina de soldar; ele cria uma inflexão temporal destinada a abalar, definitivamente, as respostas da dançarina, quem a partir de agora começa a se retirar novamente para o espaço do linóleo. O *release* dessa nova fonte sonora (acusmática) possui uma direção descendente, à maneira de um *glissandi*, e será retomada estrategicamente na cena seguinte.

< 15.05 / 15.27: O fim da cena (entrada em *blackout*) ocorre com uma nova incidência sonora: o trompete deixa ouvir novamente, em primeiro plano, o motivo melódico de três notas. Com ele encerra seus comentários e, a partir de então, emerge – se *desmascara* – a textura sub-grave oscilante + vocalização “Ah” (idem cena cinco). Já em *blackout*, o último episódio consiste num estendido posfácio sonoro, onde se ouve o “ofegar” do sub-grave por quase vinte segundos (até 15.20). Gostaria de indicar que a participação do trompete, exasperada no pronunciamento eufórico de uma polifonia oblíqua, retoma aqui a citação da obra *A Pergunta sem Resposta*, de Charles Ives, quando a peça chega ao ápice da sua discórdia dialógica (alta densidade cronométrica) no grupo instrumental que tenta “dar uma resposta”. O motivo final evoca, como indicado anteriormente, a própria “pergunta”.

Na coleta de aspectos que a cena agrega às anteriores destaque: A- Formas de defasagem podem ser estabelecidas por *oposição complementar* entre os planos narrativos (Modelo IMM) ou, mais exatamente, através de um estratégico “relaxamento” dos índices de ajuste – uma maneira alternativa de abordar o princípio de “diferimento”, observado anteriormente através da *evolução autônoma* dos planos. Vive-se na lassitude das correspondências rítmico-temporais, confiando a resultante

às “bordas moles” desses ajustes (o caso evoca a perspectiva distanciada das canções de Kurt Weill para a cena brechtiana; p. 103). B- A trilha sonora de um registro documentário (aqui a filmagem do balé *Engenho*: Ruckert - BTCA, 2009), como material a ser reeditado, pode manter inalterados certos fragmentos do original (por exemplo, as falas da dançarina solista) e subtrair outros com o fim de substituí-los. O caso da “entrevista” descrita no segundo segmento da cena (voz em *Off*) procede de um diálogo que, originalmente, estabelecia-se com outro membro do elenco situado no fundo da plateia, o qual interrogava à sua colega através de um megafone de mão. O plano de escolhas relacionado com a subtração/substituição de certos fragmentos de um registro documentário habilita a chance – paródica e teatral – de engatilhar formas de *desvio épico-narrativo* (torção dramatúrgica), dando passo, por exemplo, a lógicas excêntricas ou abjetas antes inexistentes.

4.2.7. Cena Sete

A cena sete, aqui reeditada na duração de três minutos, foi um dos momentos mais exasperantes da encenação de Felix Ruckert; originalmente ela se estendia por vinte minutos, exibindo aquilo que costuma ser chamado de “Tempo Morto”: uma cena *parada*, temporalmente estática. Vale a pena também indicar, para os fins contextuais da análise, que a sua concepção se propunha uma radical contraposição (*Constituent Media Dissimilar: contest contradictory*, p. 110) entre essa imobilidade cênica e a trilha sonora, consistente então em fazer ouvir cinco vezes consecutivas a peça “Brasileirinho”, executada freneticamente pelo bandolim de Hamilton de Holanda. Como Estrutura Grupal que envolve ao elenco inteiro, a cena sete partilha com a cinco a busca de modos de *micro-desfases temporais* – abordados aqui na ordem minúscula do comprimento do ciclo da onda sonora. A referida contextualização parece-me necessária, pois a escolha relacionada com o planejamento da trilha sonora situou-se nas antípodas da escolha efetuada por Ruckert: no lugar de contrapor “Tempo Morto” a música frenética, a inércia cênica foi abordada através de um proporcional “quietismo sonoro” (*Música Estática*, p. 85). Porém, será dentro dessa aparente imobilidade onde haverá que rastrear o jogo dinâmico das *entradas/saídas de fase* entre as fontes sonoras, livradas nos espaços-micro das frequências ultra-agudas.

< 15.28 / 15.48: Com a cena em *blackout*, ouve-se, inicialmente, o *sample* dos anúncios de voos do aeroporto (agora em inglês) e, em 15.42, apresenta-se a fonte que será reitora do plano sonoro geral: uma frequência médio-aguda oscilante (som sintetizado; acusmático) que deixa ouvir, como aspecto complementar do envelope, os *parciais ultra-agudos* que complementam o *design* do seu timbre – uma fonte que remete às frequências extremo-agudas que se produzem, de maneira parasita, em aparelhos eletrônicos como a TV e as sintonias falidas do rádio.

< 15.48 / 16.10: Se ilumina a cena e vemos ao elenco completo voltando da plateia e se posicionando sobre o linóleo branco, enfrentados em duplas. Em 16.01 se produz a ação

que determinará a disposição cênica dos dançarinos em adiante: uns carregam aos outros de diversas maneiras sobre o torso, formando nove duplas no total. Entre 16.01 e 16.10 se estabelecem os ajustes posturais até conseguirem permanecer imóveis pelo resto da cena. O complexo textural-sonoro em andamento: barulhos do *hall* do aeroporto + frequência média oscilante/parciais ultra-agudos se reconfigura durante esse lapso, de modo tal que os barulhos (analogados aqui às vozes da plateia do teatro) somem em *fadeout*, deixando ouvir, no sucessivo, à frequência oscilante em primeiro plano.

< 16.10 / 17.43: A situação cênica à vista permanece imutável, e o corpo do material sonoro assume a *mobilidade* da mesma. Os aspectos do timbre que se tornam pregnantes dividem nossa atenção em duas facetas; por um lado, a nota médio-aguda (cimento do espectro harmônico) opera como um padrão contínuo e homogêneo, mas, exibe uma *oscilação rítmica* de três pulsações internas (espécie de anacruse). Por outro, os parciais ultra-agudos possuem uma dinâmica diferenciada: eles vão sendo *filtrados* dentro da DAW Multipista (parâmetros de equalização automatizados), de modo tal que os componentes internos do espectro adquirem circunstanciais acréscimos de intensidade (relevo auditivo). Um e outro aspecto do timbre, integrado numa unidade percebível, desenham um determinado *pattern* rítmico-temporal (comprimento da amostra). Ao longo da cena, a faixa do DAW utilizada para processar este material sonoro é duplicada, estabelecendo superposições entre o *sample* original (sempre em *loop*) e a sua cópia, segmentada em fragmentos menores. Procedimentos tais como: 1. Estabelecer micro-diferimentos entre original e cópia (ampliação da forma de onda até controlar os nodos da amostra); 2. Estirar o comprimento do *sample* para variar em milésimas de segundo a sua duração; 3. Deslocar as amostras entre si para cancelar os picos dos ciclos – dentre outros recursos –, produzem sutis e imperceptíveis deslizamentos temporais, os quais, num determinado momento da progressão, delatam a sua *saída de fase* (entrada num novo padrão organizacional). Assim, dentro deste segmento da cena, podem ser reconhecidos, em 16.37, 17.14 e 17.26 alguns desses momentos de reconversão do material sonoro em questão: *micro-diferimentos* entre o original e cópia.

< 17.43 / 18.04: Uma nova ação quebra a inércia da imobilidade cênica: uma das duplas abandona a ação de carregar, coloca-se em pé e sai caminhando pelo lateral direito do palco. Mantendo-se inalterado o processamento da frequência médio-aguda, incorpora-se ao mosaico textural um som *noise* (ouvido na cena anterior em 14.47), destinado a reforçar simultaneamente a dissolução da ação de carregar.

< 18.04 / 18.34: Se produz o segundo desmoronamento de uma dupla. O som *noise* se repete, mas, anexa-se uma outra partícula *noise* à mesma fonte, a qual tem por finalidade prolongar a duração através de um *release* iterado. Assim mesmo, agrega-se ao mosaico textural a frequência sub-grave (“respiração ofegante”) apresentada na segunda parte da cena anterior (10.27), criando junto à frequência médio-aguda um *continuum* sonoro extrapolado.

< 18.34 / 19.03: Se desfaz a terceira dupla. À reapresentação do som *noise* + *noise* iterado agrega agora o *click* duplo ouvido na cena dois (semelhante a um latejar cardíaco). Esta lógica de acréscimos, tanto no substrato contínuo do médio-agudo/sub-grave como nos componentes *noise/click* que concorrem no desmoronamento de cada dupla, tem a sua razão de ser numa busca dramática (criação de expectativa)

consistente em incrementar a *epicidade* da cena: sendo ela inerte e tautológica, tensioná-la internamente através de procedimentos que injetem graus de dinamicidade e deslocamento.

< 19.03 / 19.23: A quarta dupla que abandona a postura da carga é sonorizada, finalmente, com o mosaico tímbrico: *noise* + *noise* iterado + *click* duplo, o qual agora se repete quatro vezes, criando um breve *loop* temporal. Com ele, consegue-se sugerir musicalmente a exaustão do procedimento de acúmulos, e o prenúncio do fechamento da cena (fim do jogo do “Tempo Morto”).

< 19.23 / 19.30: A diferença das cenas anteriores, esta faz cessar subitamente o material sonoro global (sub-grave + frequência média-aguda), produzindo um silêncio radical sobre as presenças visíveis no palco (cinco duplas que ainda permanecem em pé, imóveis). A cena fecha com essa imagem à vista, por meio de um lento *fadeout* até o minuto 19.30.

Havendo detalhado os procedimentos envolvidos na edição da cena, direciono as observações para os aspectos que pretendo ressaltar: A- Sendo esta a cena aparentemente mais elementar devido ao *suspense* épico, considero-a, não obstante, como aquela que recebeu o mais enfático grau de transformações dinâmicas. Porém, essa ordem de mudanças, aplicadas tanto aos componentes do espectro harmônico (parciais locados no registro extremo-agudo) como aos *micro-diferimentos* temporais (remanejamento do ciclo das ondas e comprimento dos *sample*), demandam, por parte do ouvinte, uma atenção aguçada para o substrato do material/fonte sonora, o qual, de outro modo, permanece inadvertido (mascarado perceptualmente pela inércia do primeiro plano invariável). B- A noção de *desfase*, na presente cena, não se estabelece entre os aspectos mensuráveis do registro visual (filmagem da coreografia) e os correlatos do plano musical-sonoro, mas, entre as variáveis operacionais que regem a modelagem do propriamente sonoro. O fato de que a “mobilidade” da cena esteja transbordada nos umbrais das micro-transformações temporais (compensando assim o “quietismo” kinético) sinaliza aqui que o planejamento de uma trilha sonora – o *onde* serão operacionalizadas as transformações em questão – pode se enveredar, não unicamente, para o substrato do audível-evidente, mas se mover “por dentro” do campo de audibilidade: na faixa das *íntimas sutilezas* que os elementos da sua sintaxe possibilitam. C- As quatro articulações temporais que se destacam no percurso da encenação coreográfica – pontuadas nos sucessivos momentos em que as duplas abandonam a postura de carga e se retiram do palco – são correspondidas, uma a uma, com *explícita sincronidade* sonora: dupla que se desmancha = complexo

tímbrico “*noise em fff + noise iterado + click duplo*”. A esse respeito pretendo frisar que formas de correspondência sincrônica podem ser oportunas – de fato, muitas vezes imprescindíveis (*Constituent Media Similar: consistente with each other*, p. 110). Em tal sentido, elas não deveriam ser estigmatizadas como o resíduo anacrônico de uma tendência habituada a proceder por imitação mimética entre cadeias linguísticas, e sim como uma *opção estratégica* dentre outras.

4.2.8. Cena Oito

Para situar a cena oito no encadeamento geral de cenas haverá que pensá-la como uma Estrutura Grupal que possui a singularidade de estar organizada em dois trios, postos a dialogar em contraponto kinético-espacial. Esse diálogo se estabelece a partir de um comportamento “coral”, manifesto tanto no jogo de similaridades gestuais quanto no fraseado alterno entre os integrantes de cada um dos grupos (p. 180). No tocante ao planejamento musical-sonoro, ela estabelece fios de coesão tímbrica e formal com as cenas um e dez, vinculando o orgânico instrumental: voz + piano + contrabaixo. A adição ou subtração desse repertório básico de três fontes “acústicas” cria uma linha de continuidade ao longo da obra (estratégia de agrupamento): 1. Cena Um: voz + piano; 2. Cena Oito: piano + contrabaixo com arco; 3. Cena Dez: contrabaixo com arco (p. 181). Para a sua análise, proponho esmiuçá-la através de três segmentos principais.

< 19.31 / 19.44: A cena inicia-se em *blackout*, com o *sample* dos barulhos do aeroporto. O palco ilumina-se prontamente e vemos sobre o quadrado branco de linóleo um trio já instalado no vértice anterior esquerdo, enquanto o segundo trio está a caminho do vértice posterior direito (disposição diagonalizada entre eles).

< 19.45 / 19.56: Em 19.45, e logo em 19.51, ouvem-se as duas primeiras frases executadas pelo contrabaixo com arco (entonação lírica, ar barroca). Essas duas frases, com as suas respectivas articulações internas, correspondem-se *quase* sincronicamente com a iniciativa kinética de uma e outra dançarina do primeiro trio. Ao igual que no Solo da cena dois (03.50 / 04.15), a ideia reitora consiste, novamente, em que essas notas melódicas do fraseado encaixem não unicamente com o primeiro impulso, mas, com qualquer impulso interno da frase kinética – criando-se, subsequentemente, uma *expectativa* sobre a lógica das correspondências.

< 19.56 / 20.15: Se produz a primeira pausa de movimento. Na mesma dobra temporal o contrabaixo cessa a frase melódica e se incorporam à textura as claves – executando a mesma pulsação regular ouvida na cena cinco (11.15 / 11.56) – junto ao piano da cena um (01.37 / 02.08) – dessa vez, isolado em acordes em *plaqué*, conotando um ar de harmonia modal. Em 19.56 começam as claves, e o piano se acopla a partir do segundo pulso (figuras rítmicas longas); já em 20.10 o piano e as claves iniciam juntos a segunda frase rítmica. Entretanto (19.59) o contrabaixo inicia a sua terceira frase melódica em superposição com os outros substratos da textura. Quero frisar aqui que este *entramado* instrumental (claves-pulso + piano-*plaqué* + contrabaixo-melos) apresenta-se ensamblado com autonomia comportamental entre os componentes, de modo tal que as entradas e articulações internas de cada um *não se correspondem metricamente*

com os outros (lógica do compasso). Essa curiosidade rítmico-temporal pretende traduzir a relativa autonomia rítmica das iniciativas kinéticas que se observam entre as integrantes do trio – lembrando-nos, ao passo, que a encenação coreográfica ideada por Ruckert trabalha a partir de *scores* de improvisação (Estruturas Abertas), e não de partituras métricas fixadas.

< 20.15 / 20.40: A entrada no segundo segmento da cena – o nó estrutural da mesma – começa com um *suspense* no encerramento do fraseado do primeiro trio. Para se estabelecer o transpasso de foco de um trio ao outro tenho recortado um *pattern* rítmico, extraído da execução do contrabaixo (Ambrose Akinmusire: *Inflatedbyspinning* / faixa nº12): uma branca, seguida de colcheia com pontilho e semicolcheia, opera aqui como uma anacruse que prepara o início da frase no segundo trio. A partir de 20.17 tem lugar uma espécie de *cânon barroco* entre os trios, de modo tal que a frase kinética empreendida pelo segundo grupo é retomada (livremente) pelo primeiro. Para dar conta, através do planejamento musical-sonoro, de esta lógica imitativa, tenho reforçado a ideia do canônico dobrando a linha do contrabaixo em duas faixas da DAW Multipista. Com literalidade, um contrabaixo começa com um trio e o outro com o trio que imita. A figuração rítmica que se segue na execução instrumental é a de uma pulsação em *sfz*, alternando o *pattern*: semínima + semínima + colcheia grave/aguda. Esse *design* melódico, replicado em cânon seis tempos mais tarde (espécie de compasso 6/4), experimenta uma sutil “torção” temporal: na faixa dois da DAW tenho encurtado o comprimento geral da amostra completa, de modo tal que entre os pulsos do *pattern* rítmico de um e outro contrabaixo vai se produzindo um acúmulo do tempo (uma progressão submetida a um *desfase gradativo* que começa a “mancar”).

< 20.40 / 20.47: No ápice do acúmulo de notas no contrabaixo dobrado produz-se uma pausa no segundo trio (enquanto o primeiro se retira do palco). Começa aqui o terceiro segmento da cena, com a correspondência sincrônica entre a referida pausa e a entrada das: claves + piano/acordes em *plaqué* + barulhos do aeroporto (plano de fundo). O planejamento da trilha sonora retoma assim a textura ouvida em 19.56, e acompanha o último fraseado do trio, o qual vai polarizando especialmente a presença de uma das dançarinas do grupo que vai se colocando em pé (expectativa crescente).

< 20.47 / 20.51: O encerramento da cena consiste numa súbita corrida, por parte da mencionada dançarina, a qual abandona o grupo e percorre a diagonal do quadrado de linóleo até o sítio ocupado anteriormente pelo outro trio. O breve lapso, compreendido entre 20.47 e 20.51, consiste numa minúcia rítmica: agora as claves se desdobram em pulso e contratempo (idem cena cinco: 11.34), só que, imperceptivelmente, na DAW multipista tenho também encurtado o comprimento da faixa “copia” (claves 2), produzindo-se um *estreitamento gradativo entre pulso e contratempo* até o segundo 20.51, momento em que ambos ataques coincidem (uníssono rítmico). Nesse instante a corrida da dançarina se detém.

< 20.51 / 20.58: Breve *fadeout* lumínico. Com o *stop* kinético e a cessação do batimento das claves, emerge, por efeito de “desmascaramento” (idem min. 11.56), o substrato dos barulhos do aeroporto, o qual, mais uma vez, conecta as cenas entre si durante o lapso em *blackout*.

Comento, a seguir, os procedimentos que esta cena agrega aos anteriormente observados, sendo a cena oito a mais breve de todas (01.30min), assim como a mais vertiginosa no tocante à sequência de escolhas composicionais. A- A *tradução literal* dos enunciados expressos na cadeia linguística do visual-kinético para o musical-sonoro pode comportar uma estratégia conveniente – e não uma mera obviedade –; a estrutura temporal *cânon* (20.17 / 20.40) é correspondida aqui, em cada uma das entradas, através do início sincrônico com a linha do melos, executada pelo contrabaixo com arco (dobrada e deslocada na DAW Multipista). Em tal sentido, o plano de enunciação que a trilha sonora introduz dentro do complexo multimídia da cena (Modelo IMM) pode ser um veículo eficiente para *reforçar uma ideia*: dar notoriedade, frisar semanticamente. B- Formas de correspondência sincrônica entre as articulações internas do fraseado kinético (pontilhado manifesto em impulsos, ênfases, dobras corporais) e os componentes do melos/ritmo/envelope do fraseado musical podem estabelecer seus ajustes em pontos diversos da parábola temporal. Esse *índice de variação*, a partir do momento em que se torna imprevisível – variando de frase em frase – converte-se num procedimento válido para *criar expectativa* no ouvinte: “como” e “quando” se produzirão as sucessivas correspondências sincrônicas. C- Tanto na duplicação da linha do contrabaixo (20.17) quanto na pulsação/contratempo das claves (20.47) dentro das faixas da DAW Multipista – uma estratégia de edição direcionada a modular/mudar a escuta de um único substrato audível –, cria-se uma forma de *desfase original* dentro da obra: o encurtamento do *sample* “copia” produz, com respeito ao *sample* “fonte”, um *acúmulo gradativo* de articulações rítmico-melódicas (incremento da densidade crométrica); assim mesmo, introduz uma via eficiente para *distorcer* qualquer índice de regularidade não desejado: garante a ruptura de uma possível previsibilidade discursiva.

4.2.9. Cena Nove

A cena nove possui, ao igual que outras anteriores, uma progressão dividida em duas seções contrapostas. Por um lado, emparenta-se com as Estruturas Grupais regida pela dinâmica do caótico e, por outro, apresenta um Solo que se desdobra em cena junto a uma presença “virtual” (p. 180). Assim, a *Textura-Caos* reaparece idêntica, ecoando as cenas 2B e 4A (corridas díspares), mas, faz conjunto com 4B na retomada do diálogo com a voz em *Off*, e com a cena dez no uso de uma Harpa de Boca + Respiração. Assim mesmo, cabe indicar que a encenação coreográfica acentua aqui aspectos teatrais-performáticos, reintroduzindo a figura da personagem sacrificial e as valências do

actancial (ator operário).

< 20.58 / 21.49: A primeira seção se inicia com a apresentação simultânea do elenco em cena (*fadein* breve) e os barulhos do aeroporto (imediatamente transladados ao segundo plano da escuta). O que se oferece à vista é o elenco completo submerso numa perseguição confusa, onde uns querem agarrar e submeter aos outros. Entre 21.03 e 21.49 a sinergia grupal é sonorizada através da referida *Textura-Caos*, retomando todos os componentes tímbricos anteriormente descritos, sempre revezando-os e fazendo-os emergir/sumir. Três momentos pontuais injetam uma ênfase excepcional na dinâmica coletiva do caótico (min. 21.16, 21.26 e 21.40), nos quais os perseguidores e os perseguidos estabelecem um circunstancial contato físico (um sacode abusivamente ao outro). Essas incidências temporais são sublinhadas no plano musical-sonoro através do timbre da soldadora elétrica (*noise*), incrementando no envelope a fase do *attack/sustain* com dinâmica *fff*.

< 21.21 / 21.49: Em correspondência com as ações coletivas levadas ao paroxismo, a dançarina que encarna a personagem da “donzela sacrificial” começa a se despir, oculta na multidão. A partir de 21.37 é conduzida pelo seu “verdugo” até o centro do quadrado de linóleo, empurrada em direção ao chão (21.43) e, finalmente, “ensanguentada” com tinta vermelha que lhe é arrojada com um balde (21.49). Este episódio geral ocorre num paralelo temporal autônomo – lento e fluido –, e só se torna “audível” dentro da trilha sonora no momento do impacto da tinta sobre o corpo nu da dançarina.

< 21.49 / 22.05: A segunda seção da cena começa com o referido impacto, e se corresponde, no plano do musical-sonoro, com a súbita supressão da *Textura-Caos* e a sua substituição pela textura: sub-grave “ofegante” + *Ah* agudo (anteriormente ouvido nas cenas cinco e seis: 10.20 e 13.02). Essa nova sonoridade, contínua e extrapolada no registro, cria uma *espacialidade temporal* virtual capaz de dar sustento à transição cênica que se estende até 22.05, consistente no esvaziamento do palco por parte de todo o elenco – deixando à vista, unicamente, a presença da “dançarina-donzela” e do “dançarino-ominoso”.

< 22.05 / 22.39: Agora o dispositivo lumínico varia, recortando a imagem dos protagonistas com dois círculos brancos. O que se segue é um *diálogo virtual*, resolvido cenicamente através de um subentendido semiótico: A- no fundo do espaço, a personagem encarnada pelo dançarino, vestido com terno branco e cueca, se mantém inerte, com os braços esticados em cruz, mas se “manifesta” através da voz em *Off* (deduz-se que é ele quem fala); B- no centro, a personagem feminina reage aos comentários da voz em *Off* através das movimentações corporais; porém, subentende-se que aquelas reações kinéticas contém a sua própria “voz” como expressão reificada da resposta verbal (fluxo do pensamento). Este estratagema teatral revivifica, no percurso da obra *DESFAS[c/z]ES*, o mesmo patetismo absurdo (Eugène Ionesco) que foi descrito em 4B, no qual o devir da situação cênica (entrevista virtual) mostrava-se inconducente frente a qualquer tentativa de comunicação coesa. Para transladar estas chaves dramatúrgicas no plano musical-sonoro da trilha retomei, para a personagem masculina-ominosa, o mapeamento da minha própria voz, processada num pedal de efeitos duas oitavas mais graves – novamente, falando num falso inglês (idem 4B). Para a personagem feminina-sacrificial introduziu um timbre (também *sampleado* por mim) cuja sonoridade resulta de uma complementação híbrida: harpa de boca africana + harpa duplicada em DAW + respiração (inalação/exalação) + caxixi/sementes. A lógica

das correlações rítmico-temporais entre as textualidades sonoras dessas fontes e o plano das movimentações kinéticas segue as progressões do diálogo, considerando abertamente diversas formas de *superposição e deslocamento sincrônico*. Temos então: A- as “entradas” da voz em *Off*, prescindindo de qualquer índice kinético por parte do dançarino, que permanece imóvel; B- uma tendência a sublinhar sincronicamente o início das frases ou pontos intermédios das movimentações da dançarina (maiormente, deslizamentos sobre o chão, contorções, empurramentos, quedas). Assim, o “diálogo” começa em 22.05, quando a voz em *Off* pronuncia seu primeiro comentário, respondido em 22.26 e 22.29 pela harpa de boca/respiração quando a dançarina empurra o chão com os braços. Enquanto a voz em *Off* reintroduz aleatoriamente seus comentários, pode se ver em 22.43, 22.53, 23.04, 23.12 e 23.27 ações articulantes do fluxo kinético que são correspondidos pontualmente pelo toque da harpa de boca (instrumento cujo envelope permite sinalizar claramente a fase do *attack*).

< 23.38 / 23.53: O encerramento da cena se engatilha com o gesto que denota a exaustão da personagem feminina-sacrificial: a sua bacia, suspensa no ar pelos quatro apoios das mãos/pés, se desmorona subitamente sobre o chão. Essa queda, física e simbólica, é reforçada simultaneamente pelo último ataque da harpa de boca. Parece necessário, ao chegar neste ponto, particularizar alguns aspectos da sonoridade-textura da referida fonte: 1. A densidade cronométrica dos ataques na harpa de boca *vai em aumento*, e anuncia, sub-repticiamente, o desenlace da cena. 2. Este instrumento foi dobrado na DAW Multipista, com o fim pragmático de articular fluidamente *ataques duplos* ou certa *amplitude delay* da sua resultante sonora. 3. Associado a este timbre, anexa-se o refluxo eólico da respiração (ora inalando, ora exalando), permeando o *decay* da harpa de boca e integrando-se como *aspecto híbrido* desse mesmo instrumento (denotando o hálito, suspiro, exaustão emocional da personagem). 4. Finalmente, este micro-complexo textural se completa com algumas incisões “ambientais” do caxixi, quem acrescenta o choque/deslocamento das suas sementes na caixa do instrumento. O fechamento formal da cena ocorre prontamente; depois do gesto da queda da dançarina (23.38) se “desmascara” novamente o *sample* dos barulhos de aeroporto, fundindo-se num longo *fadeout* lumínico até atingir o *blackout* em 23.53.

Indico, especificamente, os aspectos que adquirem relevância nesta cena, omitindo aqueles que replicam os anteriormente visados: A- As texturas sonoras “voz em *Off*/oitavador grave” e “harpa de boca + harpa duplicada + respiração + caxixi/sementes” representam, dentro do plano de escolhas composicionais desta cena, um caso exemplar de sons *acusmáticos*: aquilo que se ouve “vindo de outra parte” (originários da Escola Pitagórica). Porém, esse atributo sonoro-espacial adquire aqui um acréscimo semântico quando se apresenta *tra(n)duzido* nas movimentações/presenças cênicas das duas personagens postas a dialogar: cria-se uma ponte perceptual pelo mecanismo associativo da *síncrese* (CHION, 1993; ver Nota de Rodapé nº30), o qual nos permite subentender que “quem fala” é aquele que

está agindo corporalmente em cena (SAITTA, 2012; ver citação p. 55 e 58). B- O timbre “harpa de boca + harpa duplicada + respiração + caxixi/sementes”, anteriormente referido, percebe-se como um *corpus sonoro integrado* – em boa medida, indiferenciado internamente. Trata-se do caso de materiais ou fontes híbridas cujas partículas constituintes são “artesanalmente costuradas” através das fases ADSR do contorno dinâmico da amostra (ver Nota de Rodapé nº77). C- Mais uma vez, o jogo de correlações rítmico-temporais que alterna os *ajustes sincrônicos* entre as articulações sonoras e kinéticas – liberando, por outro lado, as formas de *correlação aleatórias* que advém da evolução autônoma entre essas cadeias linguísticas –, evidencia as formas de “negociação” semiótica (circulação da informação) que se estabelece entre ambas estratégias composicionais: neste exemplo, a harpa de boca faz coincidir seus ataques, oportunamente, toda vez que resulta necessário frisar uma articulação significativa dentro da sucessão de gestos kinéticos (encarnados aqui na figura da dançarina-sacrificial), e descomprime, em compensação, essa relojoaria de ajustes quando as correlações dialógicas se enveredam para fluxos autônomos.

4.2.10. Cena Dez

Para abordar a análise da cena dez proponho segmentá-la em quatro seções breves. O critério de tal divisão interna responde a uma razão até agora não hierarquizada: tratará-se de levar a atenção para os diversos modos em que se *superpõem os planos narrativos* do kinético – polarizado aqui entre um subgrupo de homens e um solista – e do tímbrico-instrumental – disputado entre o espaço sonoro de um Solo de contrabaixo e Solo de bateria. Junto à cena oito, esta cena participa das Estruturas Grupais organizadas em grupos menores, ligados à dinâmica do funcionamento “coral”: comportamento gregário, similaridade gestual, entrelaçado dos direcionamentos espaciais. Assim mesmo, ela aparece relacionada à cena dois (2A), onde um solista acomete um fraseado articulado (enfático e impulsivo), dessa vez, extrapolado numa vertigem de dobras/extensões corporais com altíssima densidade de ataques (p. 180). No tocante aos critérios utilizados para gerar coesão musical, a cena dez vincula-se, por um lado, à cena um e oito através da sonoridade conjunta da voz cantada + piano + contrabaixo – restando agora, somente, o último. Por outro lado, ela retoma, literalmente, a bateria *Free Jazz* (caixa com baquetas) do solo 2A, engajando a alta densidade de impulsos corporais e com os ataques percussivos (p. 181).

< 23.54 / 24.00: A seção um começa em silêncio e *blackout*, e rapidamente ilumina-se o palco (*fadein*) em decorrência com a reaparição dos barulhos do aeroporto (conector formal).

< 24.00 / 24.19: À vista no palco, uma equipe de cinco homens, vestidos com pilotos e botas brancas, aparece distribuído no setor do proscênio, aguardando em sigilo.

Sucessivamente um deles – ou às vezes dois ou mais – tomam iniciativas tais como: atravessar o espaço através de um súbito pulo, empreendendo uma caminhada, girando sobre os apoios. Cada uma destas trajetória imprime um gesto contornado por um claro início/fim (pausando sempre entre um e outro). Assim, esse tipo de fraseado, límpido e segmentado, encontra nos minutos 24.00, 24.05, 24.11 e 24.15 pontos de inflexão temporal. Este conjunto de evidências cênicas foi reforçado dentro do planejamento da trilha sonora, fazendo coincidir cada iniciativa kinética com o início de uma frase executada pelo contrabaixo com arco (A. Akinmusire: *Inflatedbyspinning* / faixa nº12). A linha do melos – originalmente encadeada num curso contínuo – foi remanejada dentro da DAW Multipista, segmentando seus inícios/finais com o objetivo de acrescentar breves pausas intermédias (respirações). Desse modo, cada uma das quatro semi-frases de movimento encontrou correspondência nas quatro semi-frases melódicas do contrabaixo.

< 24.19 / 24.41: A segunda seção possui, como razão estrutural que a distingue, o fato de *superpor* a presença de um solista – ingressado repentinamente no palco – junto à equipe de “homens com botas”, que permanece em pausa. Com efeito, em 24.19 incorpora-se, desde o setor da bambalina direita, uma “personagem performática” (conotando sensualismo e androginia). Ao longo da sua apresentação, a tipologia das movimentações possui uma qualidade acentual-impulsiva, multidirecional e com alta densidade cromométrica de ataques (poética que remete ao virtuosismo moderno). A lógica que rege este Solo ecoa imediatamente sob as qualidades kinéticas do Solo da cena 2A, e por essa razão o material escolhido para a trilha sonora reapresenta à mesma bateria *Free Jazz*. O solista desenvolve a sua primeira frase (24.19 / 24.23) e, depois de uma brevíssima pausa, empreende a segunda (24.24 / 24.40). Durante este lapso, a textura percussiva da caixa de bateria (primeiro plano da escuta) coexiste com a textura *cantabile* do contrabaixo, o qual reproduz, literalmente, as quatro frases anteriormente ouvidas. Algo semelhante ocorre quando o solista empreende a terceira sequência de movimentações (24.41 / 24.58) e o contrabaixo superpõe, dessa vez, somente a primeira frase melódica, repetindo-a duas vezes ao longo de um *diminuendo* gradativo.

< 24.59 / 25.16: O terceiro segmento apresenta, pela primeira vez na cena, a coexistência dos planos de movimentação do grupo de homens e do solista – reforçados pelo plano narrativo da trilha que adere, à maneira de um *leitmotiv*, a textura sonora do instrumento harmónico e da caixa da bateria respectivamente. A quarta frase do solista começa em 24.59 e, durante o breve lapso de seis segundos, os “homens com botas” retornam ao movimento através de dois pulos coletivos, em 25.01 e 25.05. Essa efêmera superposição condensa aqui o nó da lógica construtiva que rege à edição do sonoro-kinético: a ideia de *co-evolução autônoma* evidencia as marcas indiciais divergentes que, espontaneamente, tendem a produzir-se neste tipo de inércia. Se bem pode se advertir a atenção voltada para o conjunto por parte de todos os intérpretes, um e outro plano narrativo dão curso à dinâmica própria que os distingue. Corresponde salvar que, no interior dessa *lógica de diferimentos*, o grupo dos homens é correspondido sincronicamente pela trilha sonora (momento das entradas), enquanto a bateria *Free* deixa ouvir a sua rajada de ataques, apenas, como o correlato analógico das articulações rítmicas do solista.

< 25.18 / 25.36: O quarto segmento pode ser pensado como o reverso do segundo:

agora o solista some da cena, mas permanece virtualmente através da textura sonora da bateria (deslocada ao segundo plano da escuta). Em 25.18, 25.20, 25.22, 25.27 e 25.31 ouve-se o último correlato sincrônico entre trilha e grupo de homens, introduzindo um novo gesto sonoro semelhante a um *tutti* de piano + contrabaixo + bateria. Trata-se de um duplo acorde em *plaqué* que se reinicia, à maneira de um *loop*, cada vez que os membros do grupo introduzem uma nova articulação kinética.

< 25.36 / 25.40: A cena se encerra laconicamente. O último acorde em *plaqué* do piano se prolonga em *reverb*, ao tempo que a cena desce a luz num rápido *fadeout*. Dessa vez, os barulhos do aeroporto estão ausentes.

Resulta relevante observar na análise da presente cena: A- A referência às formas de superposição entre as cadeias linguísticas movimento/movimento, movimento/som e som/som – por vezes substituídas virtualmente – equivale aqui a pensá-las como a *coexistência de evoluções autônomas*. Elas, ao serem liberadas a esse tipo de inércia temporal, tendem a desencadear formas de *diferimento não-controlado*. A esse respeito cabe indicar que uma oportuna “indiferença” frente às resultantes que irão se engatilhando espontaneamente pode ser uma atitude conveniente (ecoando o pensamento cageano). Contudo, isso não cancela a existência de marcas indiciais adjacentes – tais como início/fechamento de frases ou formas de sincronia interiores a essas mesmas frases – que habilitem o aproveitamento de *variáveis de ajuste controlado* (estratégia compensatória). B- A dinâmica impressa no Solo, vinculada a uma qualidade de movimentação acentual-impulsiva, multidirecional e de alta densidade cronométrica de ataques, reportou desafios específicos no concernente à apreensão das marcas rítmico-temporais (excesso de indicadores por unidade de tempo). Esta encruzilhada procedimental, atravessada aqui pela busca de modos de correlação entre cadeias linguísticas, foi resolvida através de um material sonoro (Solo de bateria *Free*) que compartilha caracteres morfogênicos análogos aos da sequência kinética. Tal “vizinhança” dinâmico-textural permitiu liberar toda pretensão de ajuste sincrônico – seja ele global ou parcial –, deslocando a questão das correlações rítmico-temporais para a *resultante aleatória* advinda do jogo de parentesco.

4.2.11. Cena Onze

A cena onze é outra das cenas breves e, junto à cena de abertura, ela possui uma progressão formal unitária – no sentido de expressar uma única ideia, não contrastada

por outra. Atendendo ao quadro da página 180, ela pertence ao conjunto de Estruturas de Solo, mas, estabelece uma ligação peculiar com as cenas que desenvolvem formas de enunciação cênica com ênfase na dramaturgia (teatralidade) e nos aspectos performático-actanciais atrelados ao comportamento da “personagem”. Sua afinidade com a cena um está determinada pela recriação, por parte de Felix Ruckert, de uma atmosfera vinculada à *baianidade* (aqui uma espécie de *Omulu*, prefigurado na máscara de fios/palha que oculta o rosto). Ela remete, assim mesmo, à personagem masculina da cena anterior: uma identidade abjeta, assinada por certa androginia ou indefinição de gênero. E com a cena nove, onde a presença masculina (transbordada na voz em *Off*) encarna uma condição ominosa, escatológica ou monstruosa. Importa destacar aqui o que ocorre com o critério de instrumentação da trilha sonora (p. 181), em vistas de que esta cena reintroduz a sonoridade-textura: harpa de boca africana + harpa duplicada em DAW + respiração (inalação/exalação) + caxixi/sementes, utilizada na cena nove para estabelecer nexos *leitmotiv* com a personagem da “donzela-sacrificial”. Na presente cena, esse complexo textural – operando uniformemente – é simplificado por: harpa de boca (*bocca chiusa/aperta*) + respiração (inalação/exalação) + risos (extraídos do registro de áudio da cena original). Apesar da sua unidade formal, proponho observar a cena em duas instâncias internas.

< 25.40 / 25.43: A cena começa em silêncio + *blackout*, e prontamente se ilumina o palco.

< 25.43 / 25.47: A visão da personagem (cabeludo com terno branco) é simultaneamente correspondida com uma fonte sonora inédita: risos de mulheres, retirada do áudio da cena original (*sample* recortado e processado na DAW). Imediatamente, ouve-se a que será a única fonte/material sonoro que dá cimento à trilha sonora; trata-se de um complexo tímbrico-textural que possui os componentes anteriormente listados (harpa + respiração + risos). Contudo, corresponde frisar que o comportamento global desse estímulo (modulação dinâmica do seu contorno sonoro) estará submetido, em todo momento, a um sistema de relevos/submersões – deslocando sucessivamente os componentes do primeiro plano de escuta ao plano de fundo. Assim, precisam ser observados, como parâmetros que ganham autonomia e se emancipam uns dos outros: 1. A harpa alterna o timbre *bocca chiusa/bocca aperta* (altura diferenciada); 2. A respiração enfatiza a fase da inalação ou da exalação (consideravelmente amplificada no tratamento da DAW); 3. Os risos compõem um *sample* homogêneo, mas, não sempre replicam o mesmo segmento da amostra. Entre 25.43 e 25.47 desenvolve-se a primeira frase kinética da personagem, transparecendo, mais uma vez, a estratégia compositiva utilizada por Ruckert para a montagem da coreografia: um improviso estruturado, contornado por um *score* (*storyboard*) que delimita as opções vinculadas à dinâmica/*design* das movimentações corporais.

< 25.48 / 25.57: Produz-se a primeira pausa. A personagem, estritamente falando, não se “detém”, mas suspende os deslocamentos espaciais para, somente, balançar seu torso. Nesse breve *impasse* se engatilham três significativas articulações temporais: em 25.52 gira a cabeça subitamente para a esquerda; em 25.53 retorna-a ao centro; em 25.55 torce-a novamente para a direita. Estes três gestos, claramente pontuados pelo dançarino, são correspondidos sincronicamente por três ataques da harpa de boca, recalçando a energética impressa no gesto.

< 25.57 / 26.07: A estrutura formal anterior (deslocamento espacial/pausa) se repete.

Entre 25.56 e 26/03 a personagem retoma o improviso e, entre 26.04 e 26.07, recupera a pausa – girando a sua cabeça, dessa vez, em 26.04.

< 26.07 / 26.29: Começa aqui a segunda instância da cena, consistente em dar andamento a um improviso contínuo e mais prolífico que os anteriores: uma verdadeira “variação” do padrão de movimentação anteriormente executado. A esse respeito, corresponde indicar que a qualidade das movimentações adquire aqui um ar conotado a certa “jinga” – certo balanço e revezamento dos apoios plantares que evocam à *Capoeira*. Por essa razão, o planejamento das correlações rítmico-temporais para este segmento esteve fundamentalmente resolvido através de uma transposição analógica dessa gestualidade (marca *actancial* do gesto épico): a harpa de boca, sempre alternando o timbre *bocca chiusa/bocca aperta*, instala uma cadencia repetitiva que se assemelha ao padrão rítmico do *berimbau*, quando este participa da Roda de Capoeira. Esse compasso métrico (*loop*) se põe em andamento junto aos outros componentes texturais; chegamos assim ao que, parece-me ser, o âmago do plano compositivo da cena: todas as camadas envolvidas no complexo multimídia desta instância cênica irão se engajar entre si *com aberta autonomia* – tal como foram observadas na cena anterior. A atmosfera da *baianidade*, permeando a situação teatral, estrutura-se a partir de variados níveis de articulação: 1. A “jinga” da personagem; 2. O berimbau recriado na harpa de boca; 3. As ênfases colocadas nas fases da inalação/exalação; 4. O riso das mulheres (fora de campo). Esse estado de “flutuação rítmico-textural” *percebe-se integrado*, ligado pelo anamorfismo comportamental que os componentes internos da textura partilham entre si.

< 26.29 / 26.32: Ao igual que no primeiro trecho da cena, a dinâmica extrovertida do improviso se detém numa pausa. O dançarino suspende, finalmente, a movimentação corporal em 26.29, e esse *ictus* temporal é especialmente sublinhado pelo som amplificado de uma inalação. O fechamento da cena consiste numa despojada sequência de três incidências sonoras: a referida inalação, a subsequente exalação (26.31) e uma figura rítmica, composta por um duplo ataque, executada na harpa de boca.

< 26.32 / 26.38: Rápido *fadeout* lumínico sob o *release* do timbre da harpa de boca.

Cabem ser extraídas da revisão da cena as seguintes singularidades: A- O plano musical-sonoro que dá corpo à trilha sonora consiste, na sua completude, num único complexo textural, o qual resulta da junção de três componentes internos e suas respectivas formas de desdobramento tímbrico. O mosaico sonoro reúne: harpa de boca, na variável da *bocca chiusa* ou *aperta* + o som eólico da respiração, alternando a fase da inalação ou exalação + risos de um grupo de mulheres (fora de campo) apresentado, a cada vez, sob o recorte de um *sample* diverso. Temos assim, como campo de possibilidades a ser combinado, cinco timbres diferenciados, potenciados na edição da DAW Multipista através de um sistema de relevos/submersões: controle do parâmetro da intensidade ou da banda de frequência (*equalizer*) que permita deslocar os componentes do primeiro plano de escuta ao plano de fundo. A

simplicidade inicial torna-se um *leque de parâmetros* a serem modulados. Esta ordem de comprovações remete-nos à elementaridade que caracteriza também a cena um, na qual uma textura que se reduz ao *continuum* de uma voz acompanhada pelo piano (canção) torna-se suficientemente complexa quando é processada (DAW) através de variadas formas de “transtornar” o devir temporal, apelando ao procedimento do *rewind*. B- A noção de “complexo textural”, utilizada nestas análises com frequência, nos reconduz às diversas categorizações que foram sendo mapeadas ao longo da Área de Estudo II (Cap. II), dedicada à temática da textura e *textualidades* da cena: 1. *Fluktuationsklang*; 2. Lógicas *não-logocêntricas*, associadas à construção de *entramados* texturais (tecedura, tecido, *retis*); 3. *Textura-Performance*, como expressão abrangente de um contorno textural global – vinculado, por sua vez, ao comportamento dinâmico e plural de um *dispositivo multimídia*. A cena onze, apreciada como uma forma de enunciação integrada, é um expoente da referida noção (complexo/contorno/envelope textural). Sob o viés desta lógica operacional pode se compreender mais claramente a tendência a *se tornar coesa* a co-evolução autônoma das camadas narrativas que compõem essa “simples” superposição de componentes texturais (kinéticos, sonoros e actanciais).

4.2.12. Cena Doze

A cena que dá encerramento à obra – tanto na edição audiovisual de *DEFAS[c/z]ES* quanto na versão original (*ENGENHO*: Ruckert / BTCA, 2009) – apresenta-se como uma retomada temporal dos caracteres dramáticos observados anteriormente na cena três. Ambas participam do conjunto das Estruturas Grupais e, dentro delas, das cenas que colocam ao elenco inteiro para desenvolver uma gestualidade executada em uníssono: módulos de repetição igualados/diferidos emparentados à estética *Minimal* (p. 180). Assim mesmo, ambas cenas reapresentam a figura da “personagem sacrificial”, protagonizada pelo mesmo dançarino que, na cena anterior, apareceu mascarado com a peruca de palha evocando *Omulu* (em todos os casos, vestido com o mesmo terno branco). Esta linha de continuidade da encenação original, traçando uma parábola temporal entre as cenas três, onze e doze, é significativa como critério utilizado para criar coesão, mas, ao mesmo tempo, para reforçar um aspecto da narrativa cênica voltada ao dramático, simbólico e imaginal. De fato, ao longo da análise desta cena a “personagem sacrificial” será observada como o fio condutor que, mesmo inadvertida, estrutura as seções internas. No tocante aos critérios de instrumentação selecionados para a elaboração da trilha sonora (p. 181), é importante indicar que a escolha composicional consistiu em reapresentar, numa ordem combinatória variada, os mesmos elementos que compuseram o complexo textural da cena três – fragmentos

extraídos do disco *Vrioon*, de Alva Noto e Ryuichi Sakamoto (faixa nº5: *Trioon I*). Apesar da sua continuidade enunciativa, para abordar a análise da cena proponho dividi-la em três seções internas.

< 26.39 / 26.51: A cena inicia-se em *backout*. Ouve-se a entrada do primeiro material sonoro, transladado da cena três: uma frequência contínua, locada no registro extremo-agudo, com um envelope oscilante, instável (os parciais do espectro variam dinamicamente). Esta frequência se manterá invariável até o instante mesmo em que a cena conclui, instalando no *entramado* textural uma “plataforma” sonora locada no extremo agudo. Em 26.48 soma-se o segundo material: a harpa de boca africana, com os mesmos caracteres tímbricos antes descritos. Isso se deve ao fato de que, como se verá a seguir, a “personagem mascarada” continua em cena e, portanto, a harpa opera aqui como o *leitmotiv* que a acompanha.

< 26.51 / 27.27: A primeira seção da cena começa logo de um breve *fadein*. O que segue é a *estrutura modular* de repetições monótonas que ocupa o elenco inteiro sobre o palco: todos os dançarinos, em pé, encontram-se espalhados de maneira equidistante, dispostos frontalmente de cara à plateia. A tarefa que os ocupa consiste em elevar lentamente ambos braços até o ápice de seu comprimento e, subitamente, deixá-los cair junto ao torso. Esta ação coletiva é idêntica em todos os membros do elenco, mas, o momento em que cada integrante decide começar e finalmente desmorronar os braços é *totalmente aleatório* (unísono radicalmente diferido). A escolha relacionada com o plano musical-sonoro a ser instrumentalizado consistiu em: 1. Agregar ao *continuum* do extremo-agudo o *click duplo* em estado de *loop* para que seja, também ele, um substrato sonoro inerte até o final da cena; 2. Reintroduzir o *motivo de três notas* executadas no piano (sempre um acorde em *plaqué* continuado por duas notas melódicas, agudo/grave e vice versa), de modo tal que o primeiro ataque tem correspondência sincrônica com a queda dos braços de algum dos dançarinos à vista; 3. Manter a sonoridade da harpa de boca como *leitmotiv*, mas, livrando as entradas de qualquer correspondência rítmica (dever aleatório); 4. Separar o som da respiração – inalar/exalar – do timbre da harpa (anteriormente amalgamados), com o fim de torna-la o gesto sonoro que se corresponda, sincronicamente, com os gestos das mãos da “personagem sacrificial”. Quero sublinhar, a respeito da correspondência “ataque do piano/queda dos braços”, que o critério para o ajuste sincrônico ao longo da cena consiste em escolher arbitrariamente, dentre o conjunto de quedas que se sucedem permanentemente, um dançarino diferente a cada vez, de modo tal que essas correspondências não sejam tão simples de decifrar em tempo-real.

< 26.57 / 27.21: Ao longo da primeira seção a “personagem sacrificial” efetua três gestos que terão incidência como marcas articulantes: em 26.57 leva as mãos ao rosto para cheirá-las; em 27.05 se quita a máscara do rosto; em 27.21 levanta os braços para iguala-se ao unísono grupal. Cada uma destas três incidências é reforçada pelo som amplificado da respiração (ora inalando, ora exalando). Esse último gesto opera, dentro da cena, como a “anacruse” rítmica que irá desencadear o início da seguinte seção. Importa destacar, ao chegar neste ponto, que o complexo textural em andamento (contorno textural dinâmico) possui um comportamento global *completamente autônomo*: extremo agudo/contínuo + *click duplo*/contínuo + harpa de boca/aleatória + motivo no piano/*em sincro* com queda de braços + respiração/*em sincro* com gestos da

personagem. Especialmente, o *click* duplo, sendo ele um *loop*, não se acomoda aos motivos do piano; por sua vez, o gesto kinético-sonoro da respiração evolui por fora das quedas de braços, as quais sim são correspondidas pelo piano.

< 27.27 / 28.01: A segunda seção mantém todas as características gerais da anterior (uníssono no elenco + *continuum* no extremo-agudo e *click* duplo + gesto da respiração); porém, com a queda dos braços/torso da personagem produz-se uma substituição estrutural: as correspondências sincrônicas desenvolvidas pelo motivo do piano são revezadas pelo *design* dos *glissandi* ascendentes/descendentes ouvidos na cena três. Também some a harpa de boca, dando pregnância auditiva à respiração, definitivamente desvinculada desta. Assim, em 27.27 se escuta o primeiro grupo de *glissandi* (três gestos ascendentes) e, em 27.34, outros dois (descendentes). Por sua vez, a personagem reinicia o gesto de elevar os braços e, em 27.42, quando estes caem, a seção dois recomeça novamente, com novos grupos de *glissandi*.

< 28.04 / 28.31: A terceira seção é precedida, mais uma vez, pelo gesto de elevação dos braços da personagem (sempre delimitando a estrutura da cena), e em 28.04, quando estes caem, agrega-se ao contorno textural anterior uma frequência grave marcando um *groove* em estado de *loop*. Este último material sonoro, retirado do mosaico que integrou a trilha sonora da cena três, introduz uma nova “plataforma” sonora contínua, dessa vez mais dinâmica e corpórea que as outras (*Techno Minimal*). A percepção deste complexo textural vive-se como o ápice do *entramado* sonoro ouvido até aqui. Em tal sentido, corresponde indicar que o mesmo é também uma expressão de *co-evolução autônoma* entre seus componentes, especialmente se consideramos que o *loop* do *click* duplo é espaçoso (semelhante ao latejar do coração) e o *groove* grave é um *beat* de tempo ágil. O contorno geral exhibe, como aspectos mais relevantes, que o ciclo temporal dos dois *loops* (*click* e *groove*) não se corresponde, e que os gestos dos *glissandi* – sempre acompanhando a queda de braços – se aglutinam independentemente em subgrupos de dois ou três ataques.

< 28.31 / 28.53: Logo de um último *suspense*, correspondido com o som da respiração, a “personagem sacrificial” deixa cair os braços e torso. Este gesto de encerramento produz a simultânea supressão do *groove* grave e dos *glissandi*, deixando ouvir, por efeito de “desmascaramento”, os restantes componentes da textura: o *click* duplo + extremo-agudo oscilante. O final da cena consiste num breve encadeamento de incidências: no palco o elenco continua *ad infinitum* o uníssono, enquanto a personagem já não volta ao movimento; o plano musical-sonoro acompanha o *fadeout* luminico com o extremo-agudo e o *click*, aos quais se soma o *sample* dos barulhos do aeroporto. Em 28.40 some abruptamente o *click* duplo, e o extremo-agudo inicia um *crescendo*. Em 28.48 o *sample* do aeroporto também some, deixando ouvir, em *blackout*, os batimentos ondulantes do extremo-agudo como último estímulo da obra.

A- A ideia de um “uníssono diferido” é, naturalmente, um paradoxo – ou, pelo menos, um oxímoro. O gesto idêntico a si mesmo (uma dança *Coral*), replicado sucessivamente numa ordem aleatória por qualquer membro do elenco, habilita a possibilidade de que se produzam entre as suas “entradas” correspondências temporais dadas por: 1. Diacronia (uma e logo outra); 2. Superposição (duas ou mais

coexistindo no percurso); 3. Sincronia (casual engatilhamento simultâneo das entradas). Tal maquinaria de peças autônomas nos remete à noção de “módulo” (figura replicável, fractal, *puzzle*), característico da estética *Minimal*. A estratégia global, transbordada nos procedimentos composicionais aplicados à trilha sonora, se propuseram dar continuidade e aprofundamento a essa lógica do *autônomo-modular*. Assim, pode se verificar o antedito nos componentes texturais: 1. Materiais sonoros engajados sincronicamente, reforçando o *input* dos gestos kinéticos (por exemplo, nos *glissandi*, motivo melódico do piano, respiração); 2. Materiais sonoros “liberados” à sua evolução rítmico-temporal segundo o padrão organizacional que rege a sua natureza morfogênica – periodização, espaçamento, índice de regularidade (por exemplo, na harpa de boca); 3. Materiais sonoros que operam como uma “plataforma” contínua (*ad infinitum*), preenchendo o contorno da sonoridade-textura através da *corporeidade* que a sua tipologia tímbrica possui; porém, introduzindo um plano de micro-transformações operadas no plano de fundo, baseadas na *modulação* ou *alteração* do envelope, métrica ou frequência (por exemplo, a oscilação regular que molda a frequência do material extremo-agudo é susceptível de ser deslocada em frações de segundo – tal como se observou na cena sete –, ou bem, o *click* duplo pode ser submetido a alguns “tropeços” ao longo do seu percurso – às vezes, o ciclo que rege o retorno do batimento duplo foi encurtado ou aglutinado em períodos menores). B- A poética do *Minimal* (ou do *Techno Minimal*), transposta aqui na trilha sonora/edição da cena doze, aparece expressa no jogo de circuitos recorrentes (ciclos, módulos, *loops*), remanejados aberta e artesanalmente com o fim de desencadear processos de “diferimento em uníssono”. Isso equivale a dizer: operações estatísticas de *desfase*.

4.3. Circunscrição de uma poética emergente. *Diferimentos e desfases*

Para dar encerramento ao terceiro e último capítulo desta Dissertação, dedicado na sua integridade à reconstrução genética/auto-etnográfica do processo composicional da obra *DESFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o balé Engenho (Ruckert - BTCA, 2009)*, proponho-me circunscrever, através de um conjunto de reflexões, os vieses relacionados à poética sonora e audiovisual que foi emergindo ao longo desse andamento. Assim mesmo, partilhar com o leitor as nuances terminológicas atreladas à ideação do título da obra, a qual traz embutida uma “armadilha” nominal consistente em deixar aberta a possibilidade de que a noção de *fase* – ou *desfase* – seja resignificada segundo ela se escreva com as letras “c” ou “z”, em substituição da “s”.

Os caracteres que contornam a “poética” de uma obra, levados ao plano da reflexão crítica dedicada a rastrear as chaves que conduziram à sua gênese e ulterior remanejamento composicional, pode se constituir – tal como me inclino a pensar – num exercício relevante, não apenas pela possibilidade de que este “documento” as instâncias implicadas no produto artístico resultante, mas, porque o mesmo oferece a chance de desvendar as chaves íntimas que subjazeram aos variados testes e manipulação das opções composicionais desse processo. Em tal sentido, caberia ser indicado, para o caso que nos ocupa (edição de uma trilha sonora/audiovisual), que a mesma esteve condicionada, como busca proposital, pelo interesse em resgatar e legitimar àquelas estratégias procedimentais que advém da permissão para *manusear e modelar artesanalmente* os materiais e fontes sonoras mapeadas no pré-plano de obra (unicamente áudios). A revisitação pessoal dos comandos e interfaces que a DAW Multi-pista oferece assinaram, em grande medida, o leque de explorações/experimentações musicais-sonoras que foram testadas (por vezes, extrapoladas) ao longo do processo composicional, motivadas pela possibilidade de abordar os interrogantes almejados numa poética que ecoasse as marcas do: *concretismo* sonoro (herança schaefferiana); procedimentos *Work in Progress* (*storyboard*, *leitmotiv*, estruturas abertas); Dramaturgias do Corpo/Som num contexto cênico multimídia.

Partindo do jogo de complementariedades/complexidades que podem ser estabelecidas dentro do sistema de “negociações” e modos de circulação da informação entre as cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia (economia semiótica permeando o *Modelo IMM*), uma questão geral tornou-se relevante desde o começo do projeto: levar a atenção para a *captura* (apreensão perceptual) das

“marcas indiciais” que balizam as progressões temporais, observáveis no registro fílmico da encenação coreográfica (*Engenho*, 2009). Somente a partir delas tornou-se possível acessar as estratégias seguintes: estabelecer formas de *segmentação* (recortes espaço-temporais; periodizações) e sua ulterior transposição para os *procedimentos composicionais* a serem implementados. Trazendo à tona as observações formuladas por Carmelo Saitta (2012) na primeira Área de Estudo desta escrita, a ideação de um plano musical-sonoro destinado às produções dos meios audiovisuais se limita, frequentemente, a ilustrar ou corroborar as marcas indiciais que se evidenciam no registro fílmico; em tal sentido, dentro do processo composicional de *DESFAS[c/z]ES* a referida noção de “índice” retraduz-se, estritamente, como *marca articulante do fluxo rítmico-temporal* (pontuação), associado à cadeia linguística das movimentações corporais – e não à denotação schaefferiana que vincula “índice” à escuta intencionada, direcionada para a origem das fontes sonoras. Uma vez estabelecido esse sistema de “marcadores” – descrito no quadro do item 4.1.3.: *Constraints destinadas à edição do áudio* –, abriu-se a possibilidade de instrumentalizar um jogo de correspondências específico e controlado entre as camadas do sonoro e do kinético.

O fato de que a demarcação de índices de referência temporal habilite a chance de eles serem correspondidos de maneira literal, ou bem, minimamente diferidos – às vezes, omissos –, instaram-me a aprofundar as nuances almejadas numa “poética do diferimento”: explorar abertamente um tipo singular de edição que esmiuçasse os variados graus de correspondência a serem estabelecidos entre os substratos do kinético-sinestésico (material do vídeo) e do musical-sonoro (material do áudio). Tratou-se, oportunamente, de oscilar entre marcas indiciais que se resolvessem sincronicamente ou por diferimento, onde a própria noção de “diferimento” não se restringisse às variações do puramente rítmico-mensurável (defasagem entre as “entradas e saídas” dos eventos sonoro-kinéticos), mas, às demais categorias que aparecem postadas na tabela desenhada para estruturar as estratégias composicionais de cada cena (item 4.1.3.: *Grelhas de dupla entrada*): A- diferimento nos graus de verossimilhança entre fonte visível e fonte sonora (plano do *Sonoro-acusmático*); B- diferimento entre os modos de ocupação do espaço e o contorno textural-sonoro (plano do *Textural-espacial*); C- diferimento entre a natureza do gesto performático ou expressão simbólica e o gesto musical-sonoro que se associa a eles por *síncrese* (plano do *Gestual-performático*).

Esta primeira e geral ordem de considerações, voltadas ao estabelecimento de subtipos relacionais entre a narrativa do kinético-sinestésico e o planejamento da narrativa do musical-sonoro, encontraram uma mais aguda tra(ns)dução – um desdobramento especular – à hora de instrumentalizar os procedimentos composicionais direcionados à edição da trilha sonora dentro da plataforma DAW Multipista. Tal como foi descrito no item 4.1.3. (*Constraints destinadas à edição do áudio*), foram distribuídos, combinados e remanejados diversos tipos de *sample* de áudio, dentre os que cabe listar os sons extraídos da filmagem original (máquinas de ritmo e incidências/voz geradas em cena), gravações minhas dentro da DAW (instrumentos, voz, respiração) e fragmentos isolados de faixas de áudio pré-existentes; uns e outros materiais sonoros encontraram a possibilidade técnica/factual de serem gradativamente “desfaçados” – deslocados ou alterados com refinada precisão cronométrica –, valendo-me, para isso, de recursos tais como: A- o exame ampliado das envelopes; B- estirar ou contrair o comprimento da amostra de áudio original (dentre outras opções de edição). Assim, a tendência ao *diferimento* emergiu sob variadas possibilidades de modulação rítmico-temporal (seus devires, durações), adquirindo, por vezes, a configuração de cânones, *delays*, *loops* ou *micro-diferimento* entre os *sample*.

Chegou-se a se estabelecer – e a estabilizar – ao longo do processo compositivo um verdadeiro laboratório de edição de áudio (ecoando o remanejamento de fitas, artesanalmente manuseadas nos laboratórios do período da *Música Concreta*), motivado pelo jogo de deslocamentos temporais dos próprios eventos musicais-sonoros. A lógica sintática almejada nessas variadas formas de defasagem acabou moldando os contornos poéticos da obra – reterritorializada agora no domínio das fontes e materiais sonoros -, aguçada especialmente nos *procedimentos-micro* que foi possível estabelecer entre os *sample* das pistas de áudio: uma correspondência especular derivada dos deslocamentos vídeo/áudio, investigados, dessa vez, nos umbrais das mínimas frações de tempo entre eventos sonoros.

Arribamos assim às razões que motivaram a “armadilha” nominal que intitula a obra: *DesfaSe / DesfaCe / DesfaZe*. O fato de que o referido jogo de correspondências, gradado nas nuances que vão do engajamento sincrônico ao explícito diferimento, acabou dando relevância conceitual à questão do “fora de fase” como procedimento norteador das estratégias compositivas, se avaliadas no seu conjunto. As mesmas encontraram na expressão *Desfas[c/z]es* uma possível síntese

nominal para circunscrever o âmago da poética sonora e audiovisual resultante. Ela advém de uma provocação linguística, ligada às nuances semânticas que se associam com o termo “fase” (comumente conotadas em música às sinusóides que compõem os parciais de um som complexo nas análises de Fourier), exploradas em peças como *Piano Phase: para dois pianos ou marimbas*, de Steve Reich (1967) ¹¹³. Reunidas sincréticamente no rótulo da obra, temos, então, três conotações possíveis se atravessando e contaminando semanticamente: as “fases” que estabelecem modificações e mudam o aspecto de determinadas coisas (por exemplo, das durações e períodos do tempo musical); as “faces” do rosto ou da lua (tal como ocorre, também, com as senoides, cujos ventres oscilam entre faces opostas); o “faz” de todo “fazer” que se *des-faze* quando entra num processo de instabilidade estrutural (por exemplo, na feitura das criações artísticas)¹¹⁴.

¹¹³ Para ouvir a citada obra (partitura animada), acessar:
<https://www.youtube.com/watch?v=7P_9hDzG1i0&t=12s>

¹¹⁴ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em:
<<https://dicionario.priberam.org/fase>>

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para descrever o roteiro que me proponho desenvolver no segmento correspondente às Considerações Finais, estruturado a partir das problemáticas comuns que permitem contornar as discussões levantadas ao longo da escrita – deixando transparecer as complexidades e tensionamentos conceituais que se aguçam em cada uma delas –, parece-me pertinente voltarmos sobre o “Horizonte de buscas” (Introdução, p. 14) que motivou o andamento da pesquisa. A delimitação do Objeto de Estudo, locado no gênero da Música Incidental e na produção de trilhas sonoras para a cena de dança, como recorte específico, instaurou desde o início a questão da *ideação de um plano musical-sonoro* como condição *sine qua non* para o estabelecimento dos domínios temáticos a serem tratados. A identificação desse desafio fundador, ecoando a noção de *composicionalidade* (“invenção de mundos possíveis”, COSTA LIMA, 2016) e de *pré-plano* de obra, teve implicações sobre os aspectos a serem observados dentro da práxis compositiva relacionada à Música Incidental. Adquiriram relevância, nesse levantamento de aspectos, questões tais como: o *acusmático* como procedimento distintivo da *Arte da Sonorização* (SAITTA, 2012); a *textura* e as *textualidades do sonoro* inseridas num dispositivo multimídia (FESSEL, 2007; COOK, 1998; ZBIKOWSKI, 2002/2003); a inscrição do *gesto performático* como produção sonora de um fato cênico (COHEN, 1998; KAGEL, 1966); a materialidade/concretude das fontes sonoras observadas *enquanto-tal* através dos atributos de um *Objeto Sonoro* (SCHAEFFER, 1966/1988; EIRIZ, 2013; JELINEK, 2018); as progressões temporais/formas de mensura que singularizam à fluência energética da movimentação corporal humana (LABAN, 1948/1964; RENGEL, 2001).

Em decorrência com a delimitação desse Objeto de Estudo e os domínios temáticos atrelados a ele (Cap. I e II), o Estudo de Caso a ser mapeado, referenciado no processo composicional da obra *DESFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o balé Engenho* (Ruckert - BTCA, 2009), colocou a ênfase nos variados exemplos que permitissem enxergar, de maneira concreta e palpável, a produção de Música Incidental através de registros que permitem documentá-la. Assim, a questão metodológica relacionada com a reconstrução analítica e procedimental de um caso a ser estudado – dentro do Programa de Pós-graduação PPGMUS-UFBA, uma composição própria, desenvolvida aqui no Capítulo III – encontrou uma via de formatação ampliada no percurso da escrita; ela tornou-se vertebradora através de

uma estratégia de escrita *hiper-textual*, intermediando o fluxo das problematizações teóricas com referências permanentes à: obra de compositores renomados; faixas de vídeo e áudio que permitissem documentar, de um modo mais ou menos explícito, as produções artísticas que dialogam com o gênero da Música Incidental; registros de composições e apresentações performáticas que estendessem o corpus de criações de própria autoria. O assunto que estou revisando aqui, centrado na questão do/s Estudo/s de Caso, traz à tona o enunciado dos Objetivos Específicos três e quatro, postados no início da Introdução¹¹⁵; neles tenho querido afirmar a significação que a produção de obras – próprias e alheias – tem como antecedente motivador dos tópicos que uma pesquisa em artes levanta. Assim mesmo, a vontade de reconstruir uma saga de *referentes históricos* que permita dimensionar a produção compositiva vinculada ao Objeto de Estudo apresenta-se aqui como uma procura correlata, advinda dos próprios exemplos analisados.

Ao longo das três Áreas de Estudo que estruturam o Capítulo Dois foram observados um conjunto de tópicos, categorias organizacionais e ordens taxonômicas referenciadas na obra ensaística ou literária de autores que centralizaram as discussões, desempenhando o papel de “catalizadores” dessa ordem de problemas. Corresponde fazer a ressalva que os recortes epistemológicos e critérios de seleção aplicados a essas escolhas deram visibilidade a um leque temático necessariamente limitado e, até certo ponto, arbitrário. Com efeito, o gênero da Música Incidental exhibe um espectro de fases atreladas à produção compositiva que vaza, amplamente, a grelha temática aqui considerada. Tratando-se de uma práxis conotada fortemente aos visões de um ofício, solicitado frequentemente para o desempenho “eficaz” de um material musical/sonoro que opere como anexação (ambiência, vestidura, suplemento) de um dispositivo cênico ou audiovisual – narrativas logo-centradas –, é assim mesmo frequente que o caso da Música Incidental seja mapeada através dos procedimentos que garantam o seu engajamento *funcional* com as cadeias linguísticas que hegemonomizam o processo discursivo – se aproximando, muitas vezes, dos

¹¹⁵ Para os fins práticos, transcrevo aqui os referidos Objetivos Específicos: “3. Idear uma estratégia de escrita estendida (Pesquisa Performática), formatada num hipertexto, que contemple a inserção de materiais fílmicos e gravações de áudio (vínculos com a rede informática). Através dela, visitar o Objeto de Estudo a partir de registros factuais que dialoguem com a produção compositiva de Música Incidental e permitam documentar os precedentes históricos do gênero. 4. Dar visibilidade, dentro do corpus da escrita, às composições musicais e criações artísticas próprias com o fim de afirmar a produção de obras como fator motivador da pesquisa. Para esse fim, referenciar ditas produções através de quadros de análise intercalados no texto que as aproximem do leitor, assim como abrir uma via alternativa de leitura que proponha o início da mesma a partir do Memorial (Cap. III)”.

protocolos encontráveis em Manuais de Uso ou Tutoriais. Em contrapartida, os núcleos temáticos que aglutinaram as discussões levantadas nos capítulos da escrita tiveram por objetivo aguçar a leitura/exegese do gênero em questão sob determinados aspectos implicados na práxis compositiva, através dos quais resulta possível entrever a ordem de complexidades implicadas nesse ofício. Por essa via, quis-se potenciar as estratégias compositivas que se derivam de tais observações, como uma coleta positiva dos vieses que merecem ser hierarquizados e enriquecidos¹¹⁶. Tal como aparecem enunciados e enquadrados epistemologicamente, esses núcleos temáticos advêm de um entendimento primeiro, segundo o qual a Música Incidental é concebida como um *plano narrativo* (a cadeia linguística do musical-sonoro) inserido num “âmbito de encenação”: um complexo multimídia onde ela divide seus enunciados junto aos planos restantes de dito complexo, gerando uma dinâmica de revezamentos e modos de complementariedade/complexidade sujeita à *economia semiótica* que rege as negociações recíprocas.

Havendo considerando esta ordem de distinções, a partir das quais resulta possível entender mais claramente as razões que motivaram a escolha dos temas abordados nas Áreas de Estudo, proponho, seguidamente, a elaboração de um roteiro que revise a globalidade desses temas e os reorganize dentro de um mapa conceitual. A empreitada não está direcionada, apenas, à postagem de uma sinopse simplificadora, mas, à tentativa de dimensionar criticamente as questões que convergiram nessas bacias temáticas: “zonas” onde se transparecem as problemáticas relacionadas aos aspectos composicionais ali reunidos. Os itens que integram o referido roteiro aparecem ordenados da seguinte maneira: A- A Música Incidental como gênero composicional; B- A produção de trilhas sonoras para a cena de dança; C- Competências do composicional que adquirem maior relevância: 1. Aspecto rítmico-mensural (durações, devires, progressões temporais); 2. Aspecto tímbrico-acústico (escuta aculógica); 3. Aspecto da textura / textualidades do performático e multimídia; D- O *Objeto Sonoro-Kinético* como ferramenta operacional aplicada à análise e criação.

¹¹⁶ Anexo o enunciado do Objetivo Específico nº5, onde expressei o meu interesse num possível reaproveitamento destas análises (divulgação do conhecimento) por parte de coletivos de artistas cênicos, da música e das mídias, assim como nos espaços de ensino médio/superior: “5. Produzir um corpus textual acessível e reutilizável em âmbitos de ensino formal e não-formal, assim como em coletivos de artistas voltados à pesquisa cênica, que proporcione ferramentas vinculadas à inclusão/criação de trilhas sonoras em formatos de encenação variados”.

No encerramento das Considerações Finais proponho um conjunto de tópicos que possam balizar o eventual aprofundamento desta pesquisa numa instância de pós-graduação futura, levando a atenção para o desenvolvimento que esses núcleos temáticos vêm recebendo no âmbito da investigação universitária através de equipes dedicados a áreas de estudo específicas.

5.1. A Música Incidental como gênero composicional

< O Objeto de Estudo abordado na presente pesquisa (Música Incidental/produção de trilhas sonoras) tem sido categorizado como um “gênero”, locado e distinguível dentre as variadas formatações vinculadas ao exercício da composição musical. A adoção deste rótulo para a sua classificação não está isenta de ressalvas e considerações epistemológicas; indico a esse respeito que há razões de ordem pragmático para nomeá-lo desse modo, mas, a corroboração de que as produções composicionais que se ajustam ao caso da Música Incidental lidam com alteridades técnico-procedimentais que lhe são específicas e se traduzem em modos de enunciação com caracteres poético-narrativos singulares. Assim, a aproximação a este tipo de “casos”, de longa data na história da música e das artes cênicas em geral, precisa de uma abordagem diferenciada que considere as marcas de alteridade que lhe são próprias, colocando-a como um “rubro” ou galho da composição atrelado a saberes diferenciados.

< Trata-se, antes de mais nada, de uma *práxis*, sujeita à proficiência de um músico-compositor que lida com as complexidades que lhe são inerentes – em boa medida, assinadas pela *empíria* e pelos acertos que procedem do jogo de ajustes e erros observáveis sob o “terreno” da prática. É, assim mesmo, um “ofício” e, de fato, uma *profissão*. Considere-se que este rubro do composicional, potencializado a partir do advento da radio e do cinema, é, desde tempos históricos, um âmbito laboral que garante meios de subsistência a um número muito vasto de músicos dedicados ao gênero – nucleados, por sua vez, em subáreas de especialização.

< Dentre os traços distintivos que permitem identificar os compositores dedicados à produção de trilhas sonoras, caberia serem distinguidas duas vertentes principais: 1. Aqueles que operam como “sonorizadores” (conhecidos também pelo termo anglo-saxão *Sound Designer*), voltados aos aspectos do sonoro-acusmático, elaboração de ambiências e criação de narrativas que aprofundam os correlatos entre cadeia visual/cadeia sonora (Área de Estudo I dedicada ao tema); 2. Aqueles que preservam

as marcas do compositor “letrado”, dedicados à produção de materiais musicais com suficiente autonomia narrativa, cujos enunciados remetem ao repertório de fontes reconhecíveis (especialmente, elaboração de música “instrumental” locada na escuta dos *valores*: peças, faixas, números de suíte susceptíveis de serem rastreados mnêmica e afetivamente). Dito isso, parece-me necessário esclarecer que estas duas fases gerais encontram outras, e não pouco criativas, maneiras de engajar ao músico com o corpus cênico/audiovisual com o qual dialoga – trazendo à tona as observações formuladas no item 2.3., onde foram esmiuçadas as complexidades atreladas às formas de criação colaborativa¹¹⁷. Caberiam ser citadas, dentre as variadas nuances: 3. O caso do compositor que intervém em *tempo-real* desde a periferia da sala¹¹⁸ ou se insere no espaço cênico para operar dispositivos de processamento de som (*mixer* de áudio, interfaces digitais, controladores sensitivos, etc.)¹¹⁹; 4. O compositor que improvisa em cena (performer-executante), ou bem, que se soma ao elenco de artistas para acionar sons incidentais pela via da gestualidade/provocação irônica¹²⁰.

< O plano de enunciação da Música Incidental encontra-se inscrito num *complexo plurilinguístico*, dentro do qual corresponde que sejam levados em consideração a co-presença dos planos da: movimentação corporal (*kinese*); ação dramática (*epicidade* teatral); luminotecnia (dispositivos para a iluminação da cena); espaço-arquitetura (volumes, distribuições do habitat); dispositivos objetais (praticáveis, suportes, instalação).

< O complexo resultante da somatória/cruzamento/contaminação dos planos narrativos que concorrem nesse mosaico plurilinguístico devem numa maneira de pensá-lo como *dispositivo multimídia*¹²¹, onde a alusão ao “midiático” não equivale

¹¹⁷ Cito o referido item: “2.3. Processos de Criação Colaborativos: convergências e divergências de um plano composicional. Diálogos ente compositor e coreógrafo”.

¹¹⁸ Ver Nota de Rodapé nº10, onde pode se apreciar a atuação do trompetista Cláudio Faria, membro da Cia Nova Dança 4: *Passeios – Manhã* (02.03min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kvIIWr0SKcc>

¹¹⁹ Observe-se a modelagem da sonoplastia acionada em *tempo-real* através de interfaces digitais (*softwares* e telas sensitivas) durante a apresentação dos membros da Cia. *Company Blu* (00.14min): *Do It Improvisation* (2012) - *Pratiche Creative Non Convenzionali al Muve*. Museo del Vetro di Empoli (Firenze; Itália).

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ICurfs8j1CI> >

¹²⁰ Reapresentando a figura do compositor argentino-alemão Maurício Kagel, pode se assistir o vídeo da obra *Repertoire aus Staatstheater* (1967/1970), interpretado pelo Kölner Ensemble für Neue Musik, onde o próprio compositor intervém na execução. Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=luM8sYuZPp8&t=1413s> >

¹²¹ O item 3.2.4. *Textura-performance: a partitura como Script. Complementariedade e complexidade entre as cadeias linguísticas de um dispositivo multimídia (Instances of Multimedia)* esteve dedicado a revisitar o modelo ideado por Nicholas Cook (1998), ampliado através dos comentários de Laurence Zbikowski (2002/2003).

aqui às especificidades das tecnologias virtuais, mas, à ideia de um complexo *mediado* por múltiplas cadeias linguísticas.

< As relações que se estabelecem entre os substratos desse dispositivo (nexos interconectivos) tem sido interpretadas duplamente dentro das análises desta escrita: 1. Como modos de *complementariedade/complexidade*; 2. Como uma *economia semiótica* que faz circular e redistribuir o curso da informação global resultante.

< A própria noção de “cena”, conotada às apresentações artísticas locadas em formatos de encenação convencional (salas teatrais, palcos, obras exibidas), tanto como à produção de narrativas logo-centradas ao redor da performance do dançarino/ator (cadeia de produção seriada: roteiro – direção – intérprete – público), precisa ser retraduzida num novo/outro modo de conceber a dinâmica de tais acontecimentos, expressos aqui na noção de “âmbitos de encenação”. No contexto destas chaves heurísticas, a natureza dos acontecimentos cênicos se estende para múltiplos e dissímeis formatos: Coreografia, *Régie* operística, Recital, Instalação Sonora, *Site Specific* (etc.), dentro dos quais a Música Incidental tem participação¹²².

5.2. A produção de trilhas sonoras para a cena de dança

< Com o fim de contextualizar o recorte que o Objeto de Estudo experimentou, enveredado para o caso da linguagem do movimento, da dança e, mais especificamente, para os registros fílmicos de encenações coreográficas – tal o material motivador da composição *DESFAS[c/z]ES* –, parece-me pertinente indicar que a abordagem/aproximação ao referido caso foi contornado através de um “olhar poliédrico”, onde as diversas fases e aspectos que se evidenciam nas progressões temporais/textualidades do kinético pudessem ser rotadas e apreciadas desde renovadas perspectivas.

< As trilhas sonoras destinadas às encenações coreográficas (ou eventos ligados à narrativa do corporal-kinético, tais como as modalidades de *acionismo*, improvisos ou intervenções¹²³) lidam com o fato de estas terem encaixamento numa “família” linguística mais vasta, a qual vincula-as aos âmbitos da teatralidade e dos *autos* dramáticos. Em decorrência dessa constatação, vem aderidas às manifestações dos

¹²² Vejam-se as observações formuladas a esse respeito no item 2.1.1. “Plano musical-sonoro destinado aos âmbitos de encenação”.

¹²³ Dentro das análises de casos que hibridam o improvisatório, o performático e a instalação visual, tenho postado duas apresentações próprias nos itens 2.1.2.2.: *ANÔNIMO* e 2.3.1.1. *ABJETO* (VIII e IX MOSTRA DE PERFORMANCE/GALERIA CAÑIZARES/PPGAV-UFBA).

âmbitos de encenação os aspectos da *Dramaturgia*, das *Dramaturgias do Corpo* e a natureza *performática* das execuções. Tal ordem de condições, reconhecível nas marcas do presencial-vívido e na ocupação dos espaços habitados, trouxe à tona dentro da escrita a figura do “actante” – termo retirado da perspectiva semiótica de Algirdas Julius Greimas (1917-1992)¹²⁴–, através da qual resulta possível referir genericamente o desempenho do dançarino/performer/executante nas suas múltiplas possibilidades de participação.

< Por sua vez, o caso das “encenações de dança” foi observado sob um recorte ainda mais restrito, referenciado nas dramaturgias do movimento/dança cuja concepção denota a “contemporaneidade” das suas poéticas. Para identificá-las através das marcas que foram levadas em consideração na escolha de exemplos a serem analisados, cabe mencionar: 1. A existência de *Estruturas Abertas* – ou indeterminadas –, reconhecíveis através dos *scores/scripts* que contornam a progressão das movimentações; 2. Uso de procedimentos *Work in Progress*, transparecendo modos de edição/montagem híbridos, fragmentários, descontínuos (*storyboard*, *leitmotiv*); 3. Presença de Improvisação e/ou de técnicas *Post Modern Dance* onde o material de movimento é abordado *enquanto-tal*, prevalecendo a qualidade física e auto-referencial do devir kinético.

< Dentre as problemáticas que se evidenciam no planejamento de um material musical-sonoro destinado às encenações de dança contemporânea, cabe considerar, primeiramente, que a “prosódia” das movimentações corporais exhibe, como tendência recorrente, um tipo de progressão temporal caracterizado por: 1. Durações/devires sujeitos a *modos de auto-organização* kinética (identificadas no segmento final da terceira Área de Estudo como “Princípio de Aglutinação/Dispersão”); 2. Formas de *fluência energética* (descritas no Dicionário Laban como “Fluxo do Movimento”; RENGEL, 2001, p. 80)¹²⁵.

< Em função desta ordem de considerações, torna-se preciso, para o planejamento e regulação das relações temporais entre as cadeias linguísticas som/movimento

¹²⁴ Ver Nora de Rodapé n° 7: SANCHEZ CORRAL, Luis. *La semiótica de Greimas: propuesta de análisis para el acto didáctico*. (Córdoba: Fac. Cs. Educación; Univ. de Córdoba).

¹²⁵ No segmento inicial do Capítulo I (item 2.1.2.1.) tenho postado o link do vídeo: *MESSIAH GAME; Game One: Baptism*, da Cie Felix Ruckert / Dusseldorff Tanzhaus NRW (2005). Através dele resulta possível identificar, em adiante, as marcas contextuais das linguagens coreográficas que apresentam, como constante estilística, os mencionados rasgos rítmico-temporais.

(ambas exponentes das Artes Temporais), balizar seus *modos de articulação* através de algum “sistema de marcadores”. Nesta ordem de questões técnico-procedimentais, foram diferenciadas três instâncias pré-composicionais a serem encadeadas no planejamento de uma trilha sonora: 1. *Captura* das marcas articulantes; 2. *Segmentação* dos componentes rítmico-temporais internos; 3. *Transposição* dessas partículas para o plano musical-sonoro.

< Numa ordem mais vasta de considerações, a delimitação das estratégias composicionais a serem aplicadas na criação de uma trilha sonora foram visadas ao longo das análises das três Áreas de Estudo, dedicadas a desvendar *variáveis operacionais* – também chamadas de princípios organizacionais ou estruturas ordenadoras –, mapeadas e listadas através de *quadros taxonômicos* (“tipomorfologias” das fontes e dos procedimentos, apelando à terminologia schaefferiana). A reunião de dados coletados no final de cada área, assim como o potencial cruzamento/síntese susceptível de ser ideada entre cada um desses quadros taxonômicos, disponibiliza para o leitor um leque de variáveis operacionais prontas para serem aplicadas à análise de trilhas sonoras, assim como para inspirar futuros processos de criação¹²⁶.

5.3. Competências do composicional que adquirem maior relevância

Um tópico que merece ser observado à luz das suas consequências epistemológicas – o qual, de fato, tornou-se estruturante na delimitação das áreas temáticas a serem visadas nesta pesquisa – gira ao redor das “competências composicionais” que adquirem relevância dentro do gênero da Música Incidental¹²⁷. Trata-se das relações que se estabelecem entre os planos narrativos das diversas cadeias linguísticas, mediadas por múltiplas estratégias de *articulação temporal*. Os temas que compõem o título da escrita (“ideação de um plano musical-sonoro para a cena de dança”) condensam esta ordem de problemas, indicando que se trata de um tipo específico de nexos articulante entre duas Artes Temporais. Contudo, a referência

¹²⁶ A referida reunião de dados aparece expressamente formalizada no corpus desta escrita dentro do item 4.1.3. (Capítulo III): “E- Construção de tabelas (grelhas de dupla entrada) para estruturar as estratégias composicionais de cada cena”.

¹²⁷ O tópico em questão foi visado em diversas ocasiões dentro da escrita; inicialmente, de maneira explícita, no item 2.1.2.: *Modos de articulação: segmentação rítmico-temporal nas Artes do Movimento/Dança*. Dentro do Capítulo II / Área de Estudo I (item 3.1.2.), as observações de Carmelo Saitta (*La banda sonora: su unidad de sentido*, 2012), expandidas nas citações de Noel Burch (*Praxis del cine*, 1985), Gisele Brelet (*Estética e Criação Musical*, 1957) e Suzane Langer (*Os problemas da Arte*, 1966), deram particular ênfase a três aspectos composicionais a serem considerados: o do sonoro-acusmático, o do rítmico-temporal e o do formal-mnêmico.

às articulações que regem o entrosamento entre as cadeias linguísticas não deve ser entendida aqui como o equivalente do puramente rítmico-mensural; a noção de “articulação”, ao ser revisada através dos correlatos sincrônicos que se produzem entre os planos narrativos co-presentes nos âmbitos de encenação (som, ação, espaço, luz, objetos), desdobra-se num conjunto de variáveis organizacionais, suscetíveis de serem correspondidas diversamente dentro do eixo das temporalidades. Tal como foi exposto na sequência temática que estrutura as Áreas de Estudo, as mediações que se estabelecem, especialmente, entre as cadeias som/kinese, atingem a complexidade do “midiático”, expresso em aspectos tais como a *espacialização do tempo* – sua volumetria, virtualidades, modulação dos contornos –, assim como nos *traços comportamentais* – impronta energética aderida ao gesto performático. A globalidade do textural, as *textualidades do midiático*, serão as que permitam dimensionar, no sentido mais vasto, as múltiplas formas de fluência e os devires temporais que condicionam as estratégias articulantes dentro de um complexo plurilinguístico.

Seguindo a ordem indicada na apresentação destas Considerações Finais, as competências do composicional que adquirem particular relevância serão observadas através de três aspectos/fatores articulantes:

A- Aspecto rítmico-mensural (durações, devires, progressões temporais)

< A própria noção de “rítmica” precisou, para a sua abordagem dentro das análises da escrita, ser expandida e relativizada em direção aos termos: duração / devir / progressão temporal. Uma e outra substituição têm por objetivo subtrair ao termo “ritmo” as suas denotações históricas, propensas a posicioná-lo como um sistema mensural baseado em padrões de *regularidade isométrica* e suas derivações sub/supra-múltiplas (repertório de figuras-tipo).

< Resultou necessário rastrear modelos de análise, assim como idear *tipologias de modos articulantes* que se adequassem às fluências energéticas observáveis no devir kinético. Estas últimas evidenciavam, como rasgos estruturantes a serem considerados no planejamento rítmico: 1. Inércia e variações de um *continuum não-homogêneo* – a noção de “fluxo” não exige a existência de marcas articulantes¹²⁸ –;

¹²⁸ Na Nota de Rodapé nº54 pode se ler uma citação do ensaio *O Liso e o Estriado* (In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 182), dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari: “O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que ‘liso’ não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal”.

2. Índices de *auto-organização* que regulam o devir temporal de maneira “orgânica” – pulsional, enfática e, em boa medida, espontânea.

< Compreendida em termos de duração/devir temporal, precisou-se, juntamente, idear estratégias que dessem atenção ao traço *comportamental-gestual* das progressões kinéticas, toda vez que as mesmas condicionassem ou tivessem valor estrutural sob os correlatos sincrônicos/diacrônicos das cadeias linguísticas.

< Dentre as estratégias mais desafiadoras implicadas na concepção de um sistema de mensura a ser aplicado às formas de correspondência som/kinese, cabe mencionar a instrumentalização de padrões ou princípios estruturantes que dialoguem com tipologias do devir que *caem fora* do regime métrico/pulsátil/subdivisão¹²⁹. No segmento final do item 3.3.2. (Cap. II / Área de Estudo III) foi proposto o “Princípio de Aglutinação/Dispersão”; o mesmo consiste numa estratégia nominal através da qual resulta possível distinguir formas de articulação temporal dentro de um *continuum fluente-energético*, tendo como ponto de partida a identificação da sua “respiração-base”: o sístole-diástole que rege a filogênese desses fluxos kinéticos¹³⁰.

< Com o objetivo de circunscrever um repertório de variáveis operacionais que lidassem com o fenômeno da *fluência não-isométrica* dos percursos kinéticos – a serem transpostos na (pós)análise da obra *DESFAS[c/z]ES* –, foram listados dois modelos taxonômicos, postados, respectivamente, no encerramento das Áreas de Estudo III e I:

¹²⁹ Ao longo do segmento dedicado a examinar o *Fator de Movimento Tempo e sua relação com as qualidades de esforço: fluência energética, dinâmica e duração-ritmo* (In: 2.3.2. O “Objeto Kinético” labaniano. LMA e Eukinese) foram esmiuçadas as condições para a apreensão mensurável das progressões temporais, observáveis no devir das movimentações corporais. Referenciado nos tópicos do *Dicionário Laban* (88. FLUXO DO MOVIMENTO (G. - AT.); RENGEL, 2001, p. 80), tenho indicado: “Tal como me inclino a pensar, o que está em jogo é o estabelecimento de chaves de análise que dialoguem com os índices de auto-organização temporal que regulam um tipo de fluxo “orgânico”: pulsional, energético e, em boa medida, espontâneo. Estes caracteres fenomênicos, expressos no jargão labaniano como um: Fluxo de Movimento + tridimensional + sujeito às mudanças do continuum + que pode emergir/afundar, alargar/estretar, avançar/retrair + que admite graus de controle/liberação, possui, como marca diferencial, um considerável grau de *ambiguidade mensural* no que refere-se à definição/delimitação dos contornos métrico-regulares – pelo menos, se comparado com o sistema de notação convencional”.

¹³⁰ Observe-se a Nota de Rodapé nº15, onde o compositor francês Gérard Grisey discorre sobre a incidência de *movimentos orgânicos, fisiológicos*, embutidos nessas qualidades de fluência rítmica: *Tempus Ex Machina: reflexões de um compositor sobre o tempo musical* (Paris: Revista Entretemps, nº 8, 1989, p. 83 a 119; In: Centro de Estudios Electroacústicos - Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Tradução: Nora García; Bs. As.: Universidad Católica Argentina, 2012). Também, a Nota de Rodapé nº96, dedicada a refletir sobre a categoria de “tempo não-linear”, enunciada no emblemático livro *The Time of Music* (1988), de Jonathan Kramer (cinco subtipos específicos de temporalidades musicais): A- O tempo linear direcionado; B- O tempo linear não-direcionado; C- O tempo linear multi-direcionado; D- O tempo-momento; E- O tempo vertical.

A- Marcas articulantes que discriminem tipos de incidência rítmico-temporal:

1. INCISIVAS: dobra articular; pontuação – pontilhado; “belisco” kinético.
2. INTENSIVAS / ENERGÉTICAS: acento – destaque; chute – batida – golpe; queda – pulo.
3. ENFÁTICAS: pronunciamento – relevo; pregnância gestáltica – contorno kinético; curva de intensidade – ênfase fraseológico; crescendo – decrescendo.
4. DINÂMICAS: rápido – lento; acelerado – desacelerado; mudança – variação - contraste; quantificação da densidade cronométrica dos eventos.
5. TEMPO-ESPAÇO (espacialização do tempo): junção – disjunção; direcionalidade – projetalidade - linhas de fuga; troca de nível (baixo/médio/alto) - multi-nível; mudança de apoios corporais – bases de sustentação do corpo no espaço físico; reunião massiva do coletivo - solos/duos/trios/subgrupos; centro – periferia; luz – sombra; âmbito intero-ceptivo – proximal – distal; mediações inter-corporais por contato – sem contato.

B- Procedimentos-base para regular/modelar os tensionamentos rítmicos implicados nas progressões temporais som/kinese:

1. Torção/metamorfose da linearidade temporal
2. Transições e modos de compressão/estiramento do tempo
3. Alterações sígnico-semióticas das unidades mínimas de significância
4. Afetação da lógica de correspondência entre as cadeias linguísticas do complexo multimídia.

B- Aspecto tímbrico-acústico (escuta aculógica)

< A relevância do aspecto tímbrico-acústico, manifesto na morfogênese das fontes/materiais sonoros, foi visada, especialmente, em dois segmentos da escrita. Primeiramente, nas observações formuladas por Carmelo Saitta (2012; Cap. II / item 3.1.1.: *A Arte da Sonorização nos meios audiovisuais: acusmática e morfogênese dos sons não-indiciais*), quando o autor nos adverte que os processos de edição e requalificação das fontes aplicados ao *design* de uma sonorização (Meios Audiovisuais) são tratados, comumente, durante as instâncias de pós-produção de um filme – e, portanto, que devém de um remanejamento artificial e arbitrário dos componentes acústicos originários. Em tal sentido, os atributos *acusmáticos* vinculados à morfogênese desses materiais/fontes podem ser enriquecidos através da potencialização das *partículas formadoras* (parciais do espectro harmônico; dinâmica do envelope; etc.). A segunda abordagem esteve estreitamente ligada à analítica formulada por Pierre Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (1966/1988; Cap. II / item 3.3.1.: *O “Objeto Sonoro” schaefferiano. A poética musical do concretismo sonoro: tipo-morfologias e escuta reduzida*), especialmente observada através dos

quadros taxonômicos que classificam as *tipo-morfologias* das fontes musicais-sonoras, assim como na contraposição de perspectivas relacionadas à “escuta reduzida”, rotulada pelo autor de *Confrontação dos dois sistemas: tradicional e experimental* (SCHAEFFER, 1988, p. 206).

< Tal como foi advertido na apresentação deste segmento (*C- Competências do composicional que adquirem maior relevância*), a natureza das progressões temporais que resultam do engajamento sincrônico entre diversos planos narrativos não se limita à mensura das suas relações puramente rítmicas; os aspectos vinculados aos atributos tímbrico-acústicos das fontes dialogam, assim mesmo, com as formas de “especialização do tempo” (e vice versa): sua volumetria, amplidão, expressas nos componentes internos das fontes sonoras.

< Para entendermos o viés epistemológico e procedimental adotado para a leitura/classificação das fontes sonoras, será preciso sublinhar, mais uma vez, que se trata de uma observação despojada, estrategicamente distanciada das marcas *estetizantes-culturalizadas* aderidas à tipo-morfologia das fontes (poder de remissão mnêmico-afetiva). Ligada à perspectiva procedente do “concretismo” schaefferiano, dentro da qual a “redução” da escuta circunscreve a fonte primária como *Objeto “Bruto”* – ruidoso, informe – e requalifica-a logo como *Objeto Sonoro*, trata-se, no sentido mais abrangente, de aproximarmos aos materiais musicais-sonoros observando-os *enquanto tais*.

< Para acessar os aspectos morfogênicos das fontes/materiais sonoros, manifestos nas suas qualidades tímbrico-acústicas, foram considerados a: 1. *Análise espectral*: rastreamento das frequências dominantes no *design* das amostras sonoras, observadas através de gráficos de equalização (segmentação da largura de banda) e filtrado de frequências – disponível nos comandos/parâmetros da DAW Mutipista; 2. *Dinâmica do envelope* (ou contorno): observação ampliada das curvas de intensidade e remanejamentos do comprimento da amostra sonora (alteração da duração; recorte do período; ajuste sincrônico com o período de outras amostras) – idem caso anterior; 3. Relevância de cada uma das fases temporais que compõem o *Módulo ADSR* (Controles Básicos das Configurações de Envolvente: *attack/decay/sustain/release*)¹³¹, podendo alterar os valores relativos à duração e

¹³¹ Na Nota de Rodapé nº79 tenho postado um gráfico ilustrativo do *Módulo ADSR*, aplicado frequentemente para configurar o envelope da *amplitude*, *filtro* ou *modulação* de uma amostra sonora.

amplitude de cada uma delas – disponível nos parâmetros de formatação do timbre para instrumentos VST/MIDI e *plugins* da própria DAW.

< O tratamento dos componentes tímbrico-acústicos dos materiais sonoros foi abordado com especificidade técnica ao longo do processo composicional da trilha sonora *DESFAS[c/z]ES*, e encontra-se detalhado na (pós)análise das cenas dessa obra dentro do Capítulo III.

< Dentro da revisão crítica que o Semiólogo Musical e compositor Cláudio Eiriz formula no artigo *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer* (2013), o direcionamento perceptual da escuta, voltado para a discriminação dos índices/valores/atributos do Objeto Sonoro, traz à tona a figura da *Ciência Aculógica*. Esta seria o correlato da proposição schaefferiana de uma “escuta reduzida”, interpretada por Eiriz como a atividade distintiva de um “Sujeito das Escutas”. Na linha desta perspectiva epistêmica, os atributos tímbrico-acústicos vinculados à morfogênese das fontes/materiais sonoros participam e estimulam formas qualificadas da *escuta aculógica*, na medida em que ela transparece a especialização da percepção auditiva, focada na seleção do Objeto Sonoro que atrai o seu interesse musical-estético.

C- Aspecto da textura / textualidades do performático e multimídia

< A segunda Área de Estudo (Cap. II) está dedicada, na sua integridade, a refletir sobre as formas de correspondência que podem ser estabelecidas entre os múltiplos substratos de um evento sincrônico, abordadas, dessa vez, através do aspecto da *textura*. Isso é assim porque, eminentemente, o nexos conectivo que vincula às cadeias linguísticas do sonoro e do kinético denota uma relação de simultaneidade. Imediatamente, esse complexo interdisciplinar abre-se para a dimensão das *textualidades* – qualidades do textural –, compreendidas em todo que há de *performático* no agir cênico e, em última instância, de *midiático* na amplidão desse mosaico.

< Tal como foi apontado anteriormente, o entrosamento entre os planos narrativos que integram o *entramado* textural se evidencia nos traços “comportamentais”, manifestos nas progressões temporais e proporções volumétricas: efeito de “especialização do tempo”. Isso traz aparelhado, como desafio para a sua apreensão perceptual, a leitura dos: 1. *Contornos*: bordas reconhecíveis num determinado “frame” textural; 2. *Envelope* (*envolvente*, em espanhol): o design dinâmico dessas bordas; 3. *Evoluções*

inter-paramétricas: o jogo de complementações que se estabelece entre os parâmetros (ou índices de variação) inerentes ao *entramado* textural.

< Ao termos revisitado a noção de “gesto” dentro da poética do *Teatro Instrumental* kageliano, a impronta energética, associada à resultante musical-sonora, adquire volume, *pregnância cênica*, e revela a sua incidência como componente integrador e produtor de textura(s): “um suspenso mal colocado pesa tanto quanto um gesto inoportuno”¹³².

< No primeiro trecho da referida Área de Estudo (item 3.2.1. e 3.2.2.), a discussão centrou-se nas conjunturas históricas e modelos de representação ligadas ao termo “textura”, acompanhando os depoimentos do crítico musical e compositor Pablo Fessel (2007). A ideia embrionária, interpretada pelo autor como uma espécie de “deslizamento” que a noção teria experimentado, coloca em contraponto a ênfase dada à *Strukturklang* e à *Texturklang* (ou *Fluktuationsklang*) como as duas concepções dominantes sobre o termo textura. No contexto das disputas teóricas livradas na “virada dos anos 60” dentro da Escola de Darmstadt, as proposições de Helmut Lachenmann, contrapostas às de Gianmario Borio e György Ligeti, condensam esse contraponto.

< Em decorrência com tal dupla abordagem, caberia inferir uma dupla “via de entrada” para a compreensão das evoluções texturais – suas dinâmicas e correspondências funcionais –:

A- *Modelo Mosaico* (ou friso): disposição sincrônica das partículas distinguíveis + funcionalidade relacional = dispositivo pré-obra / valor do planejamento prévio / virtualidades e potência contidas no andaime estrutural a ser combinado.

B- *Modelo Fluktuationsklang*: fluxo textural “orgânico” (Música Informal)¹³³ + expresso no desmanchamento dos materiais isolados (partículas constituintes) = jogo relacional em prol de uma apreciação estatística ou probabilística da globalidade dos eventos simultâneos / “estocástica” (Iannis Xenakis) / “estática” (György Ligeti) / “hipertonía” (Krzysztof Penderecki).

< No segundo segmento da Área de Estudo (item 3.2.3.), o olhar esteve voltado para os procedimentos de edição e montagem *Work in Progress*, visados no texto do

¹³² Ver análise referido à produção compositiva/performativa de Maurício Kagel no quadro do item 3.2.4.1.: *Pas de cinq: Scène à déambuler* (2012), interpretado pelo *Ensemble Intercontemporain*.

¹³³ Ver Nota de Rodapé nº44 referida ao surgimento do rótulo “Música Informal”: ADORNO, Theodor W. *Hacia una Música Informal. Escritos Musicales I-III*. Obra completa, v. 16. Madrid: Akal, 2006, p. 503-549.

curador e dramaturgo paulistano Renato Cohen (1998). Nele podem ser rastreados procedimentos composicionais aplicados às encenações teatrais que se transpõem, com grande correspondência, dentro das problemáticas que atingem ao entrosamento do plano sonoro com o plano kinético: 1. A partitura, em sentido convencional, devém uma forma de *Script* – o texto entendido como uma *écriture* tra(ns)duzida em múltiplos suportes e tipos de superfície (Derrida; 1999)¹³⁴; 2. A linearidade épica dos enunciados dramáticos (convenção texto/colocação em cena) devém um *Storyboard* – diário de bordo; roteiro; mapa de ações a serem encadeadas; 3. As narrativas *logo-centradas* (lógica da prossecução causal-linear) devém modos de *progressão des-centrados* – repertórios híbridos e fragmentários / mecanismos de associação resolvidos por *síncrese* (CHION, 1993)¹³⁵ / poéticas do *Patchwork* (DELEUZE; GUATTARI, 1995)¹³⁶ / paradigmas da complexidade, do estilhaçado, do ambíguo, do instável, das configurações “nuvem” (MORIN, 2005)¹³⁷.

< O terceiro segmento (item 3.2.4.) esteve dedicado a examinar àquela que seria a configuração mais abrangente e integradora, associada à noção de textura: a *textura-performance* – ou textura do multi-midiático¹³⁸. A mesma vem atrelada, inicialmente, ao Modelo IMM (*Instances of Multimedia*), ideado pelo musicólogo e pesquisador grego-britânico Nicholas Cook (*Analyzing Musical Multimedia*, 1998), ampliado dentro da escrita através dos comentários de Laurence Zbikowski (*Music Theory, Multimidia*,

¹³⁴ Ver Nota de Rodapé n°17 relacionada à noção de “texto ampliado” (em francês: *écriture/écrit*), tal como chega até nós através da obra do linguista e filósofo francês Jaques Derrida (*No escribo sin luz artificial*, Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999).

¹³⁵ Ver Nota de Rodapé n°31, onde se comenta o conceito de “síncrese”: neologismo ideado por Michel Chion (*Audiovision*, Barcelona: Paidós, 1993) para explicar os mecanismos de preenchimento associativo que media entre duas ou mais cadeias de significantes.

¹³⁶ Na Nota de Rodapé n°54 cita-se uma passagem do ensaio *O Liso e o Estriado (Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia)*; SP: Editora 34, vol. 5, 1995, p. 179 a 214), onde torna-se manifesta a perspectiva epistémica dos autores, voltada às logicas do descentralizado, pluri-vetorial, metonímias geradas por agregação – até atingir a disjunção, o estilhaço, o informe.

¹³⁷ Na Nota de Rodapé n°47 aparece referida a concepção moriniana sobre os mencionados termos (*Introdução ao Pensamento Complexo*; Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005): “Ora, é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos. [...] É preciso a partir de então, aceitar certa ambiguidade e uma ambiguidade precisa (na relação sujeito/objeto, ordem/desordem, auto-hetero-organização). É preciso reconhecer fenômenos, como liberdade ou criatividade, inexplicáveis fora do quadro da complexidade que é o único a permitir sua presença”.

¹³⁸ Parece-me oportuno observar que a Área de Estudo II consiste numa sucessiva ampliação da noção de “textura”, ligada à revisão das diversas fases em que ela pode ser mapeada. Assim, uma primeira aproximação ao termo se mantém circunscrita ao âmbito do musical – tal como costuma ser observada dentro deste campo de análise. Mais tarde, ela aparece conotada à globalidade dos eventos fluentes (*Fluktuationsklang*) e às estratégias de montagem *não-logocêntricas* (procedimentos *Work in Progress/Storyboard*) para, finalmente, adquirir a performance complexa dos *envelopes multimídia*: um contorno equivalente à somatória e cruzamento entre as camadas narrativas co-presentes num dispositivo cênico ou audiovisual.

and the Construction of Meaning, 2002/2003). Do Modelo IMM foram extraídas, como variáveis de análise que condensam a operatória dessa taxonomia, as relações de: 1. Similaridade (*conformance media consistent*); 2. Oposição (*complementation media contrary*); 3. Rejeição (*contest media contradictory*). Estas formas de correspondência, tal como aparecem descritas no texto de Cook (1998)¹³⁹, estão concebidas, originalmente, como relações do musical *situado* num contexto multimídia (os atributos performativos de toda facticidade musical indicam que esta arte vive inserida num contexto midiático).

< Ao tocar o ponto das formas de correspondência que se estabelecem entre os substratos de um complexo multimídia, foram advertidas as estratégias de “negociação” que dirimem o jogo dialógico entre eles, entendendo por tal: 1. As formas de *circulação da informação*; 2. O estabelecimento de *graus de pregnância* (relação gestáltica figura-fundo; persistência do estímulo); 3. Uma *economia semiótica* (distribuição dos signos permeando todas as camadas discursivas).

< Os modos de correspondência e distribuição global dos materiais co-presentes num *entramado* multimídia foram balizados dentro da presente escrita através das relações de *complementariedade/complexidade* que se produzem entre eles – podendo, às vezes, serem observadas ambas características ou bem, ter maior relevância uma delas.

< Numa ordem elementar de distinções, direcionada a delimitar as formas de correspondência sincrônica que se estabelecem entre os planos narrativos de um complexo multimídia, caberia a possibilidade de estas se resolverem: 1. *Em sincro*; 2. *Por diferimento*. Contudo, precisam ser considerados todos os gradientes que mediam entre um e outro extremo.

< Na instância preliminar do processo composicional da obra *DEFAS[c/z]ES*, correspondente às tomadas de decisão sobre os procedimentos a serem utilizados – momento da coleta de variáveis de análise a serem aplicadas –, foram privilegiadas as possibilidades de correspondência entre os materiais sonoro/visuais e sonoro/sonoros a partir do princípio de *micro-diferimento*: brincar com a entrada e saída de fase; produzir e controlar formas de *desfase* no nível dos entrosamentos sincrônicos.

< Essa estratégia-base (correlações por des/fase), operando como princípio gerador

¹³⁹ Ver representação gráfica do Modelo IMM dentro do item 3.2.4., extraída do texto de Zbikowski (2002, p. 257).

da poética da obra, foi aplicado aos aspectos do composicional (fatores articulantes) que tenho comentado ao longo dos itens anteriormente visados. Neles se transparece a vontade compositiva de que a noção de “articulação” não se restrinja, unicamente, às relações rítmico-mensuráveis. Assim mesmo, indico que o pré-planejamento de modos de correspondência entre planos narrativos (poética do *micro-diferimento*) aparece transcrito nas *Categorias + Variáveis operacionais* que estruturam as tabelas (grelhas de dupla entrada), postadas no item 4.1.3. / letra E / Cap. III: 1. Sonoro-acusmático; 2. Rítmico-temporal; 3. Textural-espacial; 4. Gestual-performático. As mesmas tiveram por finalidade direcionar e dar coesão à edição das doze cenas que integram a remontagem visual do balé *Engenho* (Ruckert / BTCA, 2009).

5.4. O Objeto Sonoro-Kinético como ferramenta operacional aplicada à análise e criação

No item que dá completamento ao roteiro traçado para mapear a globalidade de temas que permitem condensar as problemáticas do composicional subjacentes às Áreas de Estudo visadas, gostaria de apontar um apanhado de reflexões sobre a concepção e desempenho operacional que o “Objeto Sonoro-Kinético” teve nesse percurso temático. Tal como foi indicado em passagens anteriores, ele possui a natureza de um objeto híbrido – a resultante de uma junção de termos – e, desde a perspectiva da sua procedência nominal, é um neologismo que resulta da derivação analógica do *Objeto Sonoro* schaefferiano. Em vistas de que a presente pesquisa tem se debruçado sobre as problemáticas referidas ao entrosamento entre os planos narrativos do *musical-sonoro* e do *kinético-sinestésico*, precisou-se de um termo – ou significante – que permitisse aglutinar os vetores que convergem nessa encruzilhada interdisciplinar.

Tratando-se de um conceito com valor operacional, o mesmo pode ser compreendido através de uma dupla maneira de ser aplicado: 1. Como uma *unidade sígnico-semiótica* que permite articular o fluxo mutável das progressões temporais; 2. Como uma *facticidade* (ou concretude) que permite apreender o sonoro-kinético *enquanto-tal*. Como pode se inferir do antedito, uma e outra valência semântica ecoam sob diferentes aspectos implicados na sua operatória; no primeiro caso, ele se associa à questão da *economia semiótica* que rege as formas de circulação e distribuição da informação entre as camadas de um complexo multimídia (estratégias composicionais voltadas à sua “negociação”). No segundo caso, as valências do termo trazem à tona

a perspectiva schaefferiana – historicamente conotada ao período da *Música Concreta* e à publicação do *Tratado* (1966) –, onde se aguça o problema do direcionamento da escuta (intencionalidade da “escuta reduzida”), inquietada com os atributos *matéricos* formadores das fontes sonoras. Esta última ordem de considerações introduz, no seio das análises, um ponto de partida diferenciado, tanto para o engatilhamento das escolhas técnico-procedimentais como para o enquadramento da poética a ser contornada: uma estratégica “suspensão” das marcas culturalizadas dos materiais/fontes (escuta dos “valores”), em prol de seus atributos imanentes, físicos, mensuráveis, pragmáticos, auto-referenciais.

Reunindo o dito, o *Objeto Sonoro-Kinético* resulta de uma construção facetada, na qual converge a perspectiva schaefferiana (concretude sonora) e a labaniana (concretude kinética, expressa na desmontagem sintática da movimentação humana). Assim mesmo, a operatória deste conceito advém da reunião e potencial combinatória entre as *variáveis operacionais*, coletadas no segmento final de cada uma das três Áreas de Estudo (Cap. II). Trata-se de fazer convergir esse arcabouço de ferramentas procedimentais, deixando-as disponíveis para serem transbordadas na (pós)análise de um processo composicional (obra *DESFAST[c/z]ES / Memorial*), assim como no eventual planejamento de uma trilha sonora destinada ao campo da Dança, das Artes Cênicas, ou bem, dos Meios Audiovisuais.

5.5. Tópicos norteadores para uma futura pesquisa

O item que dá encerramento às Considerações Finais desta dissertação está dedicado, distintamente dos anteriores, a refletir sobre os eventuais encaminhamentos que a presente pesquisa desenvolva numa instância de pós-graduação futura. Trata-se de coletar alguns dos tópicos abordados nesta escrita, considerando o enquadramento teórico e procedimental que os mesmos tiveram, e que torna-os susceptíveis de serem revisitados a partir do tratamento que vêm recebendo no âmbito da pesquisa universitária. Tal como foi apontado no segmento inicial destas Considerações Finais (p. 208), os eixos temáticos relacionados ao gênero da Música Incidental (produção de trilhas sonoras), selecionados para serem visados ao longo da dissertação, têm sido, necessariamente, restritos. Se observado à luz dos múltiplos aspectos implicados na práxis compositiva atrelada a este ramo musical, as fases prático-teóricas tendem a se multiplicar e engavetar em áreas de especialização, voltadas tanto ao âmbito da Teoria e Análise Musical, uso e programação de

dispositivos e plataformas tecnológicas aplicadas à composição musical, ou bem, ao aprofundamento do diálogo inter-área entre campos disciplinares dissímeis que encontram formas de continuidade no planejamento de trilhas sonoras: artes cênicas e performáticas, *sound design*, produção audiovisual, arte digital (etc.).

O primeiro tópico a ser considerado advém das estratégias compositivas instrumentalizadas dentro da plataforma de edição DAW Multipista *Cubase 5* para a criação de *ÓDOS: Trilha Sonora para Solo de Impro-Dança de edição* (Obra Eletroacústica realizada para o Componente Curricular “Seminários de Composição II” – PPGMUS, 2019.1, Professor Wellington Gomes). Tal como foi esmiuçada, sucessivamente, nos itens 2.1.1.1 (versão completa, postada no site *Sound Cloud*, p. 46) e 2.2.1.1. (versão abreviada, p. 66), a montagem desta trilha sonora resultou de um remanejamento de *samples* de áudio e MIDI, mixados e fusionados na largura de um mosaico de faixas superpostas. Apesar de a edição final da obra ser apresentada como uma trilha sonora fixada num arquivo digital, pronta para ser reproduzida durante a execução ao vivo por parte do dançarino-improvisador, a concepção original dessa edição contemplou a possibilidade alternativa de que algumas dessas faixas – especialmente, a participação de registros em microfone da voz humana, digitalmente processada, e *samples* de aparelhos eletrônicos e barulhos ambientais – fossem “zeradas” dentro da edição da DAW Multipista. Desse modo, o som das faixas subtraídas poderia ser executado *ao vivo*, tanto por um compositor-intérprete que as remanejasse desde um dispositivo eletrônico (computador ligado à mesa do áudio geral), quanto pelo próprio dançarino/performer, emitindo sons vocais e falas guturais, dessa vez captados diretamente através de um microfone sem fio, e imediatamente processados em pedal de guitarra.

A perspectiva de uma trilha sonora produzida para a cena de dança (ou outras), concebida como um *entramado* musical susceptível de ser fragmentado e redistribuído em diversas fases de acionamento (reprodução de um *track* de áudio, processamento em tempo-real de *presets* digitais, incidência de gestos sonoro-actanciais a cargo do *performer*, etc.) reintroduz a problemática geral, vinculada à operatória inerente às “estruturas abertas” ou “indeterminadas”. Tal como foram mapeadas dentro desta escrita, atendendo a dinâmica que rege as encenações contemporâneas de dança – especialmente na obra do coreógrafo alemão Felix Ruckert, em peças como *Messiah Game: Game One: Baptism* (Cie. Felix Ruckert / Dusseldorff Tanzhaus NRW, 2005, p. 18) –, a própria noção de “inacabamento” e sua ulterior resolução cênica convida a

repensar os processos compositivos voltados à geração de lógicas *aleatórias*, programação de *progressões algorítmicas* ou *randômicas*, dentre outros horizontes de busca. Considerando esta ordem de inquietações, uma das linhas de pesquisa a ser mergulhada num ulterior desenvolvimento deste tópico poderia consistir no planejamento do uso aplicado de plataformas de edição e reprodução digital, assim como de dispositivos ou interfases sensórias que estabeleçam *mediações* e formas de *interconectividade* entre o plano de movimentação corporal (gesto performático-actancial) e a captura e reintrodução processada do som. Desse modo, a própria noção de “trilha sonora”, advinda da ideia de estar “incidindo sobre”, poderia ver-se estendida num horizonte de produção musical onde os múltiplos agentes partícipes do complexo multimídia da cena dessem acabamento, em *tempo-real*, às fases envolvidas no plano musical-sonoro¹⁴⁰.

Uma segunda área temática a ser revisitada vem da construção conceitual do “Objeto Sonoro-Kinético”, discutido no item anterior. O mesmo, ao ser considerado através da sua natureza *híbrida*, derivada analogicamente da proposição de um “Objeto Sonoro” apresentada por Pierre Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais* (1988), conduz-nos para a reavaliação epistemológica embutida nessa construção nominal. Com efeito, o entendimento que subjaz a essa junção de termos – um engajamento indissociável entre os componentes acústicos das fontes sonoras e as qualidades inerentes à movimentação corporal – encaminha-nos para uma zona de produção artística onde a natureza híbrida do objeto vaza a simples adjacência ou superposição de domínios disciplinares, para se orientar, distintamente, na trajetória de um processo composicional integrado: sintético, *sincrético*. Por tal ordem de considerações, parece-me oportuno citar a pesquisa que o compositor, professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Marcelo

¹⁴⁰ No marco das *Oficinas de Verão 2019*, ocorrido no mês de fevereiro desse ano na sede do Teatro Vila Velha (Salvador), teve lugar o curso “Da Produção Musical ao Live Electronics”, ministrado pelo compositor e *Sound Designer* baiano Joao Milet Meirelles. O mesmo esteve centrado no aproveitamento e usos aplicados da plataforma de edição digital *Ableton Live*. Trata-se de uma DAW (*Digital Audio Workstation*) amplamente divulgada, pensada tanto para a composição musical quanto para sessões eletrônicas manobradas ao vivo (DJ’s, *Eletro Music*, *Techno Minimal*, etc.). Sua interface de usuário principal está dividida em dois tipos de visualizações, sendo a primeira comumente destinada para o armazenamento e organização espacial do PAD de *samples* em gavetas combináveis – podendo facilmente adicioná-los ou subtraí-los do mosaico sonoro global. O aproveitamento de dispositivos desta natureza, facilmente portáteis e prontos para incidir sobre eventos ao vivo da cena, ilustram um tipo de interfase manual que dialoga com as poéticas do inacabado (estruturas abertas de obras), atualizadas em tempo-real no momento da sua execução por parte dos diversos performers.

Carneiro de Lima¹⁴¹ vem desenvolvendo ao redor da categoria de “Música Visual”, renomeada pelo compositor de “Vídeo-Música”. Numa entrevista cedida a Ricardo Dal Farra, membro integrante da equipe do “Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas” da Universidad Nacional de Tres de Febrero (Pcia. de Bs. As.; Argentina)¹⁴², Carneiro de Lima observa que “na relação híbrida entre as possibilidades do visual e da música eletroacústica mediada por dispositivos digitais [...] você já não tem mais a música e o vídeo como formas separadas” (2019). Na concepção do autor, os cruzamentos que se desencadeiam entre ambas linguagens passam a ser compreendidos através de uma unicidade totalizante, como se tratando de “processos de hibridação, ou *hibridização*”.

Nas criações de *Vídeo-Música* produzidas por Carneiro de Lima, o suporte de edição digital utilizado para obras audiovisuais diferencia-se das plataformas dedicadas à edição e mixagem de Música Eletroacústica, para locar-se, dessa vez, no viés da *Computer Music*. Ao referir-se a essas produções artísticas híbridas, o autor frisa o seu interesse especial pelo processamento de registros de captação direta do som e da imagem digital, gerados tanto com microfone portátil como com câmera de mão. Esta concepção, ao ser transbordada para as relações do sonoro-kinético aqui tratadas, transparecem uma mudança epistemológica e, com toda evidência, uma aproximação diferenciada à hora de encarar um projeto composicional que trabalhe com um objeto complexo, sincrético. Assim, a noção de “Objeto Híbrido”, como expressão da concorrência de cadeias linguísticas várias permeando a produção de Música Incidental, pode ser reavaliada à luz dos desafios que ela acarreta: conceber um produto artístico que seja remanejado, desde as instâncias de planejamento prévio até a implementação de técnicas e suportes auxiliares, como uma completude que reclama a sua abordagem global, sincrônica.

¹⁴¹ A produção musical de Carneiro de Lima centra-se no domínio da Música Eletroacústica, advinda da parceria surgida no ano 2003 com o compositor Rodolfo Caesar, responsável pela introdução no Brasil da tradição da Música Concreta francesa. A equipe nucleada ao redor da figura pioneira de Caesar (UFRJ) especializa-se na “Música Acusmática”, como vertente ligada à produção de Música Eletroacústica, tendo adotado para a edição e mixagem das obras a plataforma *Csound*, uma linguagem de programação de áudio ou, mais precisamente, um áudio de DSL (linguagem de domínio específico).

¹⁴² Revista Digital del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas; Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura, Dr. Norberto Griffa. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, maio 2019). Entrevista/videoconferência disponível em: < https://www.ceiarteuntref.edu.ar/marcelo_carneiro >

A última área temática proposta aqui para futuras retomadas da pesquisa está vinculada ao longo tratamento que a noção de “textura” – e seus sucessivos desdobramentos conceituais e comportamentais: “textualidades” do performático-actancial (processos composicionais *Work in Progress*) e do multimídia (Modelo IMM) –, experimentou ao longo da segunda Área de Estudo (Cap. II). A revisitação e ampliação dos alcances do *textural*, observado primeiramente no domínio da música através das noções de *Strukturklang* e *Fluktuationklang* (FESSEL, 2007) e, mais tarde, nas suas implicações no domínio do dramático e construtos midiáticos, devieram na utilização de expressões originais, tais como “envelope textural” ou “dinâmica do contorno multi-mídia”, motivadas pela necessidade de nomear as crescentes complexidades manifestas na resultante global dos eventos cênicos (fluxos não-logocêntricos, poéticas do processual). Por essa razão, esta linha de apreciações ecoa sobre pesquisas acadêmicas, locadas em território brasileiro, que se ocupam da mensura da “densidade” textural, em estreito diálogo com as investigações pioneiras desenvolvidas pelo compositor e teórico canadense-norte-americano Wallace Berry (*Structural Functions in Music*; NY: Dover, 1976), intituladas de “Particionamento Rítmico”, uma vez que as mesmas avaliam as congruências rítmicas entre as partes de um complexo textural-sonoro.

O tópico já foi adiantado dentro desta escrita na Nota de Rodapé nº60 (p. 97), na qual se fez menção ao projeto de pesquisa do *Grupo MusMat*, desenvolvido na sede do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, com liderança de Pauxy Gentil-Nunes como docente responsável da equipe¹⁴³. Tal como pode se ler na publicação que o coletivo de investigadores posta no site oficial do PPGM-UFRJ, focada nos estudos que têm como eixo de discussão geral as problemáticas relacionadas à *Densidade Textural, Teoria dos Contornos, Superfície e Estrutura em aplicações da Análise Particional*:

A Análise Particional vem se consolidando como teoria dos jogos criativos, subjacente a estudos musicais no campo da textura musical, com suas implicações em diversos campos da teoria, tais como a forma, a instrumentação e orquestração, o timbre e a harmonia. [...] advindos da

¹⁴³ Para os fins práticos de leitura, transcrevo um segmento da referida cita: “Nessa perspectiva de análise, o comportamento textural assume um papel fundamental na percepção do chamado ‘movimento musical’, compreendido como a passagem ou mudança de um evento ou estado para outro: ‘O conceito de movimento musical é decisivamente ligado ao conceito de eventos progressivos, recessivos, e estáticos e de eventos complexos. Na medida em que o movimento é um conceito útil na experiência musical, pode-se dizer que reside em três tipos de fatores, dos quais o mais importante é o que envolve mudanças sonoras qualitativas em eventos contíguos’ ” (BERRY, 1976, p. 7).

constituição de uma taxonomia exaustiva abrangente e geral, relativa aos comportamentos criativos (decisões tomadas pelo compositor acerca da distribuição de elementos, principalmente, mas não exclusivamente, na dimensão da simultaneidade). Esta taxonomia permite ao compositor não só situar a própria poética em um campo integral, mas também a percepção de poéticas não articuladas, o que lhe dá a possibilidade de tomadas de consciência e, conseqüentemente, ampliação da liberdade em suas escolhas. (Site oficial do PPGM-UFRJ; disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/superficie-e-estrutura-em-aplicacoes-da-analise-particional-2018/>>)

Para os fins que me proponho sinalizar aqui, podem ser mencionadas, dentre as variadas linhas de aplicação que a Análise Particional vem experimentando na referida sede, a pesquisa desenvolvida por Daniel Moreira de Sousa, dedicada à categoria de “Contorno Textural”, construída a partir da *vetorização* das relações de adjacência entre partições, produzindo uma linha unidimensional de complexidade textural crescente (sequência de partições como um sinal, com todas as vantagens operacionais e conceituais decorrentes). Outro tanto corresponde ser indicado sobre os “Complexos Particionais” investigados pelo coletivo Pauxy Gentil-Nunes/Bernardo Ramos/Daniel Moreira de Sousa, iniciados na aplicação continuada do “Particionamento Rítmico” de Berry, advindos logo uma concepção mais orgânica dos *entramados* texturais¹⁴⁴. Assim, a área de especialização dedicada à análise dos construtos texturais em música – vetorização das partições adjacentes, contornos, transposição de valores paramétricos, articulação de poéticas subjacentes, constituição de taxonomias exaustivas a serem “jogadas”, dentre outros – apresenta-se como mais um portal a ser levado em consideração quando se trata de pensar nos graus de crescente complexidade implicados num dispositivo multi-mídia. Este seria o marco mais abrangente a ser observado, toda vez que se pretenda dimensionar a dinâmica plural que rege os âmbitos de encenação, performance ou dramaturgia processual, lembrando-nos, ao passo, que os mesmos solicitam, no seio da sua fluência orgânica, a participação de um plano musical-sonoro como aspecto constitutivo dessa arquitetura midiática.

¹⁴⁴ Na sinopse oferecida dentro da publicação digital do site PPGM-UFRJ, Pauxy Gentil-Nunes (2018) resume o conceito de Complexo Particional como um grupo de partições que constitui, em um nível mais amplo, a realização de uma partição de referência, em uma concepção hierárquica da textura, semelhante a uma redução schenkeriana. Disponível em: < <https://ppgm.musica.ufrj.br/superficie-e-estrutura-em-aplicacoes-da-analise-particional-2018/> >

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Hacia una Música Informal*. Escritos Musicales I-III. Obra completa, v. 16. Madrid: Akal, 2006, p. 503-549.

ALMEIDA SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de Criação Artística*. SP: FAPESP / Annablume, 1998.

ALVES CARVALHO, Monique. *Dramaturgia Sonora: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena*. Pelotas: Ed. Centro de Artes - Universidade Federal de Pelotas, 2015.

ATTINELLO, Paul; FOX, Christopher; IDDON, Martin: *Other Darmstadts*. NY: Contemporary Music Review, v.26, n.1, 2007.

ARANDA, Pablo. *Conversación com Maurício Kagel*. Santiago: Revista Musical Chilena. Enero-Junio, 1996, N°185, p. 62 a 68.

BARBER, Llorenç. *Maurício Kagel*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 17-18.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

BERTISSOLO, Guilherme. *A LMA e a Música*. In: *Sistema Laban/Bartenieff e música: possíveis interfaces*. Artigo. Disponível no website WWW.ACADEMIA.EDU: <https://www.academia.edu/6128048/Sistema_Laban_Bartenieff_e_m%C3%BAsica_poss%C3%ADveis_interfaces>

BORIO, G. *Considerations on Structure and Texture*. In: *Musical Avant-Garde around 1960: Drafting a Theory of Informal Music*. Laaber, 1993, p. 92-101.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui: le nouvel espace sonore*. Paris: Collection Bibliothèque Médiations, n° 13, 1977.

BRELET, Gisele. *Estética y Creación Musical*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

BURCH, Noel. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985.

CARNEIRO DE LIMA, Marcelo. Entrevista/videoconferência cedida a R. Dal Farra. In: Revista Digital del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas / Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura, Dr. Norberto Griffa. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, maio 2019). Disponível em: <https://www.ceiarteuntref.edu.ar/marcelo_carneiro>

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. SP: Perspectiva, 1998.

COMPANHIA NOVA DANÇA 4; CLÁUDIO FARIA. *Passeios Manha-SESC Avenida Paulista*, SP. Registro audiovisual. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KHBH0inLFDw>>

COMPANY BLU. *Do It Improvisation: Pratiche Creative Non Convenzionali al Muve* (2012). Museo del Vetro di Empoli (Firenze, Itália). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ICurfs8j1CI> >

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *The Audiovision*. Barcelona: Paidós, 1997.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Belo Horizonte: Per Musi, n.14, 2006, p. 05-22

_____. *Analyzing Musical Multimedia*. NY: Clarendon Press, 1998

COSTA LIMA, Paulo. *Teoria e Prática do Compor II: Diálogos de Invenção e Ensino*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2014.

_____. *Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites*. In: Revista Parallaxe – Série 1: *Pesquisa em Música e Diálogos com Produção Artística, Ensino, Memória e Sociedade* / Paulo Costa Lima, organizador. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 33 a 46.

_____. *Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade*. Artigo. In: *Teoria e Prática do Compor I: Diálogos de invenção e ensino* (Salvador: Ed. EDUFBA, 2012, p. 12 a 35).

DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999.

DICCIONÁRIO ETIMOLÓGICO EN ESPAÑOL EN LÍNEA. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net>>

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org>>

DYSON, George. *The Texture of Modern Music*. Londres: Music & Letters v. 4, n. 2, 1923, p. 107-118.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.

ECO, Umberto. *Opera Aperta*. Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962. *Obra Abierta*; Coleção Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo. Tradução ao espanhol, Roser Berdagué. Bs. As.: Ed. Planeta Agostini, 1985.

EIRIZ, Claudio. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Bs. As.: XXI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo, Año XIV, Vol. 21, Agosto 2013, p. 128 a 135.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.

FERNANDES, Raquel Martins; RODRIGUES, Janaina Lucia; SILVA, Josiane Tomaz da; SILVA, Sonia Aparecida da: *Pesquisa qualitativa em educação: Alteridade e arte*. Cuiabá: Anais IV SIPEQ – UFMT – PPGE, v. 4, n.2, 2008, p. 2 a 8.

FESSEL, Pablo. *La doble génesis del concepto de textura musical*. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Universidad Nacional del Litoral. Vol. XI – Setembro, 2007. Disponível em:

<http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/05/05-fessel-textura.html>

_____. *El origen del conceto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX*. Bs. As.: Ed. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, ano XXI, nº 21, 2007.

FISCHERMAN, Diego. *Óperas, operetas y comedias*. In: *La música del siglo XX*. Bs. As.: Paidós, 2004, p. 96-104.

FORSYTHE, Willam. *One Flat Thing: for fourteen dancers and twenty tables* (2000). The Forsythe Company Dance. Disponível em: <<https://vimeo.com/41151136>>

FORTYN, Silvie. *Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Porto Alegre: Revista Cena 7, v.7, 2016, p. 78 a 86.

GENTIL-NUNES, Pauxy; RAMOS, Bernardo; MOREIRA DE SOUSA, Daniel. *Superfície e Estrutura em Aplicações da Análise Particional (MusMat)*. RJ: Revista Digital PPGM UFRJ 1980-2020. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/superficie-e-estrutura-em-aplicacoes-da-analise-particional-2018/>>

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. RJ: UniverCidade, v. 3, 1999, p. 11 a 35.

GRISEY, Gérard. *Tempus Ex Machina: reflexões de um compositor sobre o tempo musical*. Revista *Entretemps*, nº 8, 1989, p. 83 a 119 . In: Centro de Estudios Electroacústicos - Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Tradução: Nora García. Bs. As.: Universidad Católica Argentina, 2012.

HARISPE, Mouilleron Leonardo Andres. *ÓDOS: Trilha Sonora para dançarino improvisador solista* (Julho, 2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdnwZ0Rsytk>>

_____. *ÓDOS: Edição amostra [PPGMUS – Dissertação] / Obra Eletroacústica realizada para o Componente Curricular “Seminários de Composição II” – PPGMUS, 2019.1, Professor Wellington Gomes*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/user-758970925/odos-edicao-amostra-ppgmus>>

_____. *POZO DE AIRE*; Cia. Raisen de Teatro Independente (Tandil, ARG, 2009). Trilha Sonora. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2z83pAISYQo&feature=youtu.be>>

_____. *A/NÔNIMO. VIII MOSTRA DE PERFORMANCE/GALERIA CAÑIZARES/PPGAV-UFBA* (Julho, 2018). Registro fílmico da performance. Disponível em: <<https://youtu.be/y89j--KTHtg>>

_____. *DEFAS[c/z]ES: Trilha Sonora para o Balé Engenho* (Felix Ruckert / BTCA, 2009). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDvE6gpcBNE&t=157s>>

HENRY, Pierre; SCHAEFFER, Pierre; BÉJART, Maurice. *Symphonie pour un homme seul* (1951). Versão coreográfica de Maurice Béjart, sob adaptação de Pierre Henry (1955). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc>>

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela pesquisa performativa*. In: *5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. SP: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, 2015, p. 41 a 53.

JELINEK, Jan. *John Cage, I've Been Told to Ask You the Following Question: Where are You Going?* Álbum *Zwischen*; faixa nº2 (2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F3e3ldxh164&t=42s>>

KAGEL, Maurício. *Eine Brise* (1966). Centro de Arte Experimental de Bs.As. - UNSAM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmghCj8uyOM>>

_____. *Repertoire aus Staatstheater (1967/1970)*. Kölner Ensemble für Neue Musik. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=luM8sYuZPp8&t=1413s> >

KASTRUP, Virginia. *A Invenção de Si e do Mundo*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2007.

KOLERS, Paul A. 3. *Some Basic Measurements*. In: *Aspects of Motion Perception: International Series of Monographs in Experimental Psychology*. NY: Pergamon, 1972, p. 53 a 61.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.

LABAN, Rodolf von. *Modern Educational Dance*. Lisa Ullman (Editor). NY: Ed. Macdonald & Evans Ltd., 1964.

LACHENMANN, Helmut. *Sound Types of New Music*. Berlin: Zeitschrift für Musiktheorie v. 1, n. 1, 1970, p. 21-30.

LANGE, Susane. *Los problemas del arte*. Bs. As.: Ediciones Infinito, 1966.

LE CORBUSIER, Charles-Édouard Jeanneret. *Pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles: Poème Électronique, 1958*. Documentário disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=LhWvdqeuQxA&t=175s>>

LIGETI, György. *Changes of the Musical Form*. Revista Die Reihe 7, 1960, p. 5-17.

LIGNELLI, César. *Dança, música e dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático*. Porto Alegre: Revista Brasileira Estudos da Presença, v. 7, n. 1, p. 19-44, jan./abr. 2017.

LONDON, Justin. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2º ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 2001.

LUCAS, João Paulo; LIGNELLI, Lucas. *Música e Dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático*. Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil. In: Revista brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: v. 7, n. 1, p. 19-44, jan./abr. 2017.

MARCHÁN FIZ, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto: Epílogo sobre la sensibilidad Pós-moderna*. Barcelona: Akal, Colección: Arte y Estética, 1994.

MARTINS TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo. *Dramaturgia, gestus e música: estudo sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler entre 1927 e 1932*. Brasília: Universidade de Brasília -UnB, Programa de Pós-Graduação em Arte, PPG-Arte, Tese de Doutorado, 2014.

MATALÓN, Martín. *Metrópole*. Obra para meios mistos (1996) / Trilha sonora para o film homónimo (Fritz Lang, 1927). Data de estreia 10-11-2013, Teatro Colón, Bs. As. Disponível em: <<https://theeuterpemuseseite.wordpress.com/2013/10/11/metropolis-de-fritz-lang-con-musica-de-martin-matalon-en-el-colon/>>

MENEZES, Flo. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

MIDGELOW, Vida; BACON, Jane. *Processos de articulações criativas (PAC)*. In: 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. SP: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, 2015, p. 55 a 71.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Paris: Ed. Du Seuil, 2005. Tradução ao português, Eliane Lisboa. Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. RJ: Ed. DP&A, 2001.

NIKOLAIS, Alwin. *Noumenon Mobilus* (1953). Recriação: Alberto del Saz & Woodbury Dance Company. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlUbo>

PARRY, Charles Hubert. *Style in Musical Art*. Londres: MacMillan, 1911, p. 173-206.

REICH, Steve. *Piano Phase: para dois pianos ou marimbas* (1967). Partitura animada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7P_9hDzG1i0&t=12s>

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Artes, 2001.

RIBEIRO DE FREITAS, Sérgio Paulo. *Teoria Analítica de Leonard Meyer*. Florianópolis: Análise Musical; Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Centro de Artes – CEART, Dto. Música, 2005.

ROJAS RESTREPO, Darío. *La oreja en el escenario*. México: ARTES La Revista; Universidade de Antioquia, 2005, p. 61

RUCKERT, Felix. *MESSIAH GAME. Game One: Baptism*. Cie Felix Ruckert / Dusseldorf Tanzhaus NRW (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdnwZ0Rsytk>>

SAÍTTA, Carmelo. *La construcción de la banda sonora en las artes polisémicas*. Tres de Febrero: Revista Digital da UNTdF - Departamento de Medios Audiovisuales. Disponível em: <http://www.untref.edu.ar/imagen_sonido/carmelo-saitta-1.html>

_____. *La banda sonora: su unidad de sentido*. Bs. As.: Cuaderno 41 - Centro de Estudios em Diseño y Comunicación–IUNA, 2012.

_____. *La construcción del tiempo en las artes temporales*. Bs. As.: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega; Año XXV, nº 25, Bs. As., 2011.

SAMAJA, Juan. *Semiótica y Dialéctica: seguido de la Lógica Breve de Hegel*. Bs. As.: Ed. JVE, 2000.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Cap.: *Morfología y Tipología de los Objetos Sonoros y Solfeo de los Objetos Musicales*. Tradução ao espanhol: Araceli Cabezón de Diego. Bs. As.: Editorial Alianza, 1988.

SOUSA, Daniel Moreira de. *Perspectivas Para a Análise Textural a Partir da Mediação Entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2015.

TERNI, Clemente. *Dizionario Della Musica e Del Musicist*. Torino: UTET, 1984, v. 4. p. 105-114.

VARÈSE, Edgar. *Poème Électronique*. In: *Padiglione Philips e Poème électronique, una ricostruzione virtuale*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVJgOtZT-b8>>

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. *A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann*. Curitiba: Revista Vórtex, v.2, n.2, 2014, p. 32-50

XENAQUIS, Iannis. Entrevista de Bálint Varga, 1996. In.: LUCAS, João Paulo;

_____. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Harmonology Series N°6. NY: Pendragon Press.

_____. *Music and Architecture: architectural projects, texts and realizations*. The Iannis Xenakis; Serie N°1. NY: Pendragon Press., 2008.

ZBIKOWSKI, Laurence. *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*. Rochester-NY: Ed. Intégral; The Journal of Applied Musical Thought, v. 16-17, a. 2002/2003, p. 251 a 268.

APÊNDICE A - Audição / Projeção Audiovisual - Projeto: “BTCA em Pesquisa”

Sala Walter da Silveira - Biblioteca Pública – Barris - Salvador-BA. 21-08-2019

Apresentação do material de pesquisa acadêmico correspondente aos componentes curriculares “Palestra/Apresentação da Pesquisa de Campo” [MUS798/20151]; “Recital” [MUS795/20151]

Convênio interinstitucional entre o Balé Teatro Castro Alves (Projeto: “BTCA em Pesquisa”) e o Programa de Pós-graduação em Música; Mestrado Acadêmico-PPGMUS / Área de Concentração: Composição / Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da criação ao ensino / Professor Orientador: Paulo Costa Lima

Wanderley Meira: Diretor Artístico do Balé Teatro Castro Alves

Adolfo Gomes e Raiane Vasconcelos: Diretoria de Meios Audiovisuais - Fundação Cultural do Estado da Bahia – DIMAS



APÊNDICE B - Estágio Docente Orientado [MUS791/20172] / Laboratório de Produção de Música Incidental

Projeto Interinstitucional PPGMUS/Escola de Dança UFBA, 2019.2

Professora Supervisora do Estágio Docente Orientado: Gilsamara Moura

Projeto de Extensão PRO-EXT UBA/PPGDança: *SALVAJAM Impro & Contato*

Professora Titular: Gilsamara Moura – Coordenador: Leo Serrano

Lab dedicado à investigação de produção sonora no campo da improvisação-dança, explorando as variadas formas de criação e reprodução coletiva de fontes sonoras a partir das incidências geradas por deslizamento e fricção inter-corporal e com o espaço físico; modos de emissão vocal; percussão corporal. Formas de ajuste sincrônico entre faixas de áudio e modos de articulação rítmico-temporal.

Dia 27-09-2019. Aula-facilitação a cargo de Leonardo Andrés Mouilleron Harispe [Leo Serrano]:

“MÚSICA E FISCALIDADE / Pistas para viajar Gilberto Gil”

Baseada na gravação da trilha sonora composta por Gilberto Gil para o espetáculo “GIL”; Cia. de Dança GRUPO CORPO (Belo Horizonte – Bairro Mangabeiras – MG)



APÊNDICE C - Exame de Qualificação para o Mestrado [MUSE02/20172]

Jornada correspondente à apresentação do material de pesquisa / Exame de Qualificação para o Mestrado

Sala de Pós-graduação PPMUS

Dia: 10-10-2019 / 14.30h às 17.00h

Na fotografia, de esquerda à direita:

Leonardo Harispe (Discente); Guilherme Bertissolo (Membro de Banca Interno: PPGMUS); Paulo Costa Lima (Professor Orientador de Pesquisa); Cristiano Figueró (Membro de Banca Externo: IHAC-BI em Artes - UFBA)



APÊNDICE D - Palestra / Audição - Congresso UFBA 2019 - Pesquisa, Ensino e Extensão

Apresentação da Pesquisa de Mestrado Acadêmico PPGMUS: *A MÚSICA INCIDENTAL: IDEAÇÃO DE UM PLANO MUSICAL-SONORO PARA A CENA DE DANÇA*

Área de Concentração: Composição / Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da criação ao ensino / Professor Orientador: Paulo Costa Lima

Equivalente ao componente curricular: "Participação em Evento Científico na Área" [MUSA54/20151]

Palestra seguida de audição da Composição Musical / Trilha Sonora:

ÓDOS: trilha sonora para dançarino-improvisador solista

Obra criada para o componente curricular "Seminários de Composição II" – Professor Wellington Gomes – Semestre 2019.1



