Flavia Henlor Yue

pausa,

fevereiro de 2010

Flavia Henlor Yue

pausa,

Dissertação apresentada para obtenção do título
de mestre em Poéticas Visuais junto à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
sob orientação do Prof. Dr. Marco Francesco Buti

fevereiro de 2010

Banca examinadora

✱

[Acompanha 3 CDs localizados na Seção de Multimeios da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP]

✱

RESUMO

O trabalho toma como ponto de partida a realização de um conjunto de ações com o nome “pausa,”. A idéia é pensar a ocupação temporária de espaços, feita pela interação imagem x som. Tem interesse no tipo de ocupação destes espaços, desenvolvendo a noção de vazamento entre um e outro. A eleição destes espaços parte de elementos que oscilam entre dados reconhecíveis e comuns – e por isso coletivos –, e identificações particulares, num movimento pendular entre ambos.

palavras-chave: espaço sonoro; som; silêncio; ação artística; imagem e som; arte sonora.

ABSTRACT

This work takes as its starting point a set of actions named “pausa,” [pause,]. The idea is to reflect upon the temporary occupation of spaces, carried out by means of the interaction between images and sound. It has an interest in the type of occupation of these spaces, developing the notion of “leakage” between one and another. The choice of these spaces is grounded in elements that oscillate between recognizable, common – and hence, collective – data, and private identifications, in a pendular movement between the two.

keywords: sound space; sound; silence; artistic action; image and sound; sound art.

AGRADECIMENTOS

a Marco Buti

a Leandro Moura, Simon Tharby, Rodrigo Scarcello, Glaucio Zangheri, Adalgisa Campos, Fabio Ferraz, Marcelo de Godoy, Arnaldo Nardo e Paulo Junqueira.

ao Leandro Moura, pelo apoio e parceria

algumas considerações

Acredito que em artes não há pesquisa ou objeto de pesquisa. O trabalho de um artista está na construção de significados poéticos que não vêm de conclusões tiradas da observação e análise (científicas). Ele não conclui nem mesmo produz o que seria uma verdade, portanto não há como repetir a sucessão de prática e análise crítica, assegurando determinados espaços reservados para prática e teoria, protegidos de eventuais vazamentos entre um e outro. Dado o problema do espelhamento comportamental que vemos em arte quando dentro de sistemas científicos de análise, a escolha mais prudente na condução desta dissertação é a de aproximar o leitor do material de trabalho da artista, incluindo neste campo as idéias que vieram de trabalhos mais antigos que a fizeram chegar onde está. A área de Poéticas Visuais oferece ao artista a chance de realizar um trabalho de dissertação que reflita sobre o trabalho em curso, trazendo, seja lá como for, informações que reforcem elementos de suas escolhas, para que se possa ver o movimento vivo que conduz seu pensamento em arte; quando claras, revelam sua postura artística. Há diversas maneiras de se resolver o problema em questão, todas elas voltadas em certa medida ao modo como o artista responde aos problemas que o trabalho mesmo coloca. Entendo que estas escolhas são também práticas inseridas no contexto de sua produção, coerentes com suas exigências internas e seus esforços em torná-las públicas. É assim, uma solução ética.

Outra questão a se colocar é que o ponto de vista do autor, num esforço por mediar o seu trabalho, coloca-se num “afastamento” consciente, nem sempre totalmente possível, num exercício de equilíbrio entre reconhecer o que é intenção, evitando assim tomar a causa como efeito. Não há modelo, nem caminho. E é com essa falta (fundamental e perversa) que o artista lida ao começar a elaborar a “dissertação” de mestrado.

introdução

Faço o primeiro corte ao propor o trabalho “pausa,” como referência para o meu trabalho de dissertação, por ser ao mesmo tempo uma realização prática que responde a algumas questões advindas de trabalhos anteriores, como também por se colocar diante de um exercício nunca esgotado. De partida o trabalho se faz fragmentado, apontando uma situação cheia de condições variáveis - como variações de perspectiva e de acessibilidade, por exemplo. Ao se colocar em um lugar cheio de cruzamento de significados, o trabalho estabelece um tipo de preocupação com o próprio lugar de ação.

Começo descrevendo as ações realizadas, acompanhando o texto com o material documental das mesmas. A sequência das exposições será intercalada com a minha produção gráfica quando surgirem questões comuns, propondo assim uma aproximação direta com temas que o trabalho propõe. Por isso mesmo, a seleção da parte gráfica não segue seus agrupamentos de origem ou mesmo sua sequência cronológica.

Ao dar início ao trabalho que intitulei “pausa,” uma infinidade de caminhos e riscos se colocaram à vista e enormes transformações foram sendo exigidas pelo próprio trabalho no decorrer de seu processo. Assim, ao começar a realizá-lo, eu tinha em mente que se tratava de um processo de várias etapas, dada a complexidade operacional e temática que surgiria durante sua execução. O caráter do trabalho aponta para a impossibilidade de circunscrevê-lo num espaço temático, o que parece informar seu caráter geral, posto pelas variadas relações interdependentes entre cada uma de suas partes. Faço o mesmo com a dissertação.

Escolher fazer uma peça desmontada em lugares diferentes simultaneamente foi uma maneira de responder ao primeiro ponto que quero colocar aqui. No conjunto de minha produção artística há uma negação da representação fixada em um plano.

Esta rejeição é presente na produção gráfica que parece sempre indicar a mobilidade na forma representativa, espelhando a preocupação com os aspectos movediços de duas maneiras. Primeiro, nas próprias ações do desenho que apontam para algo fora do plano do papel. Ao perfurar o papel, ao seccionar um objeto, ao sangrar o espaço gráfico, ao jogar com a ambiguidade formal, o desenho volta a congelar-se na superfície aparente. Mesmo assim, o plano parece seguir se transformando, destruindo-se em outro. Segundo, no ajuste destas ações fora do plano gráfico, onde eu pudesse manipular diretamente a pressão desse ajuste. Considerarei importante incluir aqui um conjunto de gravuras que exploram as idéias de achatamento e a idéia de fragmentação presentes no “pausa,”. Este ensaio visual precede as anotações acerca das preocupações presentes também nas imagens selecionadas. Em seguida, sigo com outro ensaio visual com uma sequência de desenhos. Eles revelam o tipo de ajuste de movimento presente em minha prática gráfica.

Outro ponto importante é o reconhecimento do que chamei “figurações latentes”, no aproveitamento de um desenho já existente. Aqui o recorte feito de saída tinha implícito rebaixar a minha intervenção direta no espaço usado, servindo-me de signos impregnados de valor, na intenção de colocar-me em um espaço saturado. Todas as ações, quando desenvolvidas a partir de um lugar fortemente caracterizado, procuram restabelecer uma ligação de sentido na ocupação mesma do espaço pela experiência do espectador/ouvinte. Também incluo no corpo do texto alguns assuntos provocados pela leitura mais recente do trabalho “pausa,”, separados em breves anotações sobre: ação invisível; ação que flutua na situação; e representação.

Grande parte das realizações em “pausa,” acontece por meio de uma ação sonora, feita a partir de uma preocupação chave: como se dá a ocupação deste espaço e qual o nosso acesso a ele? Aqui incluo a noção de vazamento, um espaço vazado pelo som - assim foi minha ocupação. O papel do som na transformação de um ambiente vem para pontuar a relação entre três espaços simultaneamente, coincidindo aspectos visuais e sonoros na sua constituição. O uso do som no meu trabalho é também parte fundamental na montagem “Que absurdo, senhor ministro!” realizada no bar da AAMAM, em 2007. Ali, a trilha sonora teve a função de completar e de tonificar as imagens feitas em gravuras, visivelmente esvaziadas. Em ambos os trabalhos a parte de áudio preserva uma certa reserva na sua relação com as imagens, sem depender de um encadeamento pré-estabelecido. Em anexo, incluo a parte de áudio de ambos os trabalhos.

descrição

“pausa,” foi um conjunto de ações realizado no centro de Santo André, tendo a Casa do Olhar Luiz Sacilotto como foco principal de interesse. No dia de abertura o trabalho teve um concerto de sinos e orquestra, distribuído por três lugares diferentes, criando entre cada um deles vários “pontos cegos”. Em nenhum local o visitante tem uma experiência completa e simultânea dos aspectos auditivos e visuais. Além da fragmentação espacial, ele se construiu por uma rede de episódios não-autônomos, que foram divididos em dois momentos isolados.

PRIMEIRO MOMENTO - ação - uma peça cega

O primeiro momento se deu no dia da abertura de exposições de quatro artistas na Casa do Olhar. Aqui, meu trabalho se fez por uma apresentação sonora realizada simultaneamente na Casa do Olhar, Casa da Palavra e Praça do Carmo, com a colaboração de 16 músicos. Chamei esta primeira parte do trabalho de “peça-cega”. Cada um dos lugares mencionados tinha uma função diferente que será detalhada mais adiante. O tempo corrido do concerto foi de aproximadamente 30 minutos.

SEGUNDO MOMENTO - exposição

O segundo momento se deu pela exposição na Casa do Olhar. Na sala 1, o ambiente permaneceu com três sinos expostos, dois deles escondidos nos cantos de um pequeno nicho do vitral, apoiados no chão sobre feltro de cor creme. O acesso à sala 2, negado ao público por uma porta no primeiro momento, foi então liberado. Dentro da sala havia duas placas de gesso, uma placa de cimento e um carrilhão de sinos.

A CASA

A Casa do Olhar é uma construção residencial da década de 1920, carregada de detalhes em relevo que criam diversas áreas decorativas sobre paredes, portas, pórticos e forro. Sobre eles, numerosas camadas de ornamentos em cornijas, volutas e placas projetadas são ainda tratadas com molduras e filetes de madeira. A sala principal é alongada e estreita, subdividida por uma porta de madeira e vidro que permanece aberta, privilegiando a frontalidade da vista que chega ao vitral do fundo. O desenho do piso contorna cada subdivisão da sala, trabalhado com taco corrido de madeira escura e clara, alternadamente.

A Casa passou por um restauro, sendo reaberta em 2007. Lá, dei aulas semanalmente durante o segundo semestre dos anos de 2007 e 2008, período em que passei a observar as características típicas de sua arquitetura.

O excesso de informações visuais da Casa me levou a pensar numa atuação rebaixada, ou pelo menos na possibilidade de utilizar indiretamente seu caráter ambiental: uma residência esvaziada de móveis, cheio de recortes de luz, cores quentes e detalhes em madeira. Comecei fazendo um conjunto de imagens em gravura que chamei de “luminosos”. As imagens estariam em um plano grisalho, habitando um lugar reservado para trabalhos gráficos: uma espécie de comentário ao revés dos aspectos mais gloriosos presentes na Casa. Esta ação acidentada permaneceu no projeto até o seu desfecho.

pausa,

A primeira idéia foi a realização de uma peça de Madrigal (gênero de composição polifônica vocal italiana do século XIV, em que a parte mais aguda é especialmente ornamentada). Eu queria levar um conjunto musical que sublinhasse os aspectos mais afetados do lugar, mas que partisse de uma apresentação de um grupo que estivesse fora de lugar, considerando a possibilidade de usar recursos típicos do teatro encenado. O teatro de comédia assume, em seu princípio, o problema do equívoco. Questiona o discurso do outro, contrapondo na comédia o jogo de relações entre o imaginado e o real, invertendo a concepção equilibrada, dominada e completa, ao domínio do absurdo. É frequente o uso deste tipo de estrutura também nas ações de madrigais. Nele, parece ser característico o movimento de revelar uma infinidade de sentidos a partir de um só objeto observado, apontando o aspecto escorregadio da linguagem falada. Se pensássemos no espelhamento estrutural deste tipo de teatro de comédia, teríamos que distinguir falsos cognatos na própria realidade, reunindo-os em um só sistema de sentido para que se possa garantir a solidez da informação.

O interesse em criar algo desencaixado (fora de lugar) e também anacrônico não é algo novo no meu trabalho. Vem ao mesmo tempo da observação do posicionamento da Casa na região central, como também dá continuidade ao trabalho que realizei no bar da AAMAM em 2007, sobre o qual entrarei em maiores detalhes mais adiante.

A preocupação central na criação da peça “pausa,” gira em torno da relação mantida pela vizinhança espacial e sonora que há desde a Praça do Carmo até a Casa do Olhar, considerando que a região preserva grande parte das ruas circundantes da Catedral do Carmo apenas para a circulação de pedestres.

Ao assumir apresentar-se no formato de uma peça sonoro-visual, o trabalho arrisca uma relação direta com o lugar, uma relação que parece reordenar o valor variável de dependência entre os três espaços. Escrever uma peça orquestral para se apresentar ao vivo apenas uma vez, era parte deste risco. Essa variação de dependência se põe diante

do problema de que diversas partes do trabalho ou estão inacessíveis, ou estão num fluxo quebrado no qual não há possibilidade de uma experiência totalizada. O gesto aqui predominante é espalhar o som na cidade.

Essa ação desmembrada reorganiza os signos visuais e sonoros presentes no lugar. Ao deslocar um signo, desloco também o seu sentido. Retirar o sino de seu lugar usual e inseri-lo no concerto leva a uma ruptura do conteúdo de origem.

Aproximar o espectador da extensão mais ou menos real daquele espaço urbano por uma relação temporária foi o mote central do Primeiro Momento. Ali, as variações de dependência entre os espaços ocupados não eram sempre evidentes, pois elas mesmas dependiam do público espectador. Os espectadores presentes que sabiam da abertura das exposições da Casa do Olhar, se colocaram (em sua maioria) na sala 1, tendo alguns circulado entre os ambientes durante o concerto. Aqui, as relações som e imagem se fortalecem a partir da relação com a arquitetura da Casa do Olhar. Já para quem eventualmente circulava pela Praça durante o concerto, o papel fundamental na extensão dos

dados mais ou menos reais do espaço usado residia na projeção sonora vinda da varanda da Casa da Palavra.

*

PRIMEIRO MOMENTO - Concha Acústica - Praça do Carmo

[A Concha é um espaço coberto que tem a frente voltada para a fachada da Casa da Palavra e as costas voltadas para a Catedral do Carmo. Foi projetado para funcionar como uma arena semi-circular, com cobertura inclinada].

Três sinos eram tocados na Concha, ora criando relações com a Casa do Olhar (parte 1, 3 e 9 da partitura), tocados de modo que o som cruzasse os 100 metros de distância entre os dois pontos, ora se relacionando com a projeção do som vinda da varanda da Casa da Palavra.

PRIMEIRO MOMENTO - sala 1 - Casa do Olhar

Formação orquestral: regente, violoncello, violino, viola, flauta, oboé, clarinete, fagote, trombone, trompa e trompete.

Onze instrumentistas da Orquestra Bachiana Jovem entram na sala e sentam-se em seus bancos. Abrem sua partituras e tocam as 9 partes que compõem a peça, intercalando pequenos intervalos entre algumas das partes.

PRIMEIRO MOMENTO - sala 2 - Casa do Olhar

Um integrante da orquestra permanece fechado na sala 2 desde o início da ação. Com um jogo de baquetas, vassourinhas e batedores de metalofone, ele toca um carrilhão de 5 sinos. Ele se faz perceber apenas na 5a parte (sua primeira entrada se dá no momento 5 da partitura). A sala estava fechada por uma porta que havia sido colocada logo na entrada, alinhada com o primeiro pórtico divisor da sala. Privado do acesso físico à sala, o visitante tinha apenas a possibilidade de ver o que se passava ali dentro através de uma lente de 6 cm de diâmetro, que invertia a imagem.

PRIMEIRO MOMENTO - varanda - Casa da Palavra

O som realizado na Casa do Olhar foi projetado para a Praça do Carmo por meio da Casa da Palavra. Uma mesa e duas caixas de som foram instalados na varanda frontal da Casa da Palavra, conduzindo o concerto

para o espaço aberto do largo. A intenção era de que o transporte se desse ao vivo e em tempo real, mas por questões de orçamento o som foi pré-gravado e projetado simultaneamente ao andamento da peça na Casa do Olhar.

O músico Rodrigo Scarcello ficou responsável por transferir o som orquestrado e usá-lo como pista sonora de base para um novo concerto, numa espécie de concerto invisível. Com a ajuda de um computador portátil, ele trabalhou com sons gravados e manipulados, reintroduzindo alguns elementos sonoros no espaço. Questionava, na reintrodução de tais elementos, a origem destes sons - ora real, ora manipulada, fabricada e reproduzida.

*

Neste Primeiro Momento, o movimento sonoro entre um e outro espaço pontua lugares que o olhar não alcança, de modo que o público se sinta estimulado a buscar o lugar de origem dos sons, ainda que indiretamente. É como colocar o espectador num “ponto cego”, onde pequenos deslocamentos invisíveis se fazem dentro do corpo presente. O acesso a este lugar é um acontecimento sonoro, “materializado” por uma ação que põe em contato pontos de afinidade entre o terreno e sua ocupação.

Quem circula pelas imediações da Praça do Carmo ouve o concerto através dos alto falantes instalados na varanda da Casa da Palavra, mas lhe falta a imagem. Os espectadores não têm a imagem completa do evento, mas têm o som, dado em profundidades e distâncias diferentes. Para eles, o desenvolvimento musical só pode acontecer por meio do eco, por meio das reverberações partindo de distâncias diferentes. Um concerto no espaço da cidade.

As ações partem da idéia de pausa no seu sentido sonoro, temporal, espacial e fundamentalmente simbólico - em nenhuma das acepções o sentido se dá plenamente. A sonoridade dos sinos se faz presente na rotina do espaço escolhido para as ações no trabalho. Embora aqui em seu lugar de origem - centro da cidade de Santo André, Catedral do Carmo - o sino possua uma função institucional como marca, é na identificação temporária com seu signo que o trabalho procura tomar corpo. Sua carga simbólica, dentro ou fora das acepções religiosas, mostra um ponto de encontro espaço-temporal, na estrutura profunda das coisas que tocam nosso sentido primordial, como um aglutinador.

A alternância do som e do silêncio põe em funcionamento o conceito de intervalo, pausa como um hiato; um estado de abertura; lugar disponível que se faz pronto para acomodar elementos contraditórios.

O signo musical de pausa, feito de pontos metálicos enterrados na placa de cimento, indica retenção, ausência de movimento, congelamento, mas também *presença* de silêncio.

✱

FIM DO PRIMEIRO MOMENTO

Logo após o fim do concerto, os três sinos percorreram o caminho de volta da Concha Acústica para a Casa do Olhar onde foram guardados. Sua chegada marcou o fim do Primeiro Momento.

Os dois sinos menores foram colocados em descanso apoiados no chão, sobre feltro creme. O maior deles foi colocado no jardim da

Casa do Olhar, ao lado de esculturas pertencentes ao seu acervo, permanecendo ali apenas neste dia.

*

SEGUNDO MOMENTO - sala 1

Um sino de 100 kg ficou exposto desde o início do Primeiro Momento. Posicionado próximo ao vitral, levemente voltado para o lado das janelas laterais, ele foi instalado com contrapeso e cavalete. Era frequentemente tocado pelos visitantes.

Os dois sinos usados na Concha permaneceram no nicho do vitral, escondidos nos cantos direito e esquerdo, ainda sobre o feltro.

SEGUNDO MOMENTO - sala 2

A porta com a lente agora está levemente deslocada para o centro da primeira subdivisão da sala. Construí um nicho em “U” no fundo da sala com três placas estendidas sobre a parede, criando uma nova camada em alto relevo. Entre as placas e ao centro do nicho, o carrilhão de cinco sinos utilizado no Primeiro Momento permanece exposto.

Na parede central, havia uma placa de cimento cinza de 2,40 x 3,60 metros, com espessura de 6,5 cm. Ela tem manchas típicas de cimento de piso, mas é lisa. Bem ao centro, bolinhas de metal dourado desenhavam um signo da pausa musical, no tamanho de 19 x 6 cm.

Ladeando a placa central, duas outras placas de gesso, de 2,40 x 3,20 foram presas diretamente sobre a parede, com espessura de 2 cm. Ambas tinham uma forte textura que acusava o gesto da massa sendo espalhado, condicionado pelo seu tempo de congelamento.

As placas chamam a atenção pelo típico uso dos detalhes em alto relevo presentes por toda a Casa do Olhar, rodeadas por molduras que recortam ornamentos dentro de ornamentos. As imagens se fazem apenas pela textura/cor da superfície das placas, por seus recortes e por pequenos detalhes em relevo. Eu construí parede sobre parede, num mimetismo à disposição da arquitetura da Casa. Pretendia que as placas de gesso fossem entendidas como uma camada projetada da própria parede da sala. Elas exploram uma característica peculiar da arquitetura: seu condicionado sistema de representação ornamental num estreito jogo de projeção e encavamento, voltando a ser novamente uma camada plana. Refiro-me às formas decorativas abundantemente recorrentes que se valem deste recurso, isto é, a aplicação de uma camada ornamental a fim de encobrir a parte estrutural (ou funcional) da arquitetura.

achatamento

“Achatar minhas imagens (como um ferro de passar), sem atenuá-las.”¹

As imagens colocam-se numa plataforma esmagada entre o que é dado (numa apreensão rápida), e o que ainda é estranho. Estou buscando trazer para o trabalho “pausa,” uma inversão entre dados imediatamente apreendidos e dados construídos na ação do trabalho, como uma espécie de achatamento entre estes dois planos. Seria como buscar um lugar apropriado para inversões invisíveis e silenciosas, dando lugar a experiências mais íntimas e compartilháveis, num novo patamar.

Planificar as imagens já vem sendo algo evidente em meus trabalhos em papel. Nelas, os objetos parecem ter passado por um processo de esmagamento, atingindo um lugar comum, uma dimensão artificial, na qual é possível identificar apenas parte dos objetos. As imagens carregam uma ambiguidade, brincando com as formas na nossa compreensão, num trajeto entre o indicial e o imaginado. O desenho indica algo seccionado, uma sombra, ou algum elemento que se reduziu a um contorno. Algumas figuras independentes são impressas repetidas vezes, criando situações que evocam um processo forçado de relação, inserção e combinação como produtos de encaixe. Cheguei a imprimir gavetas e a estrutura do gaveteiro na composição de algumas gravuras. Nestas, a impressão gráfica mistura objetos gravados com não gravados (pente, tampas etc) de modo bastante similar, num processo que confunde (no reconhecimento?) a origem de seus elementos.

Em “pausa,” também há uma situação que constata um descompasso entre o disfarçado, o real, o esperado e a evidência; o que se apreende em um registro não confere com o que é apresentado em outro. Assim, o que antes garantia unidade e coerência em uma situação conhecida, passa a revelar um desencaixe e um anacronismo. Desta relação conflituosa entre aparência, imaginação, desejo e até crença, haverá sempre um lugar capaz de acolher as contradições, como (n)um interstício. O trabalho explora este espaço aberto, desdobrando as tensões ensaiadas nos trabalhos visuais aqui apresentados.

---

1 BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004, p. 23.

O interesse é de friccionar o movimento de aproximação e afastamento no conjunto de sentido oferecido pelo conflito dos signos sonoros e visuais, acentuando um tipo de corte no desenvolvimento natural de uma cena. Ao colocar som e imagem em uma situação estranha, imprópria, este movimento de fricção coloca os signos em choque com seus valores originários, deslocando-os para algo afastado do domínio coletivo, falseando suas condições em uma situação aparentemente artificial. É como se houvesse a descaracterização de uma cena, o sumiço de tudo que ainda há pouco nos era familiar e permitia empatia, e assim fazendo aparecer um “espaço sonoro” numa plataforma esmagada entre o que é dado e o que ainda é estranho. Em particular, a ação sonora pensa esta plataforma como algo fragmentado.

um roteiro escrito

A partitura anexada abaixo foi escrita por Glaucio Zangheri, compositor e regente que trabalha com música orquestral. Sua produção partiu de um roteiro escrito por mim e de discussões nossas durante reuniões na Casa do Olhar. Propus que ele escrevesse uma peça para orquestra que fosse apresentada nos três espaços ocupados, tendo um ponto orquestral de base que ficasse na sala principal da Casa (sala 1). As decisões pela formação orquestral foram tomadas em conjunto.

SOBRE OS NOVE MOMENTOS

No roteiro eu dividi a peça em nove Momentos, incluindo pausas de até um minuto entre alguns deles. Glaucio decidiu por escrever em partitura os Momentos 2, 4, 6 e 7. Os outros resultaram de orientações suas e foram executadas por meio de improvisação. Os Momentos 1 e 3 se fizeram pelas badaladas dos três sinos localizados na Concha Acústica. O Momento 5 foi totalmente realizado pelo músico da sala 2 da Casa do Olhar. Este também fez pequenas intervenções nos Momentos 8 e 9.

O desenvolvimento da peça foi regido por Glaucio em todos os Momentos, salvo nos Momentos 8 e 9, quando ele se juntou à orquestra tocando um violino preparado. Essa inserção no grupo dos músicos teve o objetivo de quebrar com a idéia de controle, algo que a condução geral da peça pressupunha desde o início, num movimento entre independência e controle a que cada um dos músicos era submetido.

Também em anexo incluo uma edição do material em áudio, correspondendo à numeração de cada Momento como faixas sonoras. A faixa de número 10 é parte do que se realizou na varanda da Casa da Palavra.

AÇÃO INVISÍVEL

O isolamento do Primeiro Momento em relação ao Segundo marca um gesto bastante importante do trabalho: um certo jogo entre o acesso aos elementos visuais e sonoros. No Primeiro Momento falta imagem. No Segundo, falta o som. Neles, o gesto predominante está na inevitável supressão de algumas de suas partes, posto que o trabalho foi desmembrado no espaço e no tempo. Esconder um movimento, tapar uma informação, encobrir, pode parecer um tipo deliberado de sonegação, enquanto que suprimir, como eu havia pensando desde o início da idealização do “pausa,” tentava de fato retirar grande parte do material visual acessível. Fiquei com a última opção, a de privar o público do acesso direto a este material.

Mas volto ao Segundo Momento: suprimir o som - devo aumentar o gesto? Deixar os objetos endurecidos sem que possam soar? Como um gesto de boicote? Criar uma situação que denomine mudança de clima (algo que chegou a um ponto de fusão...)? Ou derramar uma espuma plástica, daquelas expandidas, sinalizando um acidente? Ou, transformar o espaço em algo como uma câmera anacrônica? Sem que se possa ouvir, mas que se possa tocar? Este último marcaria um abafamento do gesto, como que cortando seu efeito efetivo, de modo que se percebesse sua ação, mas que seu rebatimento fosse invisível, ou imperceptível. O feltro, ou a espuma podem filtrar o som. Envolver as peças em feltros poderiam marcar melhor a falta do som. Esta invisibilidade de rebatimento foi um dos desenvolvimentos do trabalho.

✱

FIGURAÇÕES LATENTES

Em “pausa,” procurei evidenciar meu interesse na operação (movimento) de me aproximar e me afastar do que eu reconhecia como figurações latentes no “espaço sonoro”, uniformizando elementos do trabalho com alguns modos particulares presentes no ambiente. As placas de gesso e cimento, como já foi dito, repetiam determinados artifícios usados na arquitetura. A Casa do Olhar é um equipamento da Prefeitura de Santo André e é responsável pela programação de artes visuais oferecidas pela cidade. Levei para lá uma orquestra, fora de seu lugar usual. Também levei os sinos sem nenhuma intervenção em seu aspecto. Ao transportar sino e orquestra para a Casa, levei com eles seus valores originários, propondo uma revisão dos signos, impregnados de marcas. O trabalho rearticula seus encaixes, que a todo momento questionam a natureza do material documental e o nível de sua representação.

AÇÃO FLUTUANTE NO INSTANTE (ação que flutua na situação)

“Mais uma vez, todos os objetos e ações vêm modificada sua significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar. É dessa maneira que se constitui uma espécie de tempo do lugar, esse tempo espacial que é o *outro* do espaço.”¹

Para que seja possível considerar o aspecto tal de um trabalho espalhado em locais diferentes sem que se pense em um desenvolvimento causal/sucessivo dos acontecimentos, teremos que nos debruçar sobre os aspectos menos funcionais do trabalho, tentando mediar fatos instantâneos ao dado mais próximo a ele: o concreto fato do presente. Grande parte da realização dada na Casa da Palavra aconteceu partindo da improvisação.

*

SE...

“Já não importam as representações, que remetem todas a um hipotético alhures, e sim esse jogo às vezes teatral da apresentação.”²

“A realidade ou a surrealidade é antes de tudo um símbolo vivo que, para retomar uma expressão de H. Broch, ‘nasce da confusão das águas da vida e do sonho’.”³

Interpretação/realidade/criação – quando imbricadas, quando ofuscadas uma pela outra – até sua própria anulação. Meu interesse está no que se pode entender por “conhecimento objetivo” socialmente coincidente, especialmente quando analisados pelos dados mais concretos do cotidiano. Esta análise é bastante explorada pelo autor Michel Maffesoli.

O termo “jogar”, quando posto nas suas qualidades mais urgentes da linha do tempo, mostra que tais atividades, como tantas outras, só podem tirar significados a partir de sua atualização no tempo. É na troca com o presente que se pode assumir sentido, atualizando-se.

Nessa confusão de realidade, nada se legitima permanentemente, ela sempre muda quando chegamos muito perto. Como no caso dos sonhos: quando retomamos qualquer um que tivemos, transformamos seu sentido, no próprio exercício da lembrança. A realidade condicional inevitavelmente me leva a pensar que na melhor das hipóteses, a verdade é uma invenção bem acondicionada.

---

1 SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 59.

2 MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p. 46.

3 MAFFESOLI, Michel. *O Mistério da Conjunção*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005, p. 77.

AAMAM que absurdo, senhor ministro!

Que absurdo, senhor ministro! foi uma montagem que fiz em 2007 no Bar da AAMAM (Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna), localizado no centro da cidade de São Paulo.

Os trabalhos foram pensados para o ambiente do bar, aproveitando o hall de entrada e o espaço expositivo¹. Neles, expus uma sequência de xilogravuras que fazia referência ao cinema do período silencioso, apresentando imagens que simulavam as cartelas de texto da época, com molduras e espaço para texto. As gravuras eram acompanhadas de uma sequência musical composta por músicas-tema que ressaltavam a relação teatro x cinema x música, aquilo que justamente eu reconhecia naquele bar de luz baixa e paredes com meio-forro de madeira escura.

O ambiente lembra os cabarés das décadas de 1920 e 1930. Parte do trabalho foi o ato de transformação deste espaço pela instalação sonora. No hall de entrada construí um espaço

---

¹ Espaço em que funcionava o restaurante do Bar até 2003, ano em que se iniciou uma sequência de exposições de arte, dentre outras atividades ligadas a teatro e cinema, todas elas com iniciativa independente.

como que de recepção do público. Havia três xilogravuras acompanhadas de uma pequena trilha sonora independente que ficou ali só no dia da abertura da exposição. Para o resto do espaço, havia uma outra trilha sonora também editada especialmente, que foi posta repetidas vezes ao longo do período de exposição. Esta tinha pouco mais de duas horas e era composta por músicas de Kurt Weill, Noel Rosa, Ute Lemper, Marlene Dietrich, Friedrich Hollaender, Sidney Bechet e outros compositores e intérpretes.

As imagens, no entanto, não revelavam uma narrativa, como também não apresentavam quase nada em texto, mas mostravam objetos pouco descritivos, um tanto ambíguos, que nos faziam imaginá-los como personagens de teatro. Na repetição de elementos como a cortina ou as molduras, a sequência das gravuras entabulava a idéia de uma cena; sugeria o desenvolvimento de uma ação pela associação direta com a trilha musical. Elas foram montadas na parede como se fossem pôsteres, o que enfatizava seu aspecto de cena congelada. Este tempo aprisionado em gravuras-cartelas, organizadas no espaço da AAMAM, indicava um jeito de editar som e imagem no espaço sem poder contar com a sincronia entre ambos.

Ao esvaziar as imagens do sentido de continuidade, procurei marcar o trabalho com a mesma tensão (contraditória) do “pausa,”. Esse processo de esvaziamento de sentido das imagens, dado também pelo “apagamento” dos textos, foi como uma ferramenta que usei para trazer a música ainda mais para compor as gravuras.

Convém pensar nas condições próprias do cinema, igualmente preocupado, no seu desenvolvimento estético, em revelar condições de ligação entre cenas. Apenas indiretamente notamos uma vivacidade na imagem cinematográfica que, na sua condição de realidade aprisionada e congelada, manifeste vida própria. Neste momento coube o uso da música, que de certo modo tonifica a imagem e desempenha um papel importante no estímulo do movimento variado que cria, mas não reproduz. Ao pensarmos a música como algo que nasceu no cinema para preencher as imagens “fantasmagóricas” de algo mais vivo e vibrante, lidamos com o papel importante que ela exerce quando não duplica o efeito já atingido pela imagem, ou seja, quando não traduz ou transfere sintomas visuais ao som. Assim, para além das contradições que busco no primeiro ou no segundo trabalho, as contradições são propriamente dadas pela relação entre som e imagem.

“ I ”

espaço vazado e silêncio

Em “pausa,” vejo que meu maior interesse estava em fazer valer os intervalos de ação, apresentados de modo que estes fossem percebidos em sua distribuição espacial e a partir do deslocamento entre um e outro no presente. A inclusão de interrupções - de até um minuto - entre um e outro *momento* da peça, tornam evidentes não apenas a ausência da ação, mas a falta da atividade ali visível. Faz parecer que cada episódio seja um entreato. O trabalho é estendido a um espaço desconhecido, de impraticável medição, terreno aberto - em vazamento contínuo.

Nesta inclusão de algo ausente, o ritmo salta ao espaço invisível (desconhecido). Inverte: da cadência ao espaço simultâneo; um constante entreato. O trabalho mora num lugar no qual não há rastreamento de memórias, mas acredito que faça pequenas conexões entre o pensamento, a invenção e a memória - e é nessa ação de ligamento que acontece a valorização dos nossos atos, que se conformam algumas crenças, como num piscar de olhos. Em situações verdadeiramente esfumaçadas, cenas vão se desfazendo. Elas não são cenas numa relação de contrário, mas simplesmente cenas que vão se interrelacionando. O fato aqui, é que o trabalho aponta para um lugar onde se possa repensar dados do próprio pensamento, lugar este que um trabalho de arte deve sempre proporcionar.

Não havia interesse em deixar marcado o espaço usado, mas conjugar, na própria dispersão do espaço, pontos que pudessem desenhar um “espaço sonoro” momentâneo. Marcar seria documentar o lugar usado, como se importasse o percurso, forjado por um anotação de deslocamento, quando o que realmente importava era o sistema oferecido na movimentação entre eles (no ritmo de conexão imaginada entre os espaços). Procurei não desprezar o caráter *móvel* que o trabalho inculcia em quem o experimentasse. E, ainda, permitir que esse caráter constituísse as ações do trabalho, executado muitas vezes por improvisos.

Essa ligação entre o som e a configuração de um espaço é o ponto de partida do trabalho, uma saída para se preencher um lugar. Além disso, a seleção do som (instrumental) usado ou mesmo a qualificação do som criado reforça o interesse em alternar som e silêncio numa relação que se afasta de uma condução narrativa - com exceção ao trabalho realizado na Casa da Palavra, que manipulava sons “figurativos”, querendo justamente subverter as noções de figura sonora. A música instrumental tem maior autonomia em relação aos sons figurativos. A utilização de elementos sonoros aos quais falta uma carga de sentido se empregados sozinhos, pode oferecer relações mais tenras no conjunto som-imagem.

Outra questão da configuração do espaço, considerando sua ligação com o som: é (está) este espaço vazio, pronto a ser ocupado (ou veio a ser esvaziado pelo som)? O mesmo espaço

silencioso que John Cage acredita pronto para ser preenchido pelo som, ou seja, espaço e som postos como extensões de uma massa (matéria), deixa de ser marcado pela ausência se pensarmos nele sendo esvaziado pelo som. Essa noção de “escoamento” vem da leitura que Leonardo Aldrovandi faz da obra do compositor Salvatore Sciarrino: “em termos gerais, podemos dizer que, em Sciarrino, é o silêncio que preenche o espaço, e não o som. O som esvazia o espaço do silêncio reinante. Mas este silêncio não preenche apenas o espaço, ele preenche também o som, como se vazasse para dentro.”¹

Somos compelidos a imaginar a matéria sonora no espaço de sua propagação, na extensão de um campo por onde percorrem as ondas. E assim foi toda a trajetória do pensamento ocidental, na descrição dos fenômenos acústicos em leis que se baseiam em princípios físicos ligadas à mecânica oscilatória: o silêncio é ausência de energia.

Teríamos que endurecer a matéria silenciosa na ocupação de um lugar, pois a matéria reage ou resiste, mesmo que minimamente, para marcar presença. De modo que não se trata apenas de um trocadilho de conceitos, mas a maneira como se encara a colocação das coisas em seus lugares (de agora) e de como vieram a ocupar tais espaços. Se o silêncio ocupa e preenche um espaço, tudo que é som terá de negociar seu lugar.

Neste sentido, a utilização do som em “pausa,” procura se fazer por meio destes vazamentos, cobrindo a todos e de corpo inteiro como uma massa em expansão, uma forma de representação que não se dá na superfície, mas envolve a tudo que tem volume.

---

1 ALDROVANDI, Leonardo. *Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio*. 2008, p. 1.

Momento 2

Gláucio Adriano Zangheri

This musical score is for a piece titled "Momento 2" by Gláucio Adriano Zangheri. It is arranged for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The second system includes Horn in F, Trumpet in Bb, and Trombone. The third system includes Violin, Viola, and Violoncello. The music is written in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and brass play a steady, rhythmic pattern of quarter notes, while the strings provide a harmonic foundation with half notes. The Violin, Viola, and Violoncello parts feature a melodic line in the final measure, marked with a 'V' and a box. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Violin

Viola

Violoncello

Lento **Frenético**

Fl. *p* *fff*

Ob. *p* *fff*

Cl. *p* *fff*

Bsn. *p* *fff*

Hn. *p* *fff*

Tpt. *p* *fff*

Tbn. *p* *fff*

Vln. *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

6

Lento

9

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *mp dolce* solo $\text{♩} = 132$

Tpt.

Tbn.

Vln. *p*

Vla.

Vc.

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

15

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

rall. .... A Tempo

mp

27

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

p

rall. ....

mf

A Tempo

p

rall. ....

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5, starting at measure 27. The score is for a large ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Measures 27 through 33 are shown. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Cello parts consist of whole rests in every measure. The Horn part has a melodic line. In measure 27, it starts with a half note G4 (sharp), followed by a half note F#4 (natural), then a half note E4 (flat), and a half note D4 (natural). In measure 28, it continues with a half note C4 (flat), then a half note B3 (flat), then a half note A3 (flat), and a half note G3 (flat). In measure 29, it has a half note F3 (flat), then a half note E3 (flat), then a half note D3 (flat), and a half note C3 (flat). In measure 30, it has a half note B2 (flat), then a half note A2 (flat), then a half note G2 (flat), and a half note F2 (flat). In measure 31, it has a half note E2 (flat), then a half note D2 (flat), then a half note C2 (flat), and a half note B1 (flat). In measure 32, it has a half note A1 (flat), then a half note G1 (flat), then a half note F1 (flat), and a half note E1 (flat). In measure 33, it has a half note D1 (flat), then a half note C1 (flat), then a half note B0 (flat), and a half note A0 (flat). The dynamics for the Horn part are p (piano) in measures 27, 28, and 33, and mf (mezzo-forte) in measures 29, 30, and 31. The tempo markings are rall. .... (rallentando) in measures 27 and 33, and A Tempo in measures 29 and 31. There are checkmarks above the first and last notes of the Horn part in measures 27 and 33.

34

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. *A Tempo*
mp dolce *mf* *rall. ....*

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

The musical score is for measures 34 through 40. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Horn part is the only one with musical notation. It begins in measure 34 with a half note G4, marked *mp dolce*. A slur covers measures 34 through 37. In measure 38, there is a half note A#4 marked *mf*. In measure 39, there is a half note G4 marked *rall. ....*. The score ends with a double bar line in measure 40.

Momento 4

Gláucio A. Zangheri

This musical score for "Momento 4" by Gláucio A. Zangheri is written for a full orchestra. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$, and Bassoon. The second system includes Horn in F, Trumpet in B $\flat$, and Trombone. The third system includes Violin, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B $\flat$), and the time signature is 3/4. The woodwind and brass parts feature a melodic line that begins in the first measure of the first system and continues through the second system, with a vertical dashed line indicating a measure repeat. The string parts (Violin, Viola, Violoncello) enter in the third system, marked "con sord." (con sordina), and play a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a final double bar line and a 3/4 time signature.

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Violin

Viola

Violoncello

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

não mudar de nota
junto com os demais

con sord.

con sord.

con sord.

8 $\text{♩} = 100$ *rall..* $\text{♩} = 100$ **A tempo** **Meno mosso**

Fl. *mf* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Vln. *ff* senza sord. sul pont.

Vla. *ff* senza sord. sul pont.

Vc. *ff* senza sord. sul pont.

17

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

frull.

f

frull.

f

frull.

f

sul pont.

f

p

sul pont.

f

p

sul pont.

f

p

roçando a corda G
sul pont.
trémolo

gliss. *gliss.* *gliss.*

roçando a corda C
sul pont.
trémolo

gliss. *gliss.* *gliss.*

roçando a corda D
sul pont.
trémolo

gliss. *gliss.* *gliss.*

mp

mp

mp

mp

fff

fff

fff

23

trinados ou frullatos

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

trinados ou frullatos

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

trinados ou frullatos

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

trinados ou frullatos

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

frull.

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

ff

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

oscilando lentamente

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

oscilando lentamente

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

oscilando lentamente

dim. e finalizando pouco a pouco...

f

$\text{♩} = 84$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

37

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

This musical score page contains measures 37 through 40. The instruments are arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The third system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 37 begins with a first ending bracket over measures 37 and 38. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support. The score concludes with a double bar line at the end of measure 40.

46

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 46 through 51. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. Measures 46-50 are marked with a repeat sign, and measure 51 is the final measure on the page. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violin (Vln.) parts have a melodic line starting on a dotted quarter note in measure 46, followed by a half note in measure 47, and then a quarter note in measure 48, with rests in measures 49 and 50, and a final half note in measure 51. The Clarinet (Cl.) and Viola (Vla.) parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, starting in measure 46 and continuing through measure 51. The Bassoon (Bsn.) and Cello (Vc.) parts have a similar rhythmic pattern, starting in measure 46 and continuing through measure 51. The Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts are mostly silent, with a final half note in measure 51.

53

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 8, contains measures 53 through 58. The score is for a large orchestra, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure 53 begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Flute part has a melodic line starting on G4, moving to F4, and then a half rest. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have similar melodic lines, with the Bassoon starting on B3. The Horn, Trumpet, and Trombone parts have a more active line, starting on G4 and moving to F4. The Violin and Viola parts have a melodic line starting on G4, moving to F4, and then a half rest. The Cello part has a melodic line starting on B3, moving to A3, and then a half rest. Measures 54-58 continue the orchestral texture, with various melodic and harmonic elements. The score ends with a double bar line at the end of measure 58.

Gláucio A. Zangheri

[illegible]

10

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

p

The musical score is for a symphony orchestra, page 2. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone) sections are in the upper staves, while the strings (Violin, Viola, Violoncello) are in the lower staves. The score shows a transition from a moderate tempo to a slower tempo, indicated by the change in note values and the presence of fermatas. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to piano (p). The woodwinds and brass play sustained notes with some melodic movement, while the strings provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns. The overall mood is somber and reflective.

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

mf

p

mp dolce

This musical score page contains measures 19 through 22 for a symphony. The instruments are arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The third system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measures 19 and 20 feature a melody in the woodwinds (Fl., Ob., Cl., Bsn.) with a dynamic of *mf*. Measures 21 and 22 feature a melody in the brass (Hn., Tpt., Tbn.) with a dynamic of *p*. The strings (Vln., Vla., Vc.) play a sustained accompaniment with a dynamic of *mf* in measures 19 and 20, and *p* in measures 21 and 22. The woodwinds and strings both transition to a *mp dolce* dynamic in measures 21 and 22. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

25

Fl. *mf* Esperar até que todos terminem

Ob. *mf* Esperar até que todos terminem

Cl. *mf* Esperar até que todos terminem

Bsn. *mf* Esperar até que todos terminem

Hn. *mp dolce* *mf* Esperar até que todos terminem

Tpt. *mp dolce* *mf* Esperar até que todos terminem

Tbn. *mp dolce* *mf* Esperar até que todos terminem

Vln. *mf* Esperar até que todos terminem

Vla. *mf* Esperar até que todos terminem

Vc. *mf* Esperar até que todos terminem

Violino

Final

Handwritten musical notation for Violino. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *ff*. The notation includes a fermata and a crescendo leading to *etc...* and *al niente*.

Viola

Final

Handwritten musical notation for Viola. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *ff*. The notation includes a fermata and a crescendo leading to *etc...* and *al niente*.

Violoncello

Final

Handwritten musical notation for Violoncello. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *ff*. The notation includes a fermata and a crescendo leading to *etc...* and *al niente*.

Flauta

Final

8va

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Oboe

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Clarinete Bb

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Fagote

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Trompa F

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Trompeta Bb

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

Trombone

Final

ff f mf mp p pp ppp ff al niente etc...

bibliografia

- ADORNO, Theodor W; EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ALDROVANDI, Leonardo. *Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio*. Texto apresentado no XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, 2008. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS328%20-%20Aldrovandi.pdf. Acessado em 24 de agosto de 2009.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Ilumunas, 2004.
- CAGE, John. *Del lunes en un año*. Cidade do México: Ediciones Era, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos. A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *A arte é o crime*. Folha de São Paulo, 31 de julho de 2007.
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- FISCHER, Lucy. "Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye." Em: *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- LABELLE, Brandon. *Perspectives on sound art*. New York: Continuum, 2006.
- LANDER, Dan; LEXIER. *Sound by artists*. Toronto: Art Metropole, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção*. Porto alegre: Editora Sulina, 2005.
- _____. *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- MICHELSON, Annete (ed). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SCHULZ, Bernd (ed). *Resonances : aspects of sound art*. Heidelberg: Kehrer, 2002.
- SHAPINS, Jesse. *Walter Ruttmann's Weekend: Sound, Space and the Multiple Senses of Urban Documentary Imagination*. Departamento de História, Universidade de Harvard, 2008.
- STRATHAUSEN, Carsten. "Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov". Em *Screening the City*. Editado por Mark Shie e Tony Fitzmaurice. Nova Iorque: Verso, 2003: 15-40.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. *A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FICHA TÉCNICA DE “pausa,”

Composição: Glaucio Zangheri (em co-autoria)

Regência: Glaucio Zangheri.

Execução da peça na Casa do Olhar Luiz Sacilotto: Orquestra Bachiana Jovem. Formação orquestral: violoncello, violino, viola, flauta, clarinete, oboé, fagote, trombone, trompete, trompa e carrilhão de sinos. Tocador do carrilhão de sinos: Alexandre Urbanere.

Operador da mesa de som na Casa da Palavra: Rodrigo Scarcello.

Tocadores dos sinos na concha acústica, Praça do Carmo:
Arnaldo Nardo, Fabio Barbosa, Marcelo de Godoy e Paulo Junqueira.

Porta com lente: obra de Sidnei Amaral. Sem Título (para A. A.), 2.25m x 2,00 x 1.00 metros. Ano de execução: 2000.

FICHA TÉCNICA DAS OBRAS SOBRE PAPEL

Pg 19 (esq)

Astro (da série *luminosos*)

xilogravura

30 x 40 cm

2008

Pg 19 (centro)

Paua (da série *luminosos*)

xilogravura

30 x 40 cm

2008

Pg 19 (dir)

Zeppelin (da série *luminosos*)

xilogravura

56 x 75cm

2008

Pg 37

Reservado

xilogravura

65 x 97,5 cm

2006

Pg 38

Caixa com kit completo para costura

xilogravura

30 x 43 cm

2007

Pg 39

Caixa com leque

xilogravura

37 x 43 cm

2007

Pg 40

Gaveta

xilogravura

57 x 26 cm

2005

Pg 41

Baú ♀

xilogravura

79 x 113 cm

2006

Pg 42

Sem Título

xilogravura

74 x 62 cm

2007

Pg 43

Sem Título (+)

xilogravura

84 x 61 cm

2005

Pg 44

Sem Título

xilogravura

66 x 67 cm

2006

Pg 45

Comparação

xilogravura

62 x 78 cm

2005

Pg 46

Teatro de operações #2

56 x 75 cm

xilogravura

2009

Pg 47

Alvo

112 x 75 cm

xilogravura

2009

Pg 48

Teatro de operações #7

56 x 75 cm

xilogravura

2009

Pg 53

Sem Título

30 x 20 cm

carvão

2002

Pg 54 (acima)
Sem Título
carvão
14 x 20 cm
2004

Pg 55
Sem Título
carvão
30 x 4 cm
2002

Pg 57
Sem Título
carvão
30 x 20 cm
2002

Pg 67
“É para guardar”/ da série *Que absurdo, senhor ministro!*
xilogravura
86 x 111 x 3 cm
2007

Pg 69
“Não importa”/ da série *Que absurdo, senhor ministro!*
xilogravura
86 x 111 x 3 cm
2007

Pg 54 (abaixo)
Sem Título
carvão
13 x 19 cm
2004

Pg 56
Sem Título
carvão
30 x 20 cm
2002

Pg 59
Sem Título
monotipia
43 x 71 cm
2001

Pg 68
“Perdão?”/ da série *Que absurdo, senhor ministro!*
xilogravura
86 x 111 x 3 cm
2007

Pg 71-77
I - VII da série *Que absurdo, senhor ministro!*
xilogravura
56 x 75 x 2,5 cm
2007