UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

VANDERLEI BAEZA LUCENTINI

Electropera:
trajetórias sonoras na performance digital

São Paulo
2014

VANDERLEI BAEZA LUCENTINI

**Electropera:
trajetórias sonoras na performance digital**

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: produção e circulação da obra de arte

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Lucentini, Vanderlei Baeza.

Electropera : performance digital e suas trajetórias sonoras / Vanderlei Baeza Lucentini ; orientador Artur Matuck. -- São Paulo, 2014.

271 f. : il + DVD

Dissertação (Mestrado -- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Performance. 2. Música Contemporânea. 3. Arte Performática. 4. Arte Tecnológica. 5. Ópera Multimídia. I. Matuck, Artur. II. Título.

CDD 759.0674

FOLHA DE APROVAÇÃO

VANDERLEI BAEZA LUCENTINI

Electropera: trajetórias sonoras na performance digital

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço ao mestre, companheiro e incentivador Prof. Artur Matuck pelas trajetórias heróicas, ubíquas e visionárias de longa data.

Ao Prof. Eduardo Vicente por mostrar o outro lado da moeda.

Ao Prof. Jon Appleton.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, em especial a Carmen Sylvia Guimarães Aranha, a Katia Canton e a Elza Maria Ajzenbrg.

Aos professores da ECA-USP, em especial a Almir Almas e a Eduardo Mendes.

Aos amigos e aos colegas de trajetória performática: Olavo Machado, Paulo Zemizian, Sandro Caje, Thais Bovo, Maria Christina Janstein, Edson Oliveira, Eunice Silva, Leonel Dias e Kojiro Umezaki.

Aos re-visores: Graça Santos, Celso Machado, Alex Mountfort e Maurício Baraças.

Aos performers electroperísticos: Anabel Andres, Milena Araújo, Naiene Sanches, Roberto Flemming, Rodrigo Munhoz, Alejandro López, Verônica Pereira.

A Anna Maria Kieffer e suas jornadas por mares nunca dantes navegados.

A Leni Granado companheira nesta e outras *tours de force*.

Quero agradecer carinhosamente aos meus familiares, em especial ao meu irmão José Carlos Lucentini, por terem me ajudado em todas as circunstâncias.

Aos compositores (in memoriam) Conrado Silva e Robert Ashley.

Aos meus pais (in memoriam) José Lucentini e Benita Baeza Lucentini.

Resumo

A presente pesquisa traça um percurso referencial artístico que culminou num gênero de performance digital denominado electropera. Este gênero híbrido é formado pelo encontro, numa mesma arena, da *performance art*, da música contemporânea assistida por tecnologias eletrônicas digitais e das mídias visuais manipuladas (cinema *found footage* e vídeo arte). A pesquisa parte da abordagem da performance na música com preocupações analíticas acerca da construção da persona no performer musical; caminha para os desdobramentos sonoros nas vanguardas e alcança os movimentos de música experimental resultantes da contracultura dos anos 60; analisa as concepções estéticas de alguns compositores referenciais que saíram dos limites restritivos da escrita musical e optaram pela inserção de múltiplas linguagens em suas obras e lança um olhar analítico sobre novo papel das mulheres como performers e conceptoras de trabalhos musicais no universo da multimídia. A síntese de toda essa genealogia conceitual, histórica e auto-referencial culminou com a produção e a análise crítica e processual de um trabalho pessoal, a electropera Ópio.

Palavras-Chave: Performance. Música Contemporânea. Arte Performática. Arte Tecnológica. Ópera Multimídia.

ABSTRACT

This research traces the referential path which culminated in a gender of digital performance entitled electropera. This hybrid gender is constituted by the encounter, in a same arena, of performance art, contemporary music assisted by digital electronic technologies and the manipulation of visual medias such as found footage and video art. This study analytically approaches performance in music by focusing on the elaboration of a persona by the musical performer. Including the sonorous developments on the avant-garde movements through the resulting experimental music derived from the sixties counter-culture and the conceptual aesthetics of some chosen composers which transgressed the restrictive boundaries of musical composition by encompassing multiple art forms. Allowing an analytical glimpse on the new role of women as performers and creators of musical works in the multimedia universe. The synthesis of this conceptual historicized and self-referential genealogy culminated in the production, critical and process analyses of an authorial work, the electropera Ópio.

Keywords: *Performance. Contemporary Music. Performance Art. Art Technology. Multimedia Opera.*

Lista de Figuras

Figura 1	Performance para afastar a rotina	29
Figura 2	Performance da <i>Sinfonia Monótona</i>	40
Figura 3	Performance de Ortiz (esquerda) e Paul Pierrot em Londres, 1966.....	42
Figura 4	<i>Laterna Magika</i> de Josef Svoboda (1958)	49
Figura 5	<i>Einstein on the beach</i>	50
Figura 6	Montagem de <i>Intolleranza</i> de Luigi Nono (1961)	67
Figura 7	Lady Gaga	74
Figura 8	Luigi Russolo e Ugo Piatti com os <i>intonarumori</i>	90
Figura 9	Hugo Ball em traje performático.....	94
Figura 10	Arseny Avraamov.....	98
Figura 11	Primeira trilha sonora desenhada por Avrahamov	101
Figura 12	Velimir Khlebnikov.....	103
Figura 13	Still do Filme <i>Enthusiasm</i>	106
Figura 14	Cena do balé <i>Relâche</i>	109
Figura 15	<i>Still</i> do filme <i>Entr'acte</i>	110
Figura 16	Dança das Ripas	115
Figura 17	Cage, Cunningham e Rauschenberg.....	122
Figura 18	Kaprow em <i>18 Happenings em 6 Partes</i>	125
Figura 19	Partitura e peça evento <i>Drip Music</i> de George Brecht.....	129
Figura 20	Peça evento <i>Polishing</i> de George Brecht	130
Figura 21	<i>The Theatre of Eternal Music</i>	132
Figura 22	<i>Violin with string</i>	135
Figura 23	Charlotte Moorman tocando a <i>TVCello</i>	137
Figura 24	Charlotte Moorman na <i>Opera Sextronique</i>	138
Figura 25	The Velvet Underground com John Cale no baixo a frente.....	142
Figura 26	Richard Wagner.....	153
Figura 27	Erik Satie	158
Figura 28	Partitura de <i>Vexations</i>	161
Figura 29	John Cage	164
Figura 30	Performance de <i>Walk Music</i>	168
Figura 31	<i>Happening Cage</i> na Bienal de São Paulo 1985.....	171
Figura 32	Mauricio Kagel.....	172

Figura 33	Robert Ashley em <i>Perfect Lives</i>	177
Figura 34	Performance de <i>Pedulum Music</i>	186
Figura 35	Cena de <i>The Cave</i> apresenta em Londres, 2006.....	192
Figura 36	Joan La Barbara.....	197
Figura 37	Capa do LP <i>tape song</i>	200
Figura 38	Foto divulgação da ópera <i>The Ways of Voice</i>	204
Figura 39	<i>Opera Aberta</i> com Anna Maria Kieffer e Oscar de Souza.....	208
Figura 40	<i>Tape Bow Violin</i>	213
Figura 41	<i>Americans on the Move</i>	214
Figura 42	<i>United States</i>	215
Figura 43	Acordes de <i>O Superman</i>	217
Figura 44	Pamela Z.....	218
Figura 45	Capa da Revista <i>Vu</i> e cena de abertura de <i>Limite</i>	225
Figura 46	Mulher nº 2 no original e manipuladas	235
Figura 47	Série e sua respectiva inversão	240
Figura 48	Partitura Mulher nº 1	240
Figura 49	Notas do modo eólio	241
Figura 50	Células 1 a 4	241
Figura 51	Célula 5 – melodia cantada pela performer vocal	241
Figura 52	Acordes utilizados no sintetizador para o acompanhamento	242
Figura 53	Duplo digital entre performer vocal e mulher nº 2.....	246
Figura 54	Duplo Digital: Fusão entre a performer e Mulher nº 1.....	247

Lista de Tabelas

Quadro 1	Persona Musical segundo Moore	75
----------	-------------------------------------	----

Sumário

Introdução.....	15
Metodologia e Percurso	15
Justificativa	16
Objetivo	17
Estrutura da Dissertação	18

Parte 1

Módulo 1: Performances	27
1.0 Performance.....	27
1.0.1 Alguns trajetos além da arte	28
1.0.2 Performance Socio-Cultural	29
1.0.3 Performance e Antropologia	30
1.0.4 Rumo à <i>Performance Art</i>	30
1.1 Performance como linguagem: Goldberg, Glusberg, Cohen e Carlson	33
1.2 Plásticas Sonoras da Performance	38
1.2.1 O monótono silencioso de Klein	39
1.2.2 Música: destruição e silêncio	40
1.3 Na Cena: entre a presença viva e midiaticizada	44
1.3.1 Glass/Wilson: de Einstein aos monstros	50
Módulo 2: Música como <i>Performance Art</i>	53
2.1 Rumo ao Teatro Musical	53
2.1.1 Do intérprete ao performer	55
2.1.2 Teatro Musical e suas variáveis.....	57
2.1.2.1 Virtuosismo	59
2.1.2.2 Acaso e Aleatoriedade.....	60
2.1.2.3 Espaço	60
2.1.2.4 Teatro Eletrônico	62
2.1.2.5 Teatro Instrumental, onde nem tudo é voz	64
2.1.2.6 Anti-ópera ou ópera de pobres	64
2.1.2.7 Teatro Musical e Política.....	65
2.2 Música como <i>Performance Art</i>	68
2.2.1 Simon Frith: da baixa cultura ao <i>double enactment</i>	69
2.2.2 A persona musical segundo Auslander e Moore	72
2.2.3 Gravação como performance.....	75
2.2.4 Voz sem corpo no olhar do fã	78

Módulo 3: Modernidade e Vanguarda.....	81
3.0 Modernidade.....	81
3.0.1 Da modernidade ao modernismo.....	82
3.0.2 Vanguarda	83
3.1 Futurismo Italiano	85
3.1.1 Do produto ao processo.....	87
3.1.2 Música Futurista.....	88
3.2 Dadá ou quase nada.....	92
3.2.1 O acaso	93
3.2.2 Poesia Sonora: do Cabaret Voltaire à Ursonate	93
3.3 CuboFuturismo Russo	98
3.3.1 Avraamov: das massas sonoras ao desenho sonoro	98
3.3.2 Khlebnikov: palavras em liberdade no Rádio do Futuro.....	102
3.3.3 Som Vertov: direto e concreto.....	104
3.4 Surrealismo ou quase todos contra Satie	107
3.5 Artecnologia na Bauhaus: dos balés mecânicos à música mecânica	113
3.5.1 Performance na Bauhaus.....	113
3.5.2 Balés Mecânicos.....	114
3.5.3 Balé Triádico	116
 Módulo 4: Experimentalismos Sonoros	 119
4.0 Experimentalismo Sonoro	119
4.1 <i>Untitled Event</i> : o primeiro <i>Happening</i>	122
4.2 <i>Happening</i> Kaprow	124
4.3 Em Fluxus	127
4.4 George Brecht.....	129
4.5 La Monte Young	131
4.6 Nam June Paik.....	134
4.7 Paik Sextronique Moorman	136
4.8. Performance Pop: Warhol e The Velvet Underground	140

Parte 2

Módulo 5: Compositores ampliados	147
5.0 Pós-modernismo e multiplicidade: direções e perlaborações.....	147
5.0.1 Anamnese e Perlaboração	150
5.1 Compositor: conceitor de sistemas.....	151
5.2 Richard Wagner e a <i>Gesamtkunstwerk</i>	153
5.3 Erik Satie. Pré-minimalista. Pré-Muzak.....	158
5.3.1 <i>Musiques d'Ameublement</i>	161

5.4 John Cage	164
5.4.1 Da Subversom ao Silêncio	165
5.4.2 Algumas Partituras	167
5.4.3 Cage na Bienal de São Paulo.....	169
5.4.4 Happening Cage	170
5.5 Mauricio Kagel: composições, teatros e cinemas	172
5.5.1 De volta ao teatro musical	176
5.6 Robert Ashley: A fact.....	177
5.6.1 Once Festival.....	178
5.6.2 Ópera na TV	179
5.7 Steve Reich e Beryl Korot	185
5.7.1 Pendulum Music.....	185
5.7.2 Vozes minimalistas no contexto político.....	187
5.7.3 Rumo ao teatro eletrônico	188
5.7.4 <i>The Cave</i>	190
 Módulo 6: A presença da mulher	 195
6.0 A vez da voz.....	195
6.1 Joan La Barbara.....	197
6.1.1 Performance na gravação	198
6.2 Anna Maria Kieffer	203
6.2.1 Ways of the Voice.....	203
6.2.2 Leo Kupper	205
6.2.3 Xandó: música para Niobe.....	206
6.2.4 Opera Aberta	208
6.3 Laurie Anderson.....	211
6.3.1 Tecnologia e Narrativas Pessoais.....	212
6.3.2 United States	214
6.3.3 O Superman.....	216
6.4 Pamela Z.....	218
6.4.1 <i>Loop Z</i>	220
6.4.2 Tecnologia e Gênero	221
 Módulo 7: Ópio	 223
7.0 Abertura.....	223
7.1 Do limite ao ópio.....	224
7.1.1 Mário Peixoto.....	224
7.1.2 Limite: o filme.....	225
7.2 Da abstração à Concretude	226
7.3 Concepção performática: da tela à cena	229
7.3.1 O processo de criação.....	229
7.4 Visualidades	233
7.5 Sonoridades	236

7.6 Corporalidades: Corpo + Imagem = Duplo Digital.....	244
7.6.1 Duplo Digital em Ópio	245
7.7 Textualidades.....	248
7.8 Ficha Técnica	251
8. Considerações Finais	252

Referências Bibliográficas

9.0 Obras Citadas	258
9.0.1 Livros	258
9.0.2 Artigos em periódicos	267
9.0.3 Web Pages	269
9.0.4 Teses.....	270
9.0.5 Papers não publicados	270
10. Discografia	270

Introdução

Electropera é um gênero de performance que o autor desta dissertação criou e se situa no encontro entre a música eletroacústica (como linha mestra) e outras linguagens, como a literatura, a poesia, teatro de imagens, a dança, o vídeo, o cinema, imagens fotográficas, narrações e *performance art*. Insere-se na esfera do que Steve Dixon chamou performance digital, definida por ele como “eventos de *performance art*, dança, música e teatro onde as tecnologias de computadores desempenham um papel-chave no conteúdo, técnicas, estéticas e formas de atuação”.

A electropera circunscreve-se no universo de muitas iniciativas artísticas similares, situadas nas fronteiras da ação cênica e da música e, mais recentemente, na encruzilhada entre a *performance art* e o campo sônico. Entretanto, a sua nomenclatura, no decorrer do processo histórico, ficou distribuída em uma pluralidade de rótulos, dos quais podemos citar: *gesamtkunstwerk* em Richard Wagner, *happening* em John Cage, intermídia em Dick Higgins e compositores do Fluxus, ópera multimídia em Jocy de Oliveira e Conrado Silva, teatro musical em Gilberto Mendes, performance multimídia em Laurie Anderson, *brain opera* em Tod Machover, *CNN Opera* em John Adams, teatro musical e instrumental em Mauricio Kagel, ópera televisiva em Robert Ashley, *teatrical-performance music* em Steve Reich e Beryl Korot, performance sônica em Trevor Wishart, *new opera* em Philip Glass e Robert Wilson e mais recentemente a *electro metal rock opera* em Lady Gaga.

Esta dissertação analisará o surgimento, desenvolvimento e significado de iniciativas da electropera no âmbito da música desenvolvida por compositores, em especial os de música contemporânea e- levando em conta o conteúdo dessa análise – analisará os conceitos e as práticas composicionais de uma electropera específica, a electropera Ópio, composta pelo autor.

Metodologia e Percurso

O *corpus* da pesquisa estruturou-se em duas vertentes inter-relacionadas: a teórica, que resultou na construção de observações históricas, estéticas e conceituais na trajetória artística e a prática, que incorporou a experiência artística do autor da dissertação, como criador, compositor, performer, operador multimídia, difusor sonoro e também curador de eventos relacionados. Essas duas vertentes configuram olhares interligados: a vertente teórica, que organizou o saber de forma não cartesiana, operou como reflexão, organização e construção,

enquanto a vertente da prática, vivencial, autobiográfica, regida por intuições, emoções, que definiu o recorte dos objetos e os territórios de atuação.

Esse modelo adotado fez parte do constructo, poético e técnico do trabalho e, a sua contextualização dentro do processo histórico e dos embates estéticos. Apesar de haver uma ligação intrínseca entre a técnica composicional e a poética individual do compositor, neste trabalho não serão abordados apenas os artifícios técnicos empregados, mas a construção da poética composicional e suas interfaces históricas e conceituais. Por isso, ao adotar essa postura, acredita-se que a poética habita o plano individual como uma conquista do indivíduo.

Justificativa

A electropera está inserida em dois campos distintos e não excludentes: o campo dos estudos da performance e o campo da música contemporânea que se utiliza de aparatos tecnológicos para a sua confecção. Ao contrário das artes cênicas e visuais, constata-se que poucas e raras formulações teóricas e conceituais referentes ao campo da música e de seus desdobramentos sônicos são encontradas. Philip Auslander, um dos pioneiros nos estudos da performance, apontou a pouca produção acadêmica na área da performance na música. Na opinião desse autor, as revistas e publicações especializadas raramente publicam artigos sobre a música como performance e músicos como performers, sendo que apenas um pequeno número de trabalhos sobre o tema são apresentados em conferências. Auslander credits essa ausência da performance musical nos estudos da performance pela explanação parcial da genealogia da linguagem na área, que frequentemente circunscrevem essas ações aos circuitos restritos dos teatros e das galerias de arte.

Esse bordão tem sido repetido à exaustão em nossos compêndios performáticos, nacionais e internacionais, onde a música continua participando apenas como um eixo auxiliar na construção da ação performática. Entretanto, adentrando mais profundamente na questão, percebemos que um dos fatores que determina essa omissão talvez esteja na pouca familiaridade para analisar a questão musical. Essa fato podemos notar na declaração de Steve Dixon (2001:X) que admitiu o seu referencial musical restrito no prefácio de sua obra referencial *Digital Performance*:

[...] gostaria de observar que a música foi uma das primeiras áreas artísticas a experimentar de forma significativa e entusiasticamente com tecnologias, e em termos de produção criativa e produção comercial (assim como ilegal), a música tem sido, sem dúvida, mais radicalmente revolucionada pela “revolução digital” do que foram as outras artes de performance.

Neste contexto, numa atmosfera de desconhecimento da construção musical e da sua intrínseca relação com a performance, este estudo busca refletir e traçar linhas de aproximação entre essas duas linguagens, desde o romantismo até a contemporaneidade, abordando questões fundamentais deixadas por essa lacuna e tendo como eixo condutor um gênero auto referencial de performance digital chamado de electropera.

A iniciativa de dissertar sobre a própria criação artística me pareceu, à primeira vista, uma tarefa aparentemente simples e cômoda, mas essa atividade apresentou algumas arestas cortantes. A primeira delas se revelou na incipiente inserção e legitimação do fazer artístico, autoral e criativo, e a sua árdua legitimação como saber intelectual e dotado de vida inteligente na relação dos conhecimentos no âmbito do saber acadêmico. O outro fator é o distanciamento temporal, espacial e afetivo do autor com a sua obra, que em muitos casos delega a ele o poder/autoridade da interpretação única e inquestionável. Dessa forma, buscamos continuamente considerar os códigos analíticos não como bens privados, mas sim coletivos.

Para contextualizar a electropera dentro do campo analítico do mundo acadêmico e justificá-la como um processo decorrente de uma perlaboração de múltiplas iniciativas de correntes estéticas e criadores autônomos, foi vital para o autor deste trabalho optar por uma fundamentação conceitual, técnica e poética a partir de outros compositores. Essa fundamentação buscou uma aproximação desses artistas conceptores com o constructo composicional, conceitual e estético proposto pela electropera.

As estratégias analíticas, conceituais e poéticas adotadas para o estudo de outros artistas conceptores serviram para a criação de um instrumental reflexivo sobre a concepção de eventos nessa linha estética e também para futuras iniciativas e desenvolvimentos da electropera, que até o presente momento ainda não foram experimentados por questões técnicas e insuficiente repertório artístico pessoal.

Objetivo

Esta pesquisa teve como objetivo analisar o gênero artístico que denominamos electropera, estabelecendo relações conceituais, técnicas e históricas com a *performance art*, com a música contemporânea assistida por tecnologias digitais eletrônicas e com as mídias visuais (cinema *found footage* e videoarte). Dessa forma, não tem como tema exclusivo a música, nem a *performance art*, nem as mídias visuais isoladamente, mas sim as atividades

integradas e/ou justapostas dos três campos de atuação dentro da electropera Ópio (2011), analisadas no módulo final.

Os desenvolvimentos históricos e analíticos adotados na linha de pesquisa referentes ao objetivo principal propiciaram o aprofundamento dos conceitos e tiveram como resultantes:

- A ampliação no debate da *performance art* para além das artes cênicas e visuais;
- A existência da presença da *performance art* na música;
- A trajetória estética e histórica da música dentro das vanguardas e do experimentalismo;
- A concepção de obras multimídia, intermídia e mix-mídia concebidas e realizadas pelo olhar do compositor;
- O espaço conquistado pela mulher na agenda performática e musical, tanto como intérprete como artista conceptora.

Estrutura da Dissertação

Esta dissertação é formada por quatro eixos dispostos na seguinte sequência: Conceitual, Histórico, Referencial e Constructo Pessoal. Esses eixos foram distribuídos em em duas partes – a primeira envolvendo os blocos conceitual e histórico; e a segunda envolvendo os blocos referenciais e do constructo pessoal. O bloco conceitual é estruturado em dois módulos: no primeiro, a *performance art* e suas ramificações e no segundo, a *performance art* na música. O bloco histórico, envolto no contexto do modernismo cultural que desembocou nos movimentos vanguardistas é estruturado em dois módulos: no terceiro, abordando a questão sonora nas vanguardas históricas e no quarto, abordando com a transição de John Cage, o experimentalismo performático sonoro. A segunda parte (blocos referenciais e constructo pessoal), envolto com o olhar do pós-modernismo, é estruturada em três módulos: no quinto, abordando compositores referenciais que utilizaram procedimentos de múltiplas linguagens; no sexto, com a expansão dos gêneros que a pós-modernidade trouxe, a relação criadas pelas mulheres com a tecnologia e os novos paradigmas entre a criação colaborativa e a autoria. No último módulo, a análise de uma obra pessoal do autor baseada em conceitos pós-modernos de anamnese e perlaboração propostos por Jean-François Lyotard.

A ideia de analisar o nosso objeto de pesquisa entre o modernismo e o pós-modernismo não teve o objetivo de criar campos separados e antagônicos, mas como

acreditamos que o pós-modernismo é uma reescritura do modernismo, buscamos refletir sobre a história como um palimpsesto e a electropera sendo permeável ao tempo passado, ao tempo presente e ao tempo futuro.

No primeiro módulo, busca-se o entendimento do termo performance num sentido amplo. Para entender o contexto ao qual a performance, em especial a *performance art*¹ e suas ramificações em outras linguagens, partiu-se de um mantra conceitual proposto por Renato Cohen que aponta a linguagem híbrida da *performance art* “no limite das artes plásticas sendo a sua origem, e artes cênicas sendo a sua finalidade”. Essa afirmação, que ainda ressoa com uma grande intensidade nos debates sobre o estudo da performance, serviu de ponto de ignição para a apresentação do outro lado da moeda.

O ponto de partida baseou-se nas formulações propostas sobre a configuração básica de uma performance concebidas por Erwin Goofmann; seguindo em direção às trajetórias e rastros deixados nas artes visuais, artes cênicas até chegar ao campo da música. Nas artes visuais, focalizaram-se os caminhos trilhados por parte de alguns artistas na apropriação do som, entre eles: as sinfonias monótonas de Yves Klein, o destrutivismo de Annea Lockwood e Raphael Ortiz, e o silenciamento pianístico de Joseph Beuys. Nas artes cênicas, procurou-se proceder a alguns contrapontos conceituais que visaram esclarecer diferenças entre *performing arts* e *performance art*, via negativa de Jerzy Grotowski e via positiva de Steve Dixon, o teatro performativo e as iniciativas do uso da tecnologia na cena por Erwin Piscator, Joseph Svoboda e Robert Wilson & Philip Glass. Por um lado, esta estratégia levou ao entendimento da performance não somente como algo comum em qualquer linguagem e, por outro lado, aproximou o sonoro das artes visuais e a tecnologia multimídia da artes cênicas. Dois pontos estruturantes da electropera.

No segundo módulo, “A performance na música”, foram traçadas duas linhas: a simultaneidade de eventos no teatro musical, que possibilitou a movimentação dos músicos além de meros executores de pauta musical e a construção da *persona* musical para designar o modo como o performer se coloca durante a ação performática musical. Nesta arena, buscou-se dialogar com posições antagônicas entre o performar e o executar; as diversas matizes e conceitos do teatro musical (tecnológico, virtuosidade, aleatoriedade, político e instrumental) e concluindo com as abordagens teóricas sobre a construção da persona propostas pelo *double enactment* de Simon Frith, *persona musical* de Philip Auslander e pela identidade musical de

¹ No Brasil tem sido comum chamá-la de arte da performance ou simplesmente performance. Entretanto, nesta pesquisa por opção conceitual adotamos o trajeto a nomenclatura derivada do inglês *performance art*.

Allan Moore. O capítulo se encerra com a discussão sobre a gravação como performance, ponto que difere a performance na música das outras linguagens artísticas.

No terceiro módulo, caminhou-se pela importância da modernidade, do modernismo e das vanguardas artísticas históricas seguindo a linha traçada pelos pensadores da *performance art* como Roselee Goldberg, Renato Cohen e Jacob Glusberg. Apesar de esses teóricos destinarem muito pouca reflexão sobre o sonoro e os seus desdobramentos, toda trajetória das vanguardas dentro da modernidade permeada de ideologias políticas, escândalos e conflitos sempre desembocam, nesta pesquisa, em exemplos direcionados as preocupações sonoras e musicais dos vanguardistas.

No futurismo italiano foi enfocada a simultaneidade dentro dos eventos e as conceitualizações do ruído na hierarquia musical e a sua materialização em obras e luteria musical. No dadaísmo foi abordado o acaso e a poesia sonora com particular atenção a duas obras de Kurt Schwitters *Ana Blume* e *UrSonate*. No seminal cubo-futurismo russo, encontrou-se um riquíssimo e inexplorado campo de relação com a música eletroacústica nas relações pioneiras do *agitprop* à síntese sonora de Arseny Avraamov, o rádio visionário de Velimir Khlebnikov e a cinematografia sonora de Dziga Vertov. No surrealismo, as luzes foram direcionadas ao balé *Relâche* – uma experiência multimídia revolucionária encabeçada pelo compositor Erik Satie e o artista Francis Picabia. Na Bauhaus, primeira escola a introduzir a performance como disciplina na grade curricular, chegou-se à presença de Paul Hindemith (provavelmente a geração do pesquisador estudou teoria musical em seus livros didáticos) e a sua experiência pioneira com música feita por meio de instrumentos musicais mecanizados – prática amplamente disseminada posteriormente com o uso de sintetizadores assistidos por um sequenciador.

No quarto módulo, além do arcabouço conceitual dos teóricos, utilizou-se a linha adotada pelo compositor e crítico musical Michael Nyman, em seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, para fazer a diferenciação entre a vanguarda precedente do capítulo anterior e as performances musicais adotadas pelos artistas e movimentos do módulo em questão. O elo entre os módulos foi centrado na figura do compositor emblemático americano John Cage. Cage concebeu um evento, o *Untitled Event* que se tornou o divisor de águas nas artes da segunda metade do século XX e, também apresentou uma nova modalidade artística que tem influenciado uma grande legião de artistas, não somente músicos, o *happening*. Cage apresentou essa obra baseado nos princípios do acaso e da indeterminação. Apesar de pouco disseminado historicamente, o *happening* tem as suas raízes na música de concerto que se inseriu, posteriormente, nas artes visuais e no teatro. Entretanto, o termo ficou amplamente

conhecido e vinculado nos trabalhos do artista visual Allan Kaprow, aluno de Cage, que utilizou a ideia de *happening* de uma forma própria diferenciada do mestre.

O movimento Fluxus, formado na maioria por ex-alunos de Cage, realizou diversas ações no âmbito da *performance art* e do *happening*, entretanto muitos dos artistas participantes do movimento classificaram essas ações como música. Muitos de seus integrantes tinham uma forte formação musical, como os compositores La Monte Young (o criador da música minimalista); George Brecht e suas peças eventos; Nam June Paik, compositor de formação que expandiu os seus conhecimentos musicais para o universo da videoarte; a parceria Paik com a violoncelista Charlotte Moormann, a pioneira no *nu na* música contemporânea. A finalização do módulo tem como resultante a produção dos trabalhos intermídia em direção ao mundo pop com grande inserção na mídia e no mercado fonográfico de Andy Warhol e Velvet Underground.

No quinto módulo, adotou-se a postura da escolha pessoal dos compositores (certamente muitos foram excluídos), pois a preferência por essas personalidades foi motivada por sua importância na formação musical e artística do pesquisador e também pelas suas opções audaciosas em ampliar as possibilidades da composição musical contemporânea, principalmente pela acessibilidade às novas tecnologias e a multiplicidade de linguagens em eventos além do musical. Contudo, antes de falar dos procedimentos desses artistas, lança-se uma pergunta genérica: Como atua um compositor frente à multiplicidade de línguas em sua obra?

Além de ir além do convencional alinhamento simultâneo e sucessivo de notas, utilizaram-se os conceitos defendidos pelo compositor grego Iannis Xenakis de artista conceitor e do compositor americano Stewart Saunders Smith instrumentalizado na ideia de compositor como criador de sistemas. A partir desses conceitos, inicia-se com Richard Wagner e a *gesamkunstwerk*, o projeto de unificação de todas as linguagens artísticas no drama musical, que se tornou a sua marca registrada, influenciou e antagonizou uma série de artistas; contudo a sua contribuição foi vital na construção de espetáculos preconizados pela união entre as mídias. Erik Satie sintetizou a figura do compositor de vanguarda com suas atitudes irônicas, humoradas e iconoclastas lançando as bases do que viria a ser no futuro a música ambiente, a música minimalista e trabalhos duracionais de artistas em diversas áreas.

John Cage, novamente, só que num viés mais composicional, com suas observações aguçadas com a indeterminação, obras abertas e sua participação na 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Maurício Kagel com sua vasta trajetória no teatro musical e sua grande obra invisível no cinema; Robert Ashley com os seus empreendimentos na organização de festivais

de música contemporânea, passando pela música eletrônica ao vivo (*live electronics*) até chegar ao território da televisão, meio ainda inexplorado pela música e compositores contemporâneos. A finalização do módulo ocorre com o encontro entre o compositor Steve Reich e a artista visual Beryl Korot com as suas obras intermédias recheadas de depoimentos pessoais, fotos e filmes antigos retrabalhados (*found footage*).

No sexto módulo, coloca-se especial atenção às mulheres cantoras, que ampliaram as possibilidades da voz e se tornaram cantoras com fortes conotações performáticas. A electropera sempre operou com a participação fundamental de uma cantora com atitudes performáticas marcadas pelo uso estendido da voz e do uso de equipamentos eletrônicos de processamento de voz e *vocoder* na presença de uma cantora. Nesse capítulo, adota-se a mesma postura do módulo anterior ao escolher quatro personas que tiveram uma grande influência na concepção e carreira musical do pesquisador. Inicia-se o capítulo com Joan La Barbara e suas técnicas expandidas baseadas em multifônicos – técnica específica para obter mais de um som simultaneamente na voz. Anna Maria Kieffer, parceira em diversos trabalhos que trafegam entre a música histórica brasileira, passando pelas vanguardas históricas e chegando a espetáculos mix-mídia. Kieffer trabalha em suas obras co-autoriais técnicas particulares da voz baseada numa psicanálise sonora da alma. Laurie Anderson com seu trabalho direcionado ao grande público dentro de um esquema forte de uma gravadora. Baseado em canções e histórias autobiográficas Anderson tem criado espetáculos multimídia onde desfila questões pertinentes ao mundo contemporâneo contadas por personas musicais manipuladas por *vocoders* e processamento sonoro da voz. Com Pamela Z, o trabalho composicional e materializado em suas performances baseadas é baseado na utilização em computadores e softwares de auxílio à composição que propiciam o controle de dispositivos sonoros e visuais e também o uso singular do canto e da fala, estratégias próximas e similares as utilizadas pelo autor desta dissertação em seus trabalhos no âmbito da electropera. Dessa forma, construímos o elo entre esse capítulo e o módulo específico da electropera.

No sétimo módulo, procedeu-se à análise da electropera *Ópio*, resultante da desconstrução do filme referencial *Limite* de Mário Peixoto. Neste trabalho, utilizam-se elementos “referenciais” históricos e estéticos absorvidos dos módulos anteriores. Analisam-se as estratégias da *performance art*, dos processos cênicos minimalistas de encenação e as eletrovocalidades constituídas de materiais sonoros gravados, *live electronics* realizada por sintetizadores virtuais e pela voz e a reciclagem estruturante de fragmentos de filmagens de *Limite* dispostos em nova configuração adotada na construção de *Ópio* via *Found Footage*.

No constructo sônico da electropera Ópio, mergulha-se, num primeiro momento na questão do timbre e, posteriormente na gestualidade sônica do material, na estrutura composicional gerada por esses novos materiais foi obtida em campos distantes do musical como: a fonética, a psicoacústica, a acústica, a tecnologia eletrônica e a programação de softwares. A utilização dos textos foi tratada de forma pulverizada e posteriormente gravada, operando como material sônico mediatizado, dialogando com a voz do performer ao vivo, com o processamento eletrônico em tempo real.

A parte conceitual de Ópio está baseada na relação dos performers com a construção das personas musicais de Auslander e nos subsídios teóricos por meio da ideia do duplo digital analisada por Steve Dixon, onde o autor anuncia o surgimento da autorreflexão tecnologizada e seus conflitos dialógicos com a contraparte humana. As técnicas da anamnese e da perlaboração – propostas por Sigmund Freud no texto *Recordar, repetir, perlaborar* e desenvolvidas por Jean François Lyotard em suas obras *Pós-Moderno explicada às crianças* (1986) e *Inumano* (1988) – foram também utilizadas para trabalhar a rememoração das recordações recalçadas e esquecidas cuja resistência é suplantada por meio da repetição na transferência dos impulsos biográficos, em justaposição com os fotogramas da obra de Mário Peixoto.

Parte 1

Módulo 1:Performances

1.0 Performance

A linguagem da performance tornou-se visível ao público comum, saindo dos guetos dos iniciados, quando eventos dessa linguagem artística começaram a aparecer frequentemente nos cadernos culturais dos influentes jornais *The New York Times* e *The Village Voice*. Nas páginas desses jornais, os eventos denominados de *performance art* ou, simplesmente, como ficaram popularmente conhecidos, por performance, eram classificados em uma categoria artística autônoma e desvinculados do teatro, da dança, da música e do cinema. No campo artístico, a especificidade se transformou numa nomenclatura genérica classificando qualquer tipo de atuação na área do teatro e da dança. No Brasil, essa generalização causou alguns efeitos colaterais ao associar a performance nas artes cênicas como sinônimo de improvisação, pouca elaboração, precariedade de recursos ou um simples esboço para um futuro trabalho pretensioso (em processo) que exigia um grau de acabamento mais requintado.

No plano conceitual, para removermos os pré-conceitos e as interpretações equivocadas sobre a performance, mesmo antes de sua configuração como linguagem autônoma, é importante retroagirmos historicamente e adotarmos um olhar sobre os mecanismos estruturantes de uma performance. Dessa forma, podemos notar a existência de elementos comuns na configuração das linguagens tradicionais como o teatro, a dança e a música, rotuladas de *performing arts* e *performance art*.

Existem quatro fatores comuns na configuração de qualquer padrão de performance nas linguagens tradicionais (*performing arts*) e também na *performance art*, quais sejam: o material (som na música, texto no teatro, movimento na dança), os agentes (os músicos, os dançarinos, os atores), as obras e o público. Contudo, para que esse processo ocorra está implícita a necessidade da presença física de seres humanos para desempenharem certas habilidades por meio de treinamento ou especialização, atendendo ao requisito da especificidade de cada linguagem.

Com as expansões das linguagens tradicionais em direção à *performance art*, muitos artistas começaram a ocupar as zonas limítrofes e marginais, contrariando muitos dos cânones ditados pelas disciplinas e campos de estudos tradicionais, sempre preocupados com um centro (padrões, definições, regras) para as suas atividades.

1.0.1 Alguns trajetos além da arte

A linguagem da performance como modalidade artística não é tão recente, porém suas nomenclaturas recorrentes aparecem em outros contextos distantes além do mundo das artes. O seu conceito semântico tem se instrumentalizado e, cada vez mais, em virtude de uma sociedade hipermoderna, marcada pelo alto consumo que invade e tem dominado cada vez mais o cotidiano na cultura globalizada, se inserindo em todos os campos da atividade humana.

Simon Frith (1996:206) parte de uma perspectiva sócio-histórica para detectar a importância crescente da performance na vida cotidiana como

um efeito da urbanização e dos seus efeitos colaterais; o declínio da intimidade e as relações marcadas pelo anonimato; o efeito do capitalismo industrial que não mais relaciona a nossa identidade com o trabalho produtivo que gera o efeito fetichista da mercadoria, onde a nossa necessidade de consumo é uma questão de imaginação e não de necessidade.

Essa conjuntura hipermoderna, observada pelo filósofo Giles Lipovetsky (2004:53), é constituída “de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica e de ímpeto técnico-científico”. Nesse quadro, a performance tornou-se sinônimo de competitividade e de desempenho, estando presente nos mais variados espectros da atividade humana contemporânea. Podemos também notar a designação do termo performance no campo esportivo para indicar o desempenho de um atleta individualmente, ou de um time de futebol ou basquete; no campo da indústria automobilística, ao ressaltar o excepcional rendimento de um carro esportivo ou de algum dispositivo ou acessório que permita um adicional em relação à concorrência (Fig. 1); no mundo corporativo encontramos a gestão de resultados & lucros de departamentos que constituem uma empresa ou um banco; na política, como forma de aprovação ou reprovação nas eleições dada a uma administração vinculada a um partido político pelos formadores de opinião e pela população².

Nesse caldo social polissêmico em que o termo performance está mergulhado, a editora e *publisher* Bonnie Marranca (1981:60) diz que os comentários midiáticos sobre as ações humanas individuais, corporativas e públicas são concebidas como um gesto teatral, mergulhadas no caldeirão da cultura do espetáculo.

[...] como se toda a ação humana era incapaz de ser outra coisa que não artificial. [...] A linguagem está perdendo sua capacidade de expressar a crença coletiva, a performance é uma linguagem privada, que quando desempenhada publicamente evolui como imagens. [...]

² Imagens adicionais no DVD – Imagens - Módulo 1 – Imagens I1 a I3.

Fig. 1 Performance para afastar a rotina.

1.0.2 Performance Sociocultural

Mesmo alterando um pouco a rota desta pesquisa, há que se considerar de grande importância as questões que envolvem o que podemos denominar de “performances originárias”, ou aquelas com enfoque antropológico e que, para o autor da presente pesquisa, merecem ser mencionadas. Apesar de diferir da *performance art*, uma linguagem que foi construída a partir de transformações sociais dos movimentos contraculturais, a performance antropológica atua sobre os modelos sociais existentes em diversas sociedades.

Ao adentrarmos no campo da sociologia, temos que observar o trabalho do sociólogo Erving Goffman, cujos exames microssociológicos do comportamento cotidiano têm influenciado muito os estudos da performance. Goffman (1959:22) define a performance como "toda a atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que, de alguma forma, tem alguma influência sobre esses observadores". Goffman desenvolve sua teoria através de condições situacionais facilmente relacionadas com as estruturas convencionais e do provável surgimento de relações sociais que envolvem a ação de um indivíduo (ou performer) que desempenha um mesmo papel para o mesmo público em diferentes ocasiões.

O olhar de Goffman, movido pelo gerenciamento de impressões, baseia-se na interação dentro de uma realidade operativa entre o performer e uma audiência. Nessa arena,

cabe ao performer procurar impressionar a audiência e, que esse público aceite essa impressão. Essa teoria neutra e genérica advogada por Goffman apresenta algumas restrições, dentre elas a relação não consciente de um indivíduo ao engajar-se em uma performance. Entretanto, essa teoria pode ser aplicada a uma série de ações, eventos ou impulsos que hoje consideramos ser performance.

A teoria de Goffman, inserida no contexto social e cultural, relaciona a performance com audiência e como ela é reconhecida e opera dentro da sociedade. Apesar de sintetizar a performance como uma relação entre um performer e uma audiência, Goffman particularmente desenvolveu um posicionamento de performance mais próxima ao contexto e à dinâmica de recepção da audiência ou da comunidade na qual a performance se realiza, em detrimento das atividades específicas do performer.

Na performance sociocultural, os teóricos direcionam suas pesquisas sobre a relação com a audiência ou sobre a comunidade na qual ocorre a performance. Marvin Carlson (2009:50) diz que “os teóricos da performance social, se são sociólogos, naturalmente caminham nessa direção, enquanto filósofos da ética e psicólogos [...] tendem a enfatizar as atividades e operações da performance [...] como a performance social é reconhecida pela sociedade e como ela funciona dentro da mesma sociedade”.

1.0.3 Performance e Antropologia

Na antropologia o conceito de cultura está intimamente ligado ao conceito de performance, pois esse conceito emerge das preocupações com o papel do simbólico na vida humana e como a cultura é o agente na visão simbólica. A visão tradicional de cultura na antropologia foi vista como um modelo normativo e homogêneo, determinando padrões de hábitos, valores e normas fixas.

Um visão mais recente contesta o padrão tradicionalmente adotado pela antropologia, colocando a cultura como algo emergente que enfoca o ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Segundo a filósofa Suzana Langer (1971), “o homem simbólico é um ator cuja ação não é motivada só pela razão, mas também por experiências passadas, pelos desejos, pelas necessidades de expressar e criar e pela vontade”. Com esse novo enfoque nos estudos culturais, a criatividade via expressão estética do indivíduo conduz a um processo de transformação até então não visto.

Na antropologia, a performance é tratada como uma categoria universal que acontece em todas as culturas, dessa forma, todas as sociedades humanas apresentam seus gêneros variados e diversificados de atos performáticos. Ao lançar uma perspectiva performática

surgida da preocupação com a forma com que as culturas constroem e produzem seus gêneros particulares de performance, Jean Langdon (1998:26) afirma que “a teoria central da performance na antropologia trata num nível analítico da relação cultura-sociedade-performance”.

Além do conceito de performance relacionada à exibição de habilidades de desempenho e de suas relações com o contexto social e cultural, podemos adicionar uma outra vertente conceitual que se diferencia das duas concepções prévias, e que conduz à visão da performance como linguagem autônoma. Seguindo os traços deixados pela antropologia que habita as condutas culturais, vinculando esses atos referentes aos estudos culturais e antropológicos aos procedimentos estruturantes que singularizam uma linguagem artística, Regina Müller (1996:46) entende a performance como uma:

[...] forma de arte que surge historicamente, enquanto conduta, e alcança o estatuto de manifestação artística como linguagem autônoma, e, ao mesmo tempo, plural, isto é, específica de cada meio ao qual está vinculada – teatro, dança, artes plásticas, música, vídeo. O aspecto comum às manifestações performáticas e, portanto, o que as define enquanto linguagem autônoma é o caráter experiencial e processual na situação de dialogia e a partir dos sentidos [...].

1.0.4 Rumo à Performance Art

Partindo das trilhas abertas pelos estudos culturais e adicionando elementos das artes cênicas e visuais que os estudos tradicionais da performance condicionam com manifestações seminais da *performance art*, tem-se segundo o crítico de arte Thomas McEvelley (1:13) a sugestão de três fontes para o desenvolvimento da prática *Performance Art*:

1. A performance representa um retorno às investigações do corpo mais amplamente exploradas por xamãs, iogues e praticantes das artes de cura alternativas;
2. A performance emerge da história da pintura e ganha sua força e foco depois da *action painting* de Jackson Pollock³;
3. A performance emerge da história do teatro e começa como um contraponto ao realismo.

Ao colocar a linguagem híbrida da performance no limite das artes plásticas, o pesquisador e diretor teatral Renato Cohen (1989:56) a caracterizou como origem e artes cênicas caracterizada como finalidade. Por sua inclinação teatral, para Cohen, “a performance está muito mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática — é claro que é muito diferente observar uma figura humana interagindo com um coioote do que

³ Imagem adicional no DVD – Módulo 1 – Imagens – I4 Pollock.

observar um quadro ou uma escultura”. Numa mesma linhagem conceitual, Carl Loeffler (1989:viii) traça uma abordagem metanarrativa sobre a performance, porém dentro das artes cênicas e visuais:

A performance é executada tanto de forma privada ou diante de uma plateia ao vivo, e é variadamente chamada de ações, eventos, performances, peças, coisas, ou mesmo *happenings*. Algumas das obras são sobre o corpo do artista, correspondentemente denominado de *body art*. Alguns a consideraram como a “escultura como ação”, em que a obra só existe durante o tempo de sua manifestação, muitas vezes através de um uso direto não-teatral dos materiais. Outro trabalho é a performance teatral utilizando a ilusão, e pode transmitir uma ficção ou narrativa autobiográfica, como elementos de destaque da encenação.

Outros autores, que serão visitados adiante, também defenderam posições próximas ao teatro e às artes visuais. Além disso, podemos encontrar outras vertentes da performance nas linguagens da música, da dança e do cinema, pois essas artes tradicionais como o teatro e as artes visuais estão baseadas na estrutura triádica arte – corpo – comunicação. Contudo, na *performance art* houve a desarticulação dos seus elementos hierarquizantes tornando-as uma linguagem singular, autônoma e híbrida que não é teatro, nem dança, nem música, nem artes plásticas, mas *performance art*.

1.1 Performance como Linguagem: Goldberg, Glusberg, Cohen e Carlson

O desenvolvimento da *performance art*, como veremos com mais detalhes posteriormente, é marcado por uma trajetória histórica iniciada com as embrionárias ações das vanguardas históricas do início do século XX com o ápice nas manifestações dos movimentos experimentais pós contraculturais dos anos 60 e 70 envolvendo as artes cênicas, visuais e sonoras. O termo *performance art* como atividade artística e cultural surgiu durante os anos 70 nos EUA, na Europa Ocidental e no Japão. A partir de então, a *performance art* passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente e, por extensão, surgiram espaços dedicados a essa linguagem em alguns grandes centros artísticos internacionais, em revistas especializadas e também em escolas de arte, onde a *performance art* foi introduzida em sua grade curricular.

Fazendo uma genealogia da *performance art*, retroagindo a períodos anteriores ao século XX, podemos encontrar os primeiros indícios daquilo que viria a se consolidar como *performance art* nas ações de poetas medievais, menestrelis, trovadores, bardos e bobos da corte e em espetáculos de mascarados renascentistas. Também se encontram esses indícios em artistas tradicionais ligados à cultura popular, como o palhaço, o malabarista, o monologista e o comediante *stand-up*. Mesmo se essas expressões artísticas não se configurem legitimamente como *performance art* no seu *stricto sensu*, um olhar genealógico se faz fundamental para a compreensão do contexto no qual a *performance art* se insere contemporaneamente de maneira mais visível, isto é, desde o corpo solo em situações de estranhamento até o circuito de entretenimento dos grandes megaeventos para grandes multidões.

A relação histórica e conceitual da *performance art*, em grande parte, tem o suporte no trabalho de teóricos como RoseLee Goldberg, Jacob Glusberg e Renato Cohen. Esses autores associam o surgimento da *performance art* com as atividades de artistas dos movimentos vanguardistas do século XX, em particular aqueles vinculados aos movimentos futurista, cubo-futurista, *agitprop*, dadaísta, surrealista e Bauhaus.

A agitadora cultural e uma das curadoras mais atuantes e influentes historiadoras da linguagem⁴, RoseLee Goldberg aplica o termo *performance* a todas as manifestações artísticas precedentes à *performance art*, tratando as diversas manifestações anteriores a ela,

⁴ RoseLee Goldberg é curadora do badaladíssimo festival de *performance art*, o Performa, que acontece anualmente na cidade de Nova York.

principalmente as ações surgidas no seio das vanguardas artísticas europeias, como gêneros da performance.

Outro teórico fundamental para o pensamento da história da *performance art* contemporânea, Jorge Glusberg conceitualmente conduz as manifestações das vanguardas históricas como "uma pré-história da arte da performance". Para Glusberg, as vanguardas europeias, especialmente as do início do século 20, promoveram um *background* e uma linhagem mais remota para a *performance art*. Essas vanguardas, por intermédio dos artistas europeus, serviram de inspiração direta às preocupações dos artistas experimentais americanos durante as décadas de 30 e 40. Essas provocações, por extensão, tiveram uma forte influência conceitual nos trabalhos de *performance art* em Nova York e na Califórnia, nos anos 70.

Diferentemente das outras linguagens artísticas, a maioria das ações artísticas na *performance art* tem sido marcada pela radicalidade e estranhamento dos performers; essa postura visa desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura dos padrões da normalidade. Dentro do universo performático, com um forte viés da arte conceitual, o interesse na experiência corporal e seus desdobramentos através de ações dos performers são considerados como o principal suporte material, midiático e conceitual.

O corpo do artista tem sido o ponto central em que são disparados todos os processos de realização de uma experiência artística. As (re)ações corporais são apresentadas ao vivo, geralmente de forma efêmera e pontual, colocadas em contato direto e/ou midiaticado com o público. A inter-relação entre o corpo do performer e o público já foi conceitualmente defendida anteriormente por Goofman, isto é, a realização e a recepção da *performance art* envolvem alguém ou um grupo de pessoas realizando uma ação ou ações dentro de um tempo determinado, em um espaço determinado e em um local (ou gravação) para uma audiência.

Do ponto de vista estrutural e estético da linguagem, a *performance art* não se restringe apenas a uma simples afirmação de “uma arte corporal feita ao vivo por artistas”; esta definição restrita pode ser aplicada com mais proximidade a um subgênero da performance conhecido por *body art*⁵.

⁵ A *body art* desenvolveu-se em um dos principais subgêneros de *performance art*. A preocupação desse gênero está na exploração do corpo do artista como um meio de arte física primordial, cujo ritual performático se apresenta individualizado e mistificado. Esse gênero de confronto físico acontece através de atividades corporais extremas e autodestrutivas que exigem, muitas vezes, uma intensa resistência física e visam testar os limites dos corpos dos performers, bem como as reações subjetivas da audiência de tais performances. Imagem adicional no DVD – Módulo 1 – Imagens – I5 Kira o'Reilly.

Como linguagem artística, a *performance art* não apresenta uma definição fácil e precisa, pois tem uma agenda ampla e singular, permitindo aos performers realizarem os mais diversos processos de criação, execução e trânsito entre as linguagens. Além do uso do corpo em situações inauditas em apresentações ao vivo, Goldberg (2006: IX) afirma que os praticantes da performance utilizam também ao seu modo “quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-as nas mais diversas combinações”.

Essa grande possibilidade de recursos à disposição dos artistas torna porosas e nebulosas as fronteiras entre as linguagens artísticas, bem como inviabiliza uma descrição simplista do que seria a *performance art* em termos de uma estrutura ou uma metodologia de trabalho. Dessa forma, por suas demarcações fluídas, o território da *performance art* ocupa o espaço de outros domínios artísticos delimitados por fronteiras bem demarcadas, causando, segundo a pesquisadora teatral Silvia Fernandes (2011:11), “a crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico no teatro, na dança, nas artes plásticas e no cinema”.

Marvin Carlson, ao analisar amplamente a performance em seu contexto histórico, constatou a presença de alguns autores, como Roselee Goldberg, Carol Stern e Bruce Henderson, que defendem a ligação da *performance art* com as vanguardas históricas. Para Carlson (2010:93), apesar da ampla variação das obras desses autores, todos eles compartilham de um certo número de características comuns seguidas pela maioria dos praticantes de *performance art*, tais como:

(a) presença de um anti *establishment*, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte na cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais “in natura” e também “manufaturados”; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma.

A *performance art* realizada nos anos 70 teve uma grande proximidade com a arte conceitual voltada ao espaço físico e ao plano das ideias, e também com os discursos corporais e a ação solista dos artistas performáticos. De acordo com Carlson (2010:17):

A arte performática típica é arte solo, e o artista típico da performance pouco uso faz das adjacências cênicas elaboradas pelo palco tradicional, mas às vezes usa poucos elementos de prop e alguma mobília; uma vestimenta qualquer (às vezes até mesmo a nudez) é mais adequada à situação da performance [...]

O pesquisador e diretor teatral Renato Cohen, cujo legado é uma das mais fortes influências para os estudiosos da performance dentro das artes cênicas brasileira, realizou uma pesquisa detalhada sobre as relações e diferenciações entre a *performance art*, o *happening* e as artes cênicas, resultando no livro *Performance como Linguagem* (1989). Além de suas preocupações teóricas, a prática artística de Cohen transitou por várias zonas fronteiriças entre o teatro, a dança, instalações, artes plásticas, arte telemática e espetáculos multimídia.

Por sua grande proximidade com o universo teatral, Cohen (1989:56) considera a *performance* como uma “forma de teatro, pois esta se caracteriza como uma expressão cênica e dramática”. Uma das justificativas apresentada pelo autor está na constituição triádica da *performance*, também elucidada por Goffman, em que sempre algo estará sendo apresentado (ao vivo) para um determinado público, com algo significando (no sentido de signos), mesmo que esse signo seja apenas um objeto ou um animal. Essa relação triádica, algo apresentado, atuante e público, adicionada ao texto com seus significados e alternâncias também seria a relação formuladora do teatro; entretanto, podemos aplicar essa fórmula a outras linguagens artísticas e não somente ao teatro.

Contudo, Cohen creditava a *performance art* à oxigenação da cena teatral da vanguarda americana. Os trabalhos de Bob Wilson, Squat Theatre e Richard Foreman foram permeados por processos e trabalhos dos performers Joseph Beuys, Vito Acconci e Laurie Anderson. Além das obras desses performers, os trabalhos referenciais de ampliação da consciência são encontrados em Gurdjieff, na arte antroposófica de Rudolf Steiner, na tarologia de Crowley, nas práticas do Tao e em outros procedimentos idiossincráticos próprios da criação na performance. Cohen (1989:56) adicionou também outros fatores de vital importância para esse percurso, como:

[...] pela *body art* (corpo como cena), pelas *assemblages* (esculturas cênicas), estando ao mesmo tempo desvinculado de amarrações intrínsecas à convenção teatral: questões de representação, repetição, imitação, poética própria (premissas aristotélicas) etc., trazendo por esse desinteresse grandes contribuições para uma nova cena (Beuys, quando enfrenta um coitado em uma performance, não está preocupado na construção de um personagem ou na visibilidade e imitação de sua fala).

Para Cohen, a *performance art* apresenta repertórios e procedimentos da cena moderna e contemporânea, pontuando-se como manifestação radical, cartografada como uma arte de fronteira que continuamente busca a ruptura com a arte do *establishment*. Ao tocar em

limites tênues que separam a arte da vida, a *performance art* acaba adentrado em situações e procedimentos até então não reconhecidos como arte.

A trajetória de Cohen, como artista utópico e referencial dentro da *performance art*, foi marcada pela forte influência da arte conceitual, dos ecos da contracultura e seus desdobramentos no *underground*. O encanto radical coheniano orbitava nos “espetáculos-limite e, ao mesmo tempo, transitórios: riscos, radicalidades, independência ao público e crítica são componentes dessa manifestação que teve seu apogeu na contracultura e permanece enquanto utopia no norteamento e de difícil reprodução.

Glusberg chama a atenção para o fato de que o termo "performance" apresenta duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo. O caráter e a função desses elementos já não são os mesmos daqueles das tradicionais formas de teatro e da dança, nem as da pintura ou da música. Essa relação entre o corpo e o espaço está no questionamento e na busca renovada para uma oxigenação das próprias práticas artísticas tradicionais, pois eles rearticulam suas linguagens a partir de subsídios gerados pela *performance art*. Entretanto, todas essas rupturas propostas pelos visionários conceitualistas foram absorvidas e inseridas no universo multimidiático da indústria do entretenimento.

A frase de Cohen (1989:56) “a performance está muito mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática”, onde ele aponta a linguagem híbrida da *performance art* no limite das artes plásticas sendo a sua origem, e artes cênicas sendo a sua finalidade, impulsionou o desenvolvimento dos próximos dois tópicos desse módulo. Contudo, direcionamos a nossa investigação nas artes visuais para o lado sônico/performático oculto e nas artes cênicas para a multiplicidade de eventos que ocorrem simultaneamente, como nas óperas de Philip Glass e Robert Wilson.

1.2 Plásticas sonoras da performance

No decorrer da história da arte, o contexto das artes visuais tem sido baseado na criação de objetos – pinturas, esculturas, fotografias – produzidos invariavelmente para a comercialização. A movimentação do mercado das artes requer a construção de uma infraestrutura massiva e geradora de percepções de valores sobre os objetos artísticos confeccionados. A criação de objetos pelos artistas e a sua eventual inserção e valorização mercadológica se articulam através de um processo de legitimação intelectual constituída por críticos, acadêmicos e curadores. Essa tríade proporciona subsídios ao mercado na formação de uma cadeia sistêmica composta por museus, galerias, revistas, academia, crítica especializada e o público de consumidores.

Antagonicamente a essa situação criada pelo jogo pesado do mercado de arte, os artistas da performance no campo visual se rebelaram contra esse padrão monolítico assumido pelo *establishment* comercial artístico na seara das artes visuais nos anos 70. O forte antagonismo tinha como principal argumento rejeitar a fabricação de objetos para a comercialização no mercado de arte. Para isso, os artistas adotaram a atitude de produzir objetos não comercializáveis, por meio de eventos efêmeros visando criticar e minar as estruturas capitalistas desse mercado. Dentro desses eventos efêmeros encontram-se os *happenings* e a *performance art*.

A *expert* em performance Meiling Cheng (2002: XXIII) afirma que historicamente a *performance art* originou-se da postura de artistas contestatórios contra a tendência comercial implícita naquele período, em que conseguiram expandir radicalmente os critérios de reificações artísticas. Dessa revisão Cheng afirma que ao menos três conceitos distintos foram gerados nesse processo:

- a inserção de meros conceitos como arte, levando à "desmaterialização" de obras de arte estáticas com origem da arte conceitual e da arte processual;
- a incorporação do corpo do artista e outros elementos baseados no tempo (por exemplo, uma plateia ao vivo, um projeto duracional, uma apresentação baseada na improvisação e sem documentação) como parte integrante de uma obra de arte, que pode não ter valor comercial explícito, temporariamente poderia ser compartilhada, mas não adquirida;
- a insistência na indefinição entre arte e vida, estética e política, ou artista e artefato.

No plano conceitual, ao discorrer sobre a expansão da nova territorialidade cujas artes plásticas se inseriam, no prefácio do livro de Cohen (1989:16), Artur Matuck observa a ampliação territorial da performance da seguinte forma “A expansão das artes plásticas em

direção ao território do invisível, do irrepresentável questionava a sedimentação do pensar artístico e reclamava novos conceitos. A noção de performance respondeu às novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes”.

1.2.1 O Monótono silencioso de Klein

A busca do sonoro esteve implícita em diversos trabalhos de artistas visuais, contudo esse lado obscuro veio da influência que esses artistas tiveram ao travar contatos com a música experimental do período. Um dos exemplos é o de Yves Klein (1928-1962) - artista que percebeu a não necessidade de pintar modelos vivos e estáticos da academia. Klein teve a iniciativa de pintar os corpos desses modelos. Na poética de Klein, pintar era “como a janela de uma prisão em que as linhas, os contornos, as formas e a composição são determinados pelas grades”. Klein acreditava que a arte era uma concepção de vida e que não devia se restringir à utilização de pincéis dentro de um ateliê.

A incorporação da música como parte integral e estruturante, em uma faceta de sua obra, aconteceu durante a concepção de *Antropometrias do período azul* em que, para fazer o acompanhamento musical do evento performático, Klein escreveu uma partitura de acompanhamento.

Sinfonia Monótona – Silêncio foi uma obra que apresentou diversas versões e também durações diferentes; é datada entre 1947-1961. O acompanhamento musical para essas *Antropometrias* acontecia enquanto Klein aplicava tinta azul nos corpos de três modelos femininos nus direcionados para criar impressões pictóricas nas telas esticadas no chão. A peça não era estritamente monofônica, mas, em termos musicais, estruturada monocordicamente sobre um acorde de ré maior com sétima menor⁶. A estrutura formal da peça era composta por dois momentos: 20 minutos de execução orquestral, seguido de 20 minutos de silêncio. A orquestração requerida pela sinfonia era composta por 20 cantores, 10 violinos, 10 violoncelos, 3 contrabaixos, 8 flautas, 8 oboés e 3 *french horns*⁷. Esta sinfonia de 40 minutos de duração (embora isso não tenha nenhuma importância, como se verá) consistia de um único som contínuo, sem causa e efeito, criando uma sensação de vertigem e de aspiração do lado de fora do tempo. Para Klein, mesmo presente, esta sinfonia não existe, pois

⁶ Imagem no DVD – Módulo 1 – Imagens – I6 Partitura Klein.

⁷ Vídeo no DVD – Módulo 1 – Vídeos – V0 Yves Klein.

ela não nasce nem vai morrer. No entanto, no mundo de nossas possibilidades de percepção consciente a presença audível do silêncio se faz presente.

Klein propôs outra versão com 20 minutos de duração, sendo 15 minutos de som e 5 minutos de silêncio, cuja parte silenciosa os músicos deveriam ficar imóveis, mas em posição de alerta. Na verdade, o que mais interessava a Klein era o silêncio que ocorria após o fim da parte sonora da sinfonia. Suas preocupações em tornar claro e cristalino o processo de criação apareciam nessas performances como marcas espirituais captadas no momento da realização. Klein, de certa forma, veio ao encontro das preocupações estéticas e espirituais de compositores que tinham abordagens similares, como John Cage e suas inclinações para o Budismo Zen e o silêncio; e as pesquisas de La Monte Young, com sons sustentados por longos períodos de tempo influenciados pelas práticas meditativas do ioga indiano.

Fig. 2 Performance da *Sinfonia Monótona*.

Klein fez uma versão exclusiva para a ORTF em parceria com o compositor Pierre Henry, entretanto preferiu uma versão com músicos de concerto vestidos em trajes de gala - *smokings*, vestidos de preto -, dando indicações claras para a performance, que parodiava o ambiente das salas de concertos. Assim, com sua *Sinfonia Monótona* Klein antecipa as partituras -evento do movimento Fluxus.

1.2.2 A destruição e silêncio dos instrumentos

Num leve *flash* de memória, quando se pensa na destruição de instrumentos musicais, vem à lembrança as performances dos guitarristas Jimmy Hendrix (com sua pirofagia

carbonária em sua guitarra no Festival Monterrey Pop)⁸ e Pete Townsand (com a destruição total dos instrumentos musicais no fim de cada concerto da banda The Who).

Transferindo do mundo da música pop para o campo dos artistas conceituais, tem-se a ação de alguns artistas que utilizaram esse procedimento gestual, isto é, a destruição de instrumentos musicais como uma forma de expressão artística criativa. Citando alguns artistas performáticos que partiram para a destruição: Annea Lockwood, Nam June Paik, Rafael Ortiz, François-René Duchable e Joseph Beuys. O instrumento musical que parece ter despertado uma atração especial entre esses artistas foi o piano. Esse instrumento sofreu todos os tipos ações degradatórias: foi queimado, afogado, suspenso, esquarterado, silenciado.

Antes de tudo, para se evitar um equívoco, é preciso traçar uma diferenciação clara entre as práticas de destruição total de pianos com as modificações do piano desenvolvidas por John Cage (1912-1992). O conceito envolto nos trabalhos com pianos preparados ou expandidos preocupa-se com a exploração e ampliação da funcionalidade do potencial sonoro que o piano tem e pode oferecer se utilizando de procedimentos heterodoxos.

Voltando ao universo da destruição pianística, historicamente, durante um curto espaço de tempo, o piano teve um papel de destaque dentro das residências da classe média emergente que surgia em toda a Europa no século XIX. O status e a popularidade deste instrumento foram alcançados devido à versatilidade que oferecia, podia ser tocado solo ou em dueto, acompanhar a voz e também outros instrumentos. Segundo Arthur Loesser (1990:64) em seu livro *Men, Women and Pianos* de 1954, além do contexto musical, o piano estava inserido em um contexto social em que representava sonoramente a fala da mulher no papel que essa representava como suporte das aspirações da classe média europeia:

Quem tocava esses teclados na classe média? A maioria das mulheres [...]. Elas foram as únicas que tinham a maior parte do tempo livre e as oportunidades. O instrumento servia como uma mobília doméstica [...]. O lazer também permitiu a expansão da imaginação entre elas, muito do encorajamento para a introspecção suave serviu como autointoxicação emocional, na qual cantar e tocar piano em casa eram as expressões convenientes [...].

A fusão piano e mulher nos direciona à figura da pianista e compositora Annea Lockwood (1939), que chamou a atenção dos entusiastas da música radical, com sua peça *Piano Burning*. Lockwood⁹ iniciou a busca por materiais mais adequados para criar a trilha sonora no estilo música concreta. A coleta do material sonoro gravado fez parte de sua

⁸ Ilustração no DVD – Módulo 1- Imagens – I7 Hendrix.

⁹ DVD – Imagem – Módulo 1 – I8 Annea Lockwood.

parceria na obra *Heat*, do coreógrafo Richard Alston, da *Strider Dance Company*, em Londres.

Essa peça inicialmente não surgiu como uma composição musical, mas de uma necessidade de gravar um objeto que fazia sons mais interessantes e variados do que as chamas do fogo. Depois de acender e gravar várias fogueiras, Lockwood radicalizou e literalmente incendiou um piano. No contexto social do período, a classe média londrina estava abandonando o sonho de ter uma mobília musical doméstica, trocando por outros bens de consumo que ocupassem menos espaço físico na casa. Como resultado, Lockwood não teve dificuldade de conseguir nos lixões da cidade um piano vertical em mau estado e que se adequasse às suas intenções, isto é, queimá-lo.

A sessão de gravação ocorreu em um dique do Tâmesa para uma pequena multidão reunida no local e, o que deveria ser uma parte do processo de coleta de material para a composição de *Heat*, acabou se tornando uma atividade ritualística e, finalmente, gerou uma peça de música propriamente dita. Lockwood e a plateia ficaram impressionadas com os sons atraentes e diversificados emitidos pela queima do piano e visualmente com o colorido formado pelo contato direto do fogo com o verniz da madeira que as chamas geravam enquanto se propagavam pelo instrumento.

Fig. 3 Performance de Ortiz (esquerda) e Paul Pierrot em Londres, 1966.

Nos anos 50, Raphael Ortiz¹⁰ (1934) emergiu como uma das figuras-chave do movimento Destrutivista. Esse movimento tentava restabelecer o desapego social da vanguarda da *performance art* do pós-guerra trabalhando com uma série de gêneros, incluindo pintura, escultura e instalações. O movimento foi influenciado pelo psicólogo Dr. Arthur Janov, criador de um método terapêutico chamado Terapia Primal. As formulações ideológicas de Ortiz colocavam a destruição além das restrições impostas por uma expressão artística: a destruição era vista como um processo de transformação que libertava o homem dos seus objetos e das restrições impostas por esses objetos que haviam sido construídos para a sua emancipação, mas que, ao contrário, os cerceava. Ortiz incorporava com frequência pianos na maioria de suas performances e acredita-se que ele tenha destruído em suas performances realizadas, no eixo Europa e Estados Unidos, cerca de 80 pianos. Segundo Ortiz (2007:5):

Existe hoje em todo o mundo um punhado de artistas trabalhando de uma forma que é verdadeiramente única na história da arte. Deles são uma arte que separa os fabricantes dos desfabricantes, os montadores dos desmontadores, os construtores dos destruidores. Esses artistas são destruidores, materialistas e sensualistas lidando diretamente com o processo. Esses artistas são destruidores e não pretendem jogar o jogo feliz da criação de Deus, pelo contrário, deles é uma resposta à penetrante vontade de matar.

O artista Joseph Beuys (1921-1986) aplica conceitos alternativos de acústica e terapia para o uso não-convencional de instrumentos musicais, especialmente o piano. A partir das performances do Fluxus, como veremos adiante, os instrumentos foram usados de formas não musicais, muitas vezes sendo destruídos ou golpeados violentamente. Beuys usou o piano como um objeto metafórico nas obras *Grand Piano*¹¹ (1966) e *Plight Element* (1985). Nelas, o piano de cauda é lacrado em todos os sentidos, como isso, Beuys buscava a reflexão sobre um instrumento que tem um grande potencial sonoro e comunicativo e que, no entanto, acaba sendo abafado e silenciado. Assim, o artista reverteu uma situação aparentemente negativa para um olhar positivo, ao perceber que o piano (metáfora do ser humano) tem a oportunidade de voltar-se para dentro e focar-se em suas energias internas, trazendo à tona a criatividade.

¹⁰ (Imagens) DVD – Imagens – Módulo 1 – 19 Raphael Ortiz. (Vídeo) DVD – Vídeos – Módulo 1 – V1 Piano Destruction.

¹¹ DVD – Imagens – Módulo 1 - 17- Grand Piano/Beuys

1.3 Na cena: entre a presença viva e midiaticizada

Nas artes cênicas encontra-se uma ambiguidade semântica no uso do termo *performance* de forma mais aparente. Em termos práticos, no campo do estudo da *performance*, a palavra designa uma plêiade de trabalhos cujo ponto seminal é a atuação. Mesmo convivendo amistosamente, esses territórios são ambíguos e agrupam manifestações atuantes em dois modelos: *performing art* e *performance art*.

Neste trabalho e desenvolvimento da pesquisa é importante traçar uma abordagem conceitual que afaste a nebulosidade, apontando as diferenças entre esses dois enfoques artísticos.

A *performing art* está fortemente ligada à agenda das artes cênicas e musicais também, por meio de trabalhos calcados na atuação e no uso do corpo humano, normalmente voltada ao entretenimento. Segundo Patrice Pavis (2011:27), as artes da cena, o equivalente inglês para *performing arts* “são performadas, criadas diretamente para um público que assiste a representação materializada através do teatro falado, cantado, dançado ou mimado (gestual), como exemplos mais conhecidos o balé, a pantomima, a ópera”.

Vale a pena salientar que os performers que atuam nas áreas citadas por Pavis geralmente são altamente treinados em suas competências e habilidades específicas, como um bailarino clássico ou um cantor de ópera. Em relação ao espaço onde ocorre a “performance”, a forma de palco tem pouca importância, pois o fator vital é a imediata comunicação com o público por intermédio dos atuantes, identificado por ele como atores, dançarinos, cantores, mímicos, etc.

Nesse contexto, há uma tendência entre os teóricos americanos a utilizar o termo *performance* de forma generalizante para designar “atuação” ou “encenação”, dentre eles o diretor de teatro Richard Schechner. O pesquisador americano relaciona a consolidação dos estudos da *performance* como área de estudos independente, ligada à antropologia e à sociologia. Suas pesquisas foram responsáveis pela criação de novos paradigmas, dando subsídios à expansão dos limites dos métodos modernos de análise, até então incapazes de responder às mudanças radicais ocorridas no panorama cultural e artístico no final do século XX.

Em seu livro *Performance Theory* [Teoria da Performance], obra referencial sobre a teoria da *performance*, Schechner (1998:153), considera “o teatro como uma atividade humana primária e vincula a ideia de *performance* como um foco de análise e uma atividade específica fundamental para o funcionamento da sociedade humana, principalmente para a

comunicação”. Nele, Schechner enumera oito aspectos indicativos dentro do vasto território coberto pela performance – desde situações cotidianas, passando por relações sexuais e rituais, até chegar as atuações de atletas em jogos esportivos.

Schechner ampliou o espectro do performativo de forma ampla e complexa, mediante ações que vão desde jogos, rituais, esportes, entretenimentos populares, artes cênicas (teatro, dança, música), passando por ações que enfocam as ações ordinárias da vida cotidiana, da promulgação do social, do profissional, do gênero, da raça, das classes e papéis, da cura (do xamanismo à cirurgia) e as várias representações e construções de ações nos meios de comunicação e na internet.

Diferentemente de Schechner, a abordagem teórica de Eugenio Barba associa a performance com a potencialidade da atividade cultural, mais intimamente a uma abordagem antropológica, vinculando o comportamento fisiológico e sociocultural do performer (ator) através das várias culturas. Em sua obra referencial *Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* [Dicionário de Antropologia do Teatro: A arte secreta do performer], coeditado com Nicola Savarese (1991), em sua abordagem, Barba sugere três tipos de técnicas: técnicas cotidianas (inclinadas para a comunicação básica de conteúdo), técnicas de virtuosismo (com enfoque na utilização corporal além das funções cotidianas) e técnicas extraordinárias, incomuns no dia a dia (preocupada em o corpo numa posição de presença viva, sem, contudo, representar nada).

Para Carlson, Barba “situa os fundamentos da performance não na situação de sua encenação (em sua “estrutura” cultural ou sua marca), mas num nível básico de organização do corpo do performer, no nível ‘pré-expressivo’, cujas operações levam o espectador a reconhecer o comportamento como performance.” Ao transitar no plano pré-expressivo de todas as performances, tanto ocidentais como orientais, que envolvem equilíbrio, oposição e energia, Barba atribuiu ao estudo transcultural dessa fisiologia a missão antropológica do teatro.

As argumentações teóricas formuladas previamente na performance porém, com uma inclinação teatral em Cohen e Carlson, e reiteradas por Fernandes, mostraram o alcance da *performance art* em redefinir os parâmetros sobre a maneira como pensamos a arte hoje. A incidência radical da *performance art* sobre a cena teatral contemporânea realçou o fim de um certo modelo de teatro, isto é, de um conceito e prática teatral já sedimentados há algumas décadas. Uma das transformações ocorridas foi o deslocamento da ênfase textual para a realização da ação, independentemente do seu valor de representação dentro dos cânones tradicionais.

Esse outro teatro, na contemporaneidade rotulado de *teatro performativo*, proliferou-se por muitos palcos, sendo definido previamente como teatro pós-moderno ou teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, publicado em 2005. Em sua obra, Lehmann (2007:143) observou a emergência de um campo de fronteira entre a *performance art* e o teatro, em que existe uma aproximação gradual do ator com o acontecimento e os gestos de auto representação do artista performático.

Para Josette Féral, uma importante *scholar* na área das artes cênicas, essa mutação do valor da representação para a realização da própria ação ocasiona uma ruptura epistemológica de tal ordem, sendo necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la. A aproximação e utilização pelo teatro contemporâneo das aquisições provindas da *performance art* abalaram alguns elementos estruturantes da linguagem e se instalaram e escreveram uma performatividade cênica. Féral (2008:198) essa mutação reflete na “transformação do ator em performer, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, no espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, no apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia”.

Para a teórica alemã Érika Fischer-Lichte, a performance é uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como defende Schechner. A ensaísta trabalha com exemplos extraídos exclusivamente do que se pode considerar a prática artística do teatro e da performance contemporânea. Seguindo a linha europeia de abordagem do tema, focaliza suas análises no trabalho de encenadores e performers como Frank Castorf, Einar Schlee, Romeo Castellucci, Marina Abramovich e Schlingensief. Por outro lado, a autora concorda com Schechner quando afirma que a performance e o teatro contemporâneo são processos e não obras acabadas, ou como também acentua Cohen em sua obra referencial *Work in Progress* na Cena Contemporânea.

Jerzy Grotowski é considerado um teórico seminal e um diretor teatral praticante dos mais importantes do final do século XX, sendo a grande influência de outras figuras teatrais no campo teórico e prático, dentre eles Peter Brook e Eugenio Barba. As conceitualizações envolvidas em sua produção artística foram reunidas em uma coletânea de artigos, entrevistas, palestras e introduções a produções específicas entre os anos de 1965 a 1968, denominada *Towards a Poor Theatre* [Rumo a um teatro pobre] (1968), uma obra que continua sendo referencial e influente dentro das artes cênicas.

Grotowski adota a nomenclatura “teatro pobre” como referencial ideológico para enfatizar a eliminação do supérfluo no teatro: figurino, cenografia e maquiagem; de modo que

o teatro se reduza somente a sua essência. As convicções firmadas sobre a essência do teatro residiam no vínculo perceptivo, direto e ao vivo entre ator e espectador. Grotowski construiu seu arcabouço teórico do teatro pobre sobre a renúncia de elementos não essenciais, direcionando as suas pesquisas para um rigoroso despojamento do corpo condicionado e das resistências psicológicas do ator. Por meio de um conceito denominado de via negativa, Grotowski objetivava a erradicação de blocos condicionantes, armadilhas e dispositivos ilusórios, marca do teatro de espetáculo.

Tal posição foi muito bem colocada por Carlson (1997:443) explicita a posição reativa ao chamado hibridismo teatral, pois

Grotowski dá o nome de “teatro pobre” àquele que focaliza esse vínculo, em oposição ao teatro rico sintético que trai essa essência ao tentar, debalde, unir literatura, pintura, escultura, arquitetura, iluminação e interpretação numa experiência de “teatro total”. Esforços assim apenas produzem, na melhor das hipóteses, um híbrido tecnologicamente inferior até mesmo ao cinema e à televisão.

Os fundamentos teóricos baseados no teatro pobre e na via negativa fomentaram em Grotowski o franco antagonismo à incorporação de aparatos tecnológicos na cena teatral no final do século XX, legitimando teoricamente a resistência ao desenvolvimento e à utilização da tecnologia no teatro. Essa postura encontrou uma forte similaridade no âmbito da *performance art*, principalmente aquelas com um viés extremamente conceitual.

Por outro lado, Steve Dixon (2007:22) adota o termo Via Positiva para antagonizar à terminologia negativa proposta por Grotowski. Ao contrário do que defende o diretor polonês, a subtração de elementos da cena para potencializar a figura do ator, Dixon defende a performance digital como um processo aditivo. O processo de construção da linguagem cênica ou musical pela Via Positiva está intimamente conectada à tecnologia eletrônica digital. Dessa forma, nos trabalhos da performance digital são adicionados efeitos extras, interações extras, próteses extras e corpos extras.

Na genealogia da performance com tecnologia, realizada em palcos com a incorporação de mídias digitais e projeções geradas ou manipuladas por computador, há uma longa história dentro das artes cênicas. Podem-se citar, nos anos 20, os trabalhos de Frederick Kiesler e Erwin Piscator; nos anos 40, o teatro do futuro de Robert Edmond Jones; a Lanterna Magika¹² de Svoboda nos anos 50; as performances intermídias dos anos 60 e as performances multimídia desde os anos 70 de Robert Wilson, Jan Fabre, Robert Lepage,

¹² DVD - Imagens – Módulo 1 – I11 - Lanterna Magika.

Meredith Monk, Peter Sellars, Trisha Brown, Lucinda Childs, The Wooster Group, entre outros .

Os primeiros indícios de uma nova dramaturgia e um novo modo de narrativa encontram-se nas narrativas complexas da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein e na montagem fotográfica de John Heartfield. Essa forma fragmentada era como estes artistas procuravam compreender as mudanças radicais da sociedade e da política daquele período. Nos primeiros dias do cinema, homens do teatro como Erwin Piscator começaram a utilizar a projeção de filmes como parte integrante de suas produções teatrais. Na história do teatro, foi creditado a Piscator o pioneirismo na arte de integrar significativamente atores ao vivo e projeção filmica.

Em seu teatro total (*Totaltheater*), Erwin Piscator (1893-1966) incluía a projeção de filmes, trechos de filmes documentários ou de filmes especialmente produzidos, operando como uma extensão do que ocorria no palco. Assim, Piscator engajava o público ao debate por meio de registros visuais da história coetânea do período, introduzindo na tela dados atualizados sobre o contexto social, econômico e político da época. Piscator denominava esse tipo de produção como teatro épico, gênero que conceitualmente adquiriu uma importância mundial com Bertold Brecht (1898-1956). Na sua essência, na forma do teatro épico já eram incorporadas propriedades típicas de obras de multimídia e interativas, combinando diferentes mídias e linguagens. Ao romper com a linearidade da cena inserindo episódios curtos, autossuficientes ou genéricos surgem diferentes níveis de narração que lançam luz sobre o comentário ou sobre um tema comum a partir de diferentes perspectivas, o que permite ao espectador interpretar a obra com certa liberdade de escolha.

Piscator, com o seu teatro expandido, esteticamente ampliou a linguagem teatral, envolvendo os corpos dos atores de teatro (e seus personagens) em um diálogo com a nova tecnologia filmica. A multiprojeção na cena criou um fórum de debate entre a representação ao vivo e midiada, entre o passado e o presente e abriu-se o debate entre o real e o ficcional.

O cenógrafo Josef Svoboda (1920-2002) foi outro criador que transitou entre o real e o ficcional com a sua *Lanterna Magika* (Fig. 4). Mesmo não tendo definição territorial artística bem demarcada em sua concepção, a *Lanterna Magika* transitava entre o filme, o teatro ou um novo meio de apresentação de um show. Tal trabalho inovador consistia de várias camadas de projeção, fazendo um caleidoscópio de interações entre o performer ao vivo e os planos de imagens projetadas. A sua primeira aparição pública aconteceu em 1958 na Exposição Mundial de Bruxelas, no pavilhão da antiga Tchecoslováquia, onde

simultaneamente ocorria balé, teatro, diversas projeções de filmes e música ambiente. Segundo o site monoskop.org:

Tecnicamente, os elementos da produção Bruxelas consistiram de sete telas de diferentes tamanhos e forma suspensa em diferentes ângulos e sustentada horizontalmente por cabos de aço em frente a um fundo preto de veludo. Oito projetores de slides automáticos e sete projetores de cinema, sincronicamente controlados por fita eletrônica, lançando imagens sobre as telas. A colagem visual foi acompanhada de som estereofônico (também realizada na fita magnética), o tempo total da performance durava dez minutos, sendo tematicamente unificado por sua descrição do contexto do Festival Anual de Música da Primavera de Praga.

Em essência a *Lanterna Magika* trata de um projeto que conecta de forma irrepreensível e precisamente sincronizada técnicas de cinema e de teatro, uma nova forma de “mídia”. Radok e Svoboda usaram a chamada técnica de *polyekran* (projeção paralela de telas múltiplas), sincronizando elementos individuais de teatro (atores, cenário) e de cinema para gerar performances fantásticas, quase irreais, com esses recursos multigênero.

Fig. 4 *Lanterna Magika* de Josef Svoboda (1958).

A *Lanterna Magika* foi uma forma de performance multimídia altamente detalhista e sincronizada, calculando com precisão a movimentação dos performers na ação cênica com a mediação. Com isso, transformou-se o conceito de tempo virtual e fisiológico: ao inserir atores ao vivo, com quem o espectador pode se identificar e, assim, ganhar um paradigma direto a modelar o seu próprio comportamento, devendo seu corpo físico já encontrar-se em um espaço interativo virtual.

A *Lanterna Magika* criou um modelo artístico híbrido com a interação e justaposição entre um elemento mediado (o filme) e o ator ao vivo em cena. Dessa forma, o

posicionamento de filme e atores ao vivo num mesmo palco trouxe o desafio de rever a relação e as diferenças dessas naturezas perceptivas.

1.3.1 Glass/Wilson: de Einstein aos monstros

Ressalta-se que a estreita parceria entre o compositor Philip Glass (1937) e o diretor de teatro Robert Wilson (1941) foi iniciada em 1976, com a aclamada ópera *Einstein on the Beach* (Fig.5), obra que ampliou os horizontes do teatro musical. Embora *Einstein on the Beach* seja muitas vezes referida como uma ópera, ela apresenta características que fogem aos padrões da ópera tradicional: quase cinco horas de duração, sem intervalo, sem enredo e sem uma narrativa linear; além de não apresentar um texto/*libretto* para realçar uma escrita vocal heroica típica dos divos & divas operísticos padronizados; ao invés disso, havia um pequeno grupo de vocalistas não operísticos, posicionados dentro do fosso junto ao grupo instrumental, cujo texto cantado era baseado em números, sílabas e notas musicais solfejadas; por seu turno, a orquestração rompia com o padrão da grande orquestra, ao utilizar um violino amplificado e executado pelo personagem central Einstein¹³. A Philip Glass Ensemble era composta por teclados eletrônicos, flautas, saxofones, clarinetes e voz, com todos os instrumentos amplificados.

Fig. 5 *Einstein on the beach*.

Ao comentar o trabalho de diversos artistas e, em especial, Robert Wilson, Goldberg (1999:64) diz que “esta nova forma de teatro performático não tinha nada a ver com as preocupações teatrais básicas: sem roteiro, nenhum texto, nenhuma narrativa, nenhum diretor, e, especialmente, sem atores”.

¹³ DVD – Vídeos - Módulo 1- V2 *Einstein on the Beach*.

Fazendo uma abordagem sobre o teatro, a música e a ópera em seu livro *Performance: live art since 1960*, RoseLee Golberg faz um contraponto entre o teatro radical dos anos 50 na Europa e nos Estados Unidos, centrado na figura de diretores de teatro, e a nova cena, que repensaria a performance e que não seria lançada por diretores teatrais, mas por artistas de vanguarda e músicos.

Einstein on the beach ficou na fronteira entre o teatro musical e a nova ópera. As performances de Wilson, frequentemente designadas como “ópera”, muitas vezes não tinham a presença da música em tempo integral no percurso da ação. Robert Wilson já era reconhecido na cena contemporânea pelas suas performances, segundo Roberto Galizia, (1986:XVIII) no princípio radical de justaposição combinado com uma visão muito particular da arte de atuar”. Wilson buscava em seus trabalhos alterações do estado de consciência, em que tudo acontecia como num sonho e sem nenhum significado racional. Galizia (1986:XXX) detectou que “essa qualidade onírica, acrescida do uso de movimentos de câmara lenta e de atividades simultâneas durante a apresentação, tornou-se, cada vez mais, uma das principais características das produções de Wilson e foi intensificada ainda mais pelo uso constante da repetição e pela longa duração dos espetáculos”.

Einstein on the beach serviu de modelo inspirador para as futuras invenções de vários compositores contemporâneos. No campo da nova ópera, como Goldberg chamou essa linha trilhada por músicos e artistas da cena, seguiram-se as próprias óperas de Glass *Satyagraha* (1986), *Akhnaten* (1984) e *Voyage* (1992); John Adams e Peter Sellars com a CNN Opera *Nixon on China* (1987); Louis Andriessen e Peter Greenaway com *Rosa* e *A Horse Drama* (1994); Steve Reich e Beryl Korot com as novas possibilidades para uma ópera visual em *The Cave* (1993) e *Three Tales* (1999), que serão abordados especificamente no capítulo adiante.

Um dos trabalhos que teve mais impacto nos novos caminhos na relação arte-tecnologia dentro das artes cênicas foi a ópera digital *Monsters of Grace*¹⁴ (1998). Steve Dixon (2000:25-30) diz que a obra de Wilson e Glass é um exemplo interessante dos atritos entre a performance e os novos meios de comunicação. O título da obra de Glass e Wilson surgiu por um erro de leitura, originalmente a ópera foi intitulada *Masters of Grace*, porém Wilson cometeu um erro de ortografia em suas anotações e decidiram usar o *Monsters* ao invés do *Masters*.

Como anunciado nas notas do programa da produção, *Monsters of Grace* foi uma ópera digital em três dimensões, estruturada sobre um ciclo de canções com 13 cenas, 9 delas

¹⁴ DVD – Imagens – Módulo 1 – I12 Monsters/Glass.

baseadas em poemas do místico sufi do século 13 Mevlana Jalaluddin Rumi, traduzido e adaptado para o inglês pelo poeta americano Coleman Barks. A ópera digital, nos seus 68 minutos, requitava da audiência o uso de óculos 3D para visualizar os efeitos produzidos pela projeção de vídeo que ocorria concomitantemente com a movimentação dos performers ao vivo¹⁵. O trabalho apresentava a projeção de 13 filmes de animações computadorizadas, uma para cada cena, projetados em uma tela suspensa acima dos músicos e cantores. Alguns filmes eram figurativos, outros, abstratos, alguns pareciam estar sincronizados com a música, ao passo que outros pareciam não apresentar nenhuma correlação.

Monsters of Grace recebeu uma reação negativa da crítica e do público, pois as críticas foram direcionadas a uma suposta incompatibilidade entre a mídia eletrônica e uma forma viva e pura de arte como o teatro. Isso trouxe à luz uma série de questões fundamentais ao debate que tem confrontado o teatro e a performance virtual. Para Dixon (2000:29) existiram duas questões marcantes “as expectativas muito altas, estimuladas pelo excesso de otimismo e pela retórica irrealista sobre o surgimento de uma forma de arte teatral totalmente nova e imersiva e o debate feroz sobre a virtude real de integração de imagens digitais dentro do teatro ao vivo”.

Steve Dixon em seu livro *Performance Digital* [Performance Digital], a respeito da presença viva (*liveness*), comenta que não se afasta da discussão a questão do determinismo tecnológico em seus diversos modos de apresentação ao vivo ou gravado, no teatro ou no filme, e que podem desencadear diferentes estados de atenção da plateia. Embora ele faça um gesto em direção à possibilidade de que exista uma dimensão social a essas diferenças, conclui favorecendo distinções ontológicas entre mídias como causando respostas diferentes.

Embora essa tenha sido uma estratégia artística deliberada por Wilson e Glass, declarando publicamente (talvez conscientes dos comentários) que as versões posteriores da produção foram concebidas estritamente como um filme SD (*standard definition*) com acompanhamento musical ao vivo, parece não ter despertado no público grande empatia. Isso não quer dizer, evidentemente, que outros profissionais não se envolveram com êxito através de suas audiências ao vivo e que tenha melhorado um senso de teatralidade através da integração de projeções digitais, como esta pesquisa vem tentando tornar claro ao longo de seu desenvolvimento

¹⁵ O encontro da *high art* com a alta tecnologia foi realizado pela empresa de animação gráfica *Kleiser-Walczak Construction*, fornecedora dos efeitos especiais para filmes hollywoodianos *Stargate* (1994) e *Mortal Kombat Annihilation* (1997). Bernard Holland, do *The New York Times*, ao escrever uma crítica sobre uma apresentação *work in progress*, em Los Angeles, disse que *Monsters of Grace* é “uma invasão corajosa em um território inexplorado”.

Módulo 2: Música como *Performance Art*

2.1 Rumo ao Teatro musical

But performance art is not theater in fact, it's closer to a rock concert. (Kay Larson)

Depois de enfocarmos os estudos realizados no campo da *performance art* e suas vertentes no campo das artes visuais e cênicas, observamos as raras formulações teóricas e conceituais referentes ao campo da música e de seus desdobramentos sônicos. Como nossas constatações, até o momento, comprovam a tese repetida à exaustão em nossos compêndios performáticos, onde a música continua participando apenas como um eixo auxiliar na construção da ação performática.

Entretanto, podemos notar os pré-requisitos determinantes explicitados por Goofman para a realização de qualquer modelo de performance – o material, o agente, a obra e o público, que também figura na maioria das performances musicais ao vivo. Na esfera musical, esses quatro componentes estruturantes se materializam por meio de uma cadeia formada pelo som, compositores/intérpretes, peças musicais e audiência. Em síntese, o padrão da performance musical/sonora consiste de sons/ruídos feitos por músicos que apresentam essa resultante para uma plateia.

Bonnie Maranca (1981:62) afirma que a maior parte da nova geração que faz performance está mais em sintonia com os mundos da arte e da música do que o mundo do teatro. Apesar desse *insight* de Maranca, principalmente no mundo acadêmico, ainda são raros os subsídios teóricos e conceituais nos estudos realizados da *performance art* em relação aos campos musicais e sônicos. Em nosso ponto de vista, parece estranha essa omissão, pois músicos são artistas e mostram as suas inquietações estéticas através de performances como os artistas da cena e das visualidades.

Para não parecer que estamos trilhando um terreno insólito e inaudito, existiram muitas iniciativas na fronteira da *performance art* e do campo sônico que proliferaram uma grande quantidade de termos ou rótulos a partir dos anos 50 até hoje. Dessa polissemia de rótulos podemos citar os termos: de *happening* em John Cage, *intermídia* em Dick Higgins e compositores do Fluxus, *ópera multimídia* em Jocy de Oliveira e Conrado Silva, *performance multimídia* em Laurie Anderson, *brain opera* em Tod Machover, *CNN Opera* em John Adams, teatro musical Mauricio Kagel, *teatrical-performance music* de Steve Reich e Beryl Korot, *performance sônica* em Trevor Wishart, *new opera* em Philip Glass e Robert Wilson e mais recentemente a *electro metal rock opera* em Lady Gaga.

Similarmente ao que ocorreu tanto no teatro como nas artes visuais, a música através de alguns compositores representativos situados na Europa, com mais pujança, a partir dos anos 60, praticaram procedimentos similares aos de dramaturgos, coreógrafos e artistas visuais, contudo não adotaram conscientemente a nomenclatura *performance art*. Ao falar da inter-relação entre teatro (chamado de total) e multimídia, Elliott Schwartz e Daniel Godfey (1993:137) listam uma série de características que identificam essa vertente da música contemporânea em relação às outras abordagens, elas são:

- estímulo visual como a iluminação, o filme, slides ou vídeo;
- movimento e fala por parte dos dançarinos, atores ou dos próprios performers musicais;
- Objetos físicos ou props, englobando desde objetos domésticos a esculturas, pinturas e outras formas de artes visuais;
- O uso criativo do espaço físico, tal como o posicionamento ou movimento incomum das fontes sonoras – performers ou alto-falantes – por toda a área da performance;
- Participação da audiência na performance e/ou na composição de uma obra.

A questão de nomenclaturas e rótulos parece ser um problema muito sério para os músicos de uma forma geral. Mesmo sendo questionado sobre um assunto específico sobre o seu estilo musical e que pode ser ligado a um contexto de múltiplas linguagens atuando concomitantemente, Nicholas Zurbrugg (2004:312) indaga Steve Reich sobre como ele se descreveria sendo considerado um compositor minimalista, e Reich respondeu assim: “[...] eu não dou a mínima pra isso [...], a minha situação agora é estar ocupado pensando na próxima composição; eu sempre mantive meus ouvidos e olhos firmemente focados nessa meta”.

Além de Reich, muitos outros compositores e músicos não estiveram muito preocupados com a terminologia ou classificação analítica que os *scholars* necessitam por motivos metodológicos para estudar as obras, as escolas e os estilos nos quais esses compositores se enquadrariam. Na verdade, os músicos historicamente sempre estiveram muito ocupados com a sua sobrevivência e precisaram, e ainda precisam, se desdobrar em muitas atividades que vão desde o trabalho criativo composicional, passando por tocar em cabarés [Satie] até chegar a trabalhar como copista para orquestra de teatro [Alban Berg e Anton Webern]. Assim o fundamento conceitual e estético de uma noite se desmancharia na dura realidade na manhã seguinte.

Contudo, essa visão histórica e analítica existente é muito importante para traçar uma cartografia sobre essa opção técnica e estética que muitos músicos criadores adotaram. Para analisar a dinâmica da evolução da música na obra de compositores de vanguarda do pós-

Segunda Guerra Mundial, o compositor e teórico Reginald Smith-Brindle entrou nessa seara e utilizou os termos semi-opera, teatro, *teatrical-performance music* para designar um constructo composicional que incorporava elementos da performance juntamente com a atuação musical, fugindo aos padrões convencionais da música pura e do som, isto é, a música realizada com o intuito de escuta sem nenhum atrativo visual. Alguns compositores, a maioria residente na Europa, entre eles: Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel grafavam em partitura as instruções para gestos, falas, movimentos e aleatoriedade sonora. Smith-Brindle (1987:147) aponta que:

[...] Estes elementos da performance podem ser incluídos na categoria de "teatro", e incluiu dança (atividade física, gesto humano e movimento de todos os tipos) na montagem (iluminação, justaposição e manipulação das propriedades da arte do palco), sons naturais (a integração artística de sonoplastia e da fala), e a disposição espacial da performance (os meios de envolvimento e confronto entre o público-espectador com as atividades da performance). [...] Os aspectos fundamentais da performance são os efeitos de iluminação e a inclusão de filmes, slides, sons gravados em fita. Na verdade, o objetivo é produzir uma influência mixed-media nos sentidos em geral.

A relação carnal entre a *performance art* e a música, segundo Goldberg (2006:174), ficou evidenciada com a presença de músicos norte-americanos que trabalharam no contexto performático dominante na cena musical dos anos 60 – Terry Riley, La Monte Young, Charlemagne Palestine, Philip Glass e Steve Reich. Na época, esses compositores desenvolveram individual e/ou colaborativamente trabalhos que se integravam na linha estética do teatro musical através da *live electronics*, que segue até os dias de hoje. Chris Salter (2010: 212-213) pontua os casos particulares de Philip Glass e Steve Reich que conciliaram a eletrônica e acústica da estética do teatro musical alternativo para óperas de grande proporção denominadas nova ópera. Glass utilizou esses procedimentos na monumental *Einstein on the Beach* (1976), nas óperas camerísticas *Hydrogen Jukebox* (1988) e *1.000 Airplanes on the Roof* (1990). Steve Reich, compositor minimalista americano, escreveu dois trabalhos de teatro musical multimídia high-tech, *The Cave* (1990) e *Three Tales* (2002). Os trabalhos visuais de Reich foram criados pelo videoartista Beryl Karot, que produziu uma imensa paisagem com diversas telas de vídeo no palco.

2.1.1 Do Intérprete ao Performer

Realizando uma pequena jornada pelas inquietações vanguardistas do século XX, notamos que até o período anterior à Segunda Guerra Mundial a música erudita de concerto era, de todas as outras artes de espetáculo, a que se mostrava uma das mais reticentes em

relação a elementos estranhos ao ritual do ambiente clássico da sala concerto. Permeada por uma ideologia herdada do romantismo, onde o conteúdo musical sonoro ocupa uma posição de maior destaque em relação ao evento performático, sendo a figura do compositor origem primária e elemento estruturador desse universo. Ao contrário, o performer e o ato performático ficaram relegados a um segundo plano e, na maioria dos eventos, subliminares. Nicholas Cook (2001:1) cita o caso em que Schoenberg supostamente teria dito que:

O performer, por toda a sua arrogância intolerável, é totalmente desnecessário, exceto suas interpretações que fazem a música compreensível a uma audiência infeliz, incapaz de ler uma partitura impressa. [...] Em uma injunção de Leonard Bernstein (Bernstein, a todas as pessoas!) de que o maestro tem de "ser humilde perante o compositor, e que ele nunca se coloque entre a música e o público; que todos os seus esforços, porém intenso ou glamouroso, têm de ser feitos a serviço do significado do compositor," [...] de acordo com Stravinsky, "O segredo da perfeição está acima de tudo, na consciência da lei [do artista] imposta a ele pelo trabalho que está realizando", de modo que a música não deve ser interpretada, mas apenas executada.

Entretanto, essa suposta postura de Schoenberg, que amplifica a importância do compositor em detrimento da figura do intérprete, parece-me soar como uma meia-verdade. Por que? Pegando uma carona na afirmação de Schoenberg, como nem todas as pessoas estão aptas, ou a prioridade da vida delas NÃO é ler, interpretar e compreender uma partitura musical, onde estão registradas as ideias do compositor. Dessa forma, a maneira como é constituída a estrutura funcional da música ocidental, além do bem e do mal, tem sido necessária a figura do intérprete como revelador do pensamento do compositor na maioria dos casos.

Por um curto período no tempo, essa prática foi negada pelas escolas de música concreta, eletrônica e da *tape-music* – músicas diretamente ligadas ao desenvolvimento da tecnologia eletrônica, que substituíram a figura carnal e viva do intérprete por um registro previamente fixado nesse suporte, onde o compositor finaliza a sua obra e, por extensão, a sua interpretação. Apesar de existir uma linha na música eletroacústica que ainda segue esses preceitos, outras vertentes adotaram uma postura conciliadora entre os sons manipulados previamente e/ou em tempo real com intérpretes de todas as formatações musicais.

Para solidificarmos o nosso ponto de vista conceitual é necessário compreendermos previamente a função do intérprete em si, para em seguida contextualizá-lo nos diversos panoramas. O performer, na interpretação de uma composição musical, parte de algo já criado e existente. Essas composições são constituídas por uma gama de sons ordenados que se articulam em padrões que seguem uma lógica e simbolicamente são anotados em uma partitura musical. Grosso modo, a performance de um músico intérprete envolve a reprodução

fidedigna da sensação real do som indicado na partitura musical. Cabe ao intérprete realizar a leitura dessas notas escritas na pauta para que a ideia do autor seja compreendida. Assim, a função primordial do intérprete está associada à compreensão de uma obra musical, postura que vai além da mera digitação mecânica.

Schoenberg e Stravinsky foram considerados anacrônicos, questionados e rejeitados por uma série de compositores que, inconformados com o mundo recebido, principalmente na Europa pós-Segunda Guerra Mundial, buscavam novas alternativas. O processo dinâmico que causou a reviravolta na ritualidade musical acabou levando alguns músicos criativos a explorarem conscientemente os fatores performáticos que se estendiam além do domínio da música pura e do som. A lógica que conduzia os concertos de música erudita de vanguarda, além da questão sonora e musical estruturante, mostrava um grande interesse na questão da visualidade e buscava uma ação mais direta e concreta na relação com o público.

O velho conceito de performance, marcado pela rigidez e imobilidade de uma audiência passiva que envolvia o ritual das salas de concertos, era ruínas resultantes da guerra. Em face dessa conjuntura, nos anos 50, alguns jovens compositores despertaram para o potencial dramático de suas crescentes preocupações composicionais, de modo que no ambiente teatral o seu trabalho extrapolaria os limites impostos pelo ambiente sonoro e, assim, direcionaria para outros territórios inexplorados. Assim surge o teatro musical.

2.1.2 Teatro Musical e suas variáveis

O teatro musical (*Musiktheater*) apresenta muitas ramificações e uma diversidade de procedimentos estéticos. De uma forma genérica podemos considerar o teatro musical como uma forma de teatro onde a música é o eixo condutor, um “teatro” ligado ao tempo e à organização musical. Nessa estética existe a interação entre a música instrumental e vocal, a voz falada e a ação corporal do performer. Dentro do teatro musical, o corpo interage e ocupa a mesma hierarquia dos outros elementos constitutivos na obra, ao contrário do teatro tradicional, cujo texto é o eixo condutor. O teatro musical ocupa um ambiente estético e social que difere da ópera¹⁶.

O termo teatro musical hoje em dia habita o imaginário popular e midiático ao ser relacionado com os musicais americanos via cinema e os musicais da Broadway. No caso

¹⁶A ópera é uma narrativa em que os personagens cantam em vez de falar, na maioria dos casos acompanhados por instrumentos musicais. Ao contrário do concerto tradicional, nas óperas, além do palco onde desenrola a fábula, há a necessidade de cenários, iluminação que acompanha as ambientações decorrentes da trama e os figurinos que caracterizam os personagens em diversas situações da trama. Os cantores além de, obviamente, cantarem, representam papéis dentro de uma história.

relacionado à música erudita de vanguarda, o termo deriva da palavra alemã *Musiktheater*, originalmente ligada a Kurt Weill e a nova ópera de câmara (*Zeitoper*) que surgiu na Alemanha no período do pós Primeira Guerra Mundial. No português, temos a adjetivação “musical” para o teatro; o substantivo *Musiktheater* em alemão é formado pela junção de dois substantivos música e teatro, que dá a ligação conceitual entre as duas formas de arte sem hierarquizá-las. Mais que um mero jogo de palavras, foi criada uma forma híbrida original.

Nesse terreno árido da música de vanguarda, o teatro musical apresentou um processo evolutivo abrindo novas perspectivas e caminhos. Durante a segunda metade dos anos 50, a música de vanguarda foi impregnada com o espírito do teatro. Na concepção do porta-voz de Karlheinz Stockhausen Karl Wörner (1973:187), “o teatro musical é tudo o que pode ser observado pelos sentidos, ocorreria ao integrar dentro da composição cada aspecto fenomenal da música, dessa forma, é uma arte integrativa”.

Nos círculos da música de vanguarda do pós-Segunda Guerra Mundial, aconteceu o questionamento e a iminente derrocada do modelo wagneriano, isto é, o foco na ação dos cantores e a invisibilidade dos músicos na cena. Com a chegada do teatro musical de vanguarda, os instrumentistas reapareceram no palco com a mesma hierarquia dos cantores, atores e bailarinos, ao desempenharem papéis da mesma relevância. Nesse gênero musical e performático é demandado aos intérpretes tarefas que extrapolem as especificidades de um instrumentista ou solista, isto é, executar no instrumento a “nota certa na hora certa”. Em obras de compositores como John Cage, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, George Crumb, Cornelius Cardew, dos compositores do movimento Fluxus e da música experimental britânica dos anos 60, há a necessidade intrínseca dos performers, além de decifrar a partitura, realizar diversas atividades corporais, além de cantar e também desempenhar ações com texto falado.

A complexidade resultante da inserção e cruzamento de novas mídias nas obras desse período demandava dos criadores novas resoluções para o grau de complexidade que esses trabalhos exigiam, e as ferramentas do passado se mostravam anacrônicas ou inapropriadas para esse momento. Essa grande mudança na hierarquia cultural nas artes de atuação retificou o desequilíbrio existente, sempre favorável ao criador, e colocando os intérpretes de música, teatro e dança em uma posição coadjuvante. Assim, o teatro musical abriu as portas para um novo enfoque sobre o performer na realização das obras, ao adotar procedimentos similares a companhias de dança, grupos de teatro vanguardista e, no caso da música, o *modus operandi* dos cantores de bandas de jazz e de música popular no qual o repertório é criado em parceria.

Esse novo enfoque próximo à música popular trouxe a flexibilização da partitura, com a inserção de improvisação controlada ou livre, resultando na mudança do relacionamento entre o criador e o intérprete. Este movimento pode ser notado no trabalho de alguns compositores que organizaram a sua própria *ensemble* ou *band* para acompanhar o seu trabalho em turnês como a *Philip Glass Ensemble*, *Michael Nyman Ensemble*, *Steve Reich and Musicians* (muitas vezes creditada com *Steve Reich Ensemble*), La Monte Young com *The Theater of Eternal Music* e Cornelius Cardew com a *Scratch Orchestra*.

Além dos modos e meios de produção diferenciados da prática da música de concerto, o teatro musical incorporou alguns elementos performáticos da dança com movimentos e gestualidades corporais de todos os tipos, do teatro vanguardista com a adoção de elementos sônicos que se integravam artisticamente à fala natural do texto e das sonoridades advindas de um treinamento não musical, à disposição espacial dos performers e ao envolvimento/confronto na relação palco-plateia, herança dos futuristas e dadaístas. Além dos elementos performáticos, os requisitos técnicos também ganharam a atenção desses compositores, como a iluminação, carpintaria cenográfica, figurinos, filmes, projeções em justaposição e manipulação de elementos do palco. O comportamento performático no teatro musical está inserido num ritual onde os músicos procuram afirmar e expandir suas individualidades por meio da gestualidade e dos movimentos, estabelecendo uma extensão dos seus instrumentos e de suas vozes.

2.1.2.1 Virtuosismo

Além das questões que extrapolam as problemáticas dos gostos estéticos e ideologias políticas existentes na época, o teatro musical ocorreu de diversas maneiras. Ao contrário das acusações da crítica conservadora que conectava o teatro musical a uma espécie de valedutismo, as primeiras ‘erupções’ foram a exigência de grande virtuosismo musical exigido dos performers em dezenas de composições que eram o destaque no próprio ato performático. A geração de compositores, que incluía Luciano Berio, Luigi Nono, John Cage, Dieter Schnabel, entre outros, construíram uma série de trabalhos individuais de alta elaboração, onde o virtuosismo na performance era tão determinante quanto a técnica composicional.

Nas obras desses compositores frequentemente se experimentaram técnicas estendidas para instrumentos musicais e voz, contudo o elemento performático desses intérpretes foi explicitado, reforçado e amplificado na performance musical. Decorrente desse novo paradigma da música de vanguarda surge uma nova geração de intérpretes, fora dos padrões tradicionais da música de concerto. Através da presença cênica na partitura, a ação

instrumental e/ou vocal heterogênea corporificava a obra dos compositores criando um novo ritual transgressor dos códigos neutros da música de concerto. Nessa linha de alto apuramento técnico reconhecido especificamente por traduzir e defender as ideias dos compositores vanguardistas incluía-se os nomes de David Tudor, Cathy Berberian e Demetrio Stratos.

2.1.2.2 Acaso e Aleatoriedade

Sair de uma posição passiva e assumir um papel ativo na construção da obra musical foi determinante para o desenvolvimento da composição musical dos anos 50, baseada na indeterminação e no aleatório. Esses procedimentos, somado à ação cênica, apareceram de forma idiossincrática na obra de alguns compositores, dentre elas a peça *4'33"* (1952) de Cage. O compositor, nessa obra, permite a realização da performance por qualquer instrumentista solo, não exclusivamente um pianista como ficou emblematicamente conhecida na música de concerto, ou por uma formação orquestral de qualquer tipo de instrumento. Pierre Boulez em sua Sonata para Piano nº 3 (1957) cria uma obra cuja construção não se restringe somente ao que está escrito na partitura. As orientações dadas na partitura permite que o intérprete formule, através de escolhas delimitadas, a sua narrativa sonora. Mesmo dentro da linguagem da música serial, Boulez começa a adotar um método de relativa liberdade denominado de aleatório. Para Robert Adlington (2005:226), “ao contrário do que ocorria previamente, os compositores reconheceram explicitamente a importância do ato performático na realização de suas obras, colocando dessa forma o intérprete no mesmo patamar hierárquico do autor”.

2.1.2.3 Espaço

Uma outra característica que predispõe a música de vanguarda para o teatro, ou melhor, aquilo que a música incorporou do teatro foi a disposição espacial dos músicos de uma forma não convencional. Karlheinz Stockhausen (1939-2000) foi o responsável pelo estabelecimento dessa prática dentro da música de vanguarda. A disposição espacial dos músicos também teve um papel preponderante na obra de uma série de compositores da música de vanguarda, dentre eles: Henry Brant, Iannis Xenakis, Harrison Birtwistle e György Kurtág.

*Originale*¹⁷ de Stockhausen foi encomendada pelo Theater am Dom de Colônia e foi escrita de uma forma relativamente rápida durante uma visita à Finlândia, em agosto de 1961. Stockhausen concebeu esse trabalho como uma ação num pedaço de tempo usando como

¹⁷ DVD – Módulo 2 – V3 Stockhausen/Originale.

referência seus escritos sobre o tempo. Apesar de toda aura processual envolvida, a performance é construída sobre uma partitura com 16 páginas totalmente cronometrada, tendo 7 estruturas e 18 cenas que podem ser performadas em qualquer sequência sucessivamente ou no máximo de três estruturas simultaneamente.

A partitura, concebida com um rigor temporal, as ações aconteceriam dentro de um espaço de tempo especificado regendo a atuação dos performers. A obra não requeria a presença de músicos profissionais e, dessa forma, as ações desse grupo de performers corresponderia à função inerente aos músicos instrumentistas, porém num contexto não restritivo da música de concerto tradicional. Para essa jornada, o compositor trouxe a maioria dos seus performers do seu círculo de amizade, dentre eles: os pianistas David Tudor e Christoph Caskel, o videomaker Nam June Paik, o poeta experimental Hans G Helms e a artista Mary Bauermeister.

A “instrumentação” da partitura solicitava a presença de: um compositor, um diretor, um pianista, um percussionista e um violonista, e também "ações" de um cantor de rua, um poeta, um pintor, uma modelo, um *cameraman*, um iluminador, um técnico de som, uma figurinista, um vendedor de jornal, uma criança e seis atores/atrizes. Além de humanos, Stockhausen levou a cena cães e macacos para serem alimentados e membros da plateia receberam frutas durante a performance.

Após duas apresentações em Colônia, a montagem da performance sofreu um grande revés. Devido à maneira não convencional do espaço que Stockhausen adotou, seguindo a estética de três palcos simultâneos de Piscator, que além dos transtornos na montagem, ocasionava uma diminuição de assentos na plateia, o gerente do teatro com medo de sofrer cortes de subsídios do Conselho de Artes da cidade de Colônia resolveu abortar a temporada. Numa compilação de entrevistas com Stockhausen, Robin Macone (2005:209) sintetizou assim a conjuntura:

Foi um projeto repleto de perigo. Recordando o tríptico de Piscator como produções simultâneas em Berlim durante os anos vinte e trinta, Stockhausen previu a peça sendo executada em três palcos separadas com o público no meio, para permitir que a polifonia das ações serem claramente visível. Em primeiro lugar, a gestão do teatro não permitiu ao tal arranjo que reduziria números de audiência, e insistiu que toda a ação ocorrerá no único palco apertado. Em seguida, depois de duas controversas performances, o gerente do teatro foi instruído a suspender performances sob a pena de subsídio do teatro que está sendo retirado. Compositor e performers responderam, assumindo a responsabilidade financeira para as dez performances restantes.

Após esse imbróglio, *Originale* concluiu sua temporada com 12 apresentações entre os dias 26 de outubro e 6 de novembro de 1964. Dentre uma dessas apresentações, a mais emblemática foi a performance ocorrida na cidade de Nova York em 1965 durante o *Avant*

Garde Festival criado por Charlotte Moorman. A performance nova iorquina foi dirigida por Allan Kaprow e contou com a presença de “celebridades” da vanguarda da época e ativistas do movimento Fluxus. Nesse elenco houve a participação de Alvin Lucier, James Tenney, Allan Ginsberg, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Max Neuhaus, além do Allan Kaprow, entre outros.

Numa atmosfera confusamente surreal, no dia da performance havia um grupo de artistas e compositores de Nova York liderados pelo poeta e ativista Marc Schleifer, mais tarde conhecido como Abadallah Schleifer, porém o mentor intelectual dos protestos foi o intelectual e artista Henry Flynt. Ele liderou os piquetes na frente das duas performances de *Originale* em protesto contra comentários depreciativos de Stockhausen sobre jazz e a atitude arrogante do compositor que considerava as músicas não europeias como primitivas.

2.1.2.4 Teatro Eletrônico

Essa outra vertente do teatro musical tem as suas raízes na *Hörspiel*, um tipo de peça radiofônica caracterizada pela mistura e fusões de gêneros tradicionais: a literatura, a música e a arte dramática. A realização acústica do texto e da partitura sonora é construída por textos falados, diálogos, ruídos, música e manipulações sonoras de todas as espécies. Essa estética estabelecida nas rádios públicas estatais, livre das pressões mercadológicas, permitiu a alguns compositores de música contemporânea encontrarem nesses ambientes possibilidades para a instauração de processos criativos por meio do que Mauricio Kagel denominou de “literatura magnética”, midiada tecnologicamente em uma mesa de som.

As facilidades e a liberdade de criação possibilitaram aos compositores ampliarem seus territórios, passando de realizadores de peças radiofônicas a criadores de um novo gênero na música contemporânea. O desenvolvimento da música eletrônica desde o final dos anos 50 propiciou um grande avanço ao teatro musical da música de vanguarda. A contribuição de Stockhausen com sua obra-prima *Gesang der Jungling* (1956) [Canto dos Adolescentes]¹⁸, cujos elementos estruturantes da peça estão sedimentados sobre o plano discursivo, reforçam a narrativa teatral implícita na obra. Stockhausen leva a performance para o estúdio de gravação (tese defendida por Auslander e Frith, que veremos em seguida), contudo teve a preocupação em relação ao ambiente de uma sala de concerto onde a peça foi apresentada. A difusão sonora da peça ganhou uma dimensão espacial, através da difusão performática em um sistema quadrifônico, no auditório onde a obra foi performada.

¹⁸ DVD – Áudios – Módulo 2 – A1. Stockhausen/Gesang.

Nessa obra Stockhausen grava a voz de um menino-cantor previamente preparado para essa empreitada. Seguindo a técnica meticulosa do serialismo, Stockhausen escreve uma partitura visual mostrando a colocação das notas e as suas dinâmicas. Esse material, extraído do texto do Livro de Daniel da Bíblia, foi registrado em 52 trechos melódicos escritos graficamente e cantados pelo menino Josef Protschka. O compositor queria que as partes cantadas se aproximassem dos tons produzidos eletronicamente na peça. Para isso, produziu artificialmente melodias em geradores de ondas senoidais e as registrou em uma fita magnética, processo similar ao de uma montagem de um filme. Por meio de um fone de ouvido, o menino escutava as melodias e tentava cantá-las. Dessa forma, Stockhausen escolheu os melhores *takes* de cada série para a montagem final das camadas sonoras da composição.

Outros compositores se seguiram na senda aberta por Stockhausen. A linha de condução para chegar a um território livre para a experimentação composicional passa pelos modelos de operação regular de uma rádio convencional. Segundo Joel Chadabe (1997:48), a base do estúdio era o som radiofônico, pois a RAI [*Radio Audiovisione Italiana*] almejava alcançar um novo padrão para os shows musicais, onde os principais requisitos técnicos de áudio estavam na música, na voz, no som e nos ruídos. A descoberta para esse novo estágio tecnológico surge nas experiências realizadas por Bruno Madena (1920-1973) e Luciano Berio (1925-2003) na composição da peça radiofônica *Ritratto di Cita*, onde os compositores descobrem as possibilidades oferecidas por esse veículo. No ano de 1956, Berio discorreu sobre a não definição dos valores e padrões da arte radiofônica, entretanto, muitos trabalhos realizados no estúdio da RAI foram encomendados para emissão em peças radiofônicas. Berio escreveu seu teatro imaginário baseado na escritura de obras destinadas especialmente à transmissão radiofônica. A montagem em fita magnética possibilitou a manipulação de vozes e sons sintetizados, Berio escreveu o seu discurso eletrônico em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961), uma obra que conecta objetos sonoros do mundo real em ações e cenários imaginários.

2.1.2.5 Teatro Instrumental, onde nem tudo é voz

Essa linha de pensamento do teatro musical coloca a presença de uma voz humana como um pré-requisito desnecessário, ao contrário da maioria das vertentes anteriores. Nas obras de Mauricio Kagel há a necessidade (grafadas na partitura) de expressões faciais e gestos corporais que extrapolam a mera performance musical. Por incorporar alguns aspectos cênicos, performáticos e simbólicos, eles não podem ser considerados apenas como uma

simples peça de concerto. Nesse gênero temos as *14 Sequenzas* para instrumentos solo (1958-2003) de Berio, *Spiral* para um solista (1968) e *Inori* para um ou dois solistas (1973-1974) de Stockhausen, *Black Angels* (1970), uma resposta à Guerra do Vietnam foi o quarteto de cordas eletrificados de George Crumb, entre outras.

No contexto latino americano, o compositor uruguaio e radicado no Brasil Conrado Silva (1940-2004) foi um dos mais importantes representantes do gênero, em depoimento pessoal, Silva conceitualiza essa importante modalidade de composição desenvolvida naquele período observa que no teatro instrumental

[...] os intérpretes devem executar algumas ações, interpretar seus instrumentos ou outros tipos de geração sonora. Com total seriedade, sem nunca transparecer que estão fazendo parte de uma espécie de teatro naquele momento, As ações, por mais estranhas que possam parecer ao público, que as observam, foram totalmente compostas pelo compositor e, sempre cuidam de deixar o resultado sonoro em primeiro lugar. O público observando atitudes pouco conhecidas numa sala de concerto, pode demorar a perceber que está à frente de uma forma de arte diferente. Até que num momento, vá sentir que está no meio do que , já naquele momento foi chamado de teatro total.

2.1.2.6 Anti-ópera ou ópera de pobres

Outra relação importante do teatro musical é a sua relação com a chamada ópera de câmara. Confundida muitas vezes como *pocket-opera*, uma ópera em escala reduzida que acontece em locais não legitimados por esse gênero, essa forma de teatro musical tem suas práticas na esfera da música de câmara, muitas vezes concebidos e destinados para salas de concerto. Ao invés de apresentar somente um recital de canções e árias, adiciona-se uma ação performática com dança, gestos, expressões corporais ou mímicas.

A apresentação em pequenas salas e com menos recursos técnicos ocorreu, muitas vezes, por questões de cunho financeiro. Ao falar do contexto existente que envolvia as casas de ópera, na qual já possuíam um público fiel firmemente ligado e dependente a um repertório de clássicos repetidos infinitamente, Adlington (2005:29) afirma que “o custo para a montagem de uma nova obra comissionada ficava igualmente dispendioso àquelas do repertório tradicional, porém o apelo que elas tinham em relação ao público era traduzido como um desastre de bilheteria”. Para isso, os compositores foram buscar soluções ágeis e econômicas para viabilizarem as suas criações no palco em outros espaços e locais a um custo bem mais acessível que os das grandes casas de ópera.

Apesar das restrições financeiras que atingiram tanto compositores de vanguarda como conservadores, não serviu de parâmetro para a aversão à ópera e se constituiu em um grande desafio composicional, como constata Arligton (2005:229):

Óperas de câmara de Britten, principalmente, capitalizaram a intimidade que os espaços menores permitiam; nos últimos anos temos visto um fluxo saudável de obras teatrais de pequena escala (a partir de figuras como Thomas Ades, Martin Butler, Mark-Anthony Turnage e Judith Weir na Grã-Bretanha somente), que podem se localizar tanto na ópera como no teatro musical. Por outro lado, obras imponentes foram produzidas em casas de ópera que são mais teatro musical do que ópera: *Passaggio* de Berio (1962) e *Birtwistle* de *The Mask of Orpheus* (1983) se enquadram nesta categoria.

2.1.2.7 Teatro Musical e Política

Caminantes... No hay caminos, hay que caminar.

O teatro musical, como vimos até agora, recebeu diretamente os benefícios advindos da música de vanguarda do início dos anos 60; alguns compositores dessa tendência, ao rejeitar gêneros tradicionais, especialmente a ópera, faziam-no por uma questão política e ideológica. A ampla disseminação dos escritos de Theodor Adorno, propagando a ideia de rejeição às linguagens e formas musicais históricas, foi fundamental neste sentido. No *zeitgeist* da época, esses compositores queriam romper com o extremo mal-estar causado pela abstração obsessiva da serialização do material musical, externando um profundo desejo de lidar no domínio de assuntos essencialmente humanos.

Para isso, o teatro musical responde a esses anseios com engajamento dentro da ação cênico-musical de procedimentos explicitamente rejeitados pelas convenções teatrais burguesas. Dentro dessa fórmula que opera sobre mensagens abertamente políticas em obras de música, especialmente sobre a opressão política, temos as obras de Luigi Nono *Intolleranza 1960* (1961), *La Fabbrica Illuminata* (1964)¹⁹ e *Passaggio* de Berio (1962).

O plano inicial de Berio em *Passaggio* foi centrado em torno da imagem de uma mulher atravessando lentamente o palco, e parando de vez em quando para cantar. A tensão entre os fragmentos altamente subjetivos da fantasia e da memória cantada no palco e as respostas de grupos posicionados no auditório criaram a dialética dramática da peça. O palco somente é habitado por uma protagonista feminina, a ação é uma expressão provocante de uma mulher frente à sujeição às pressões sociais definidas por Berio (1985:160), “a peça tem um único personagem, A Mulher. Eu também uso dois coros. Um está no fosso da orquestra, e o outro na sala, entre o público. No decorrer da performance, a Mulher anda lentamente do fundo para a frente do palco e, no final, ela vai em direção ao público”.

Berio criou uma estrutura conflitante em que o coro que ficava no fosso era do lado da protagonista, enquanto que o coro B supostamente representaria as reações da plateia. Dessa forma, esses coros teciam comentários sobre as ações a partir de diferentes pontos de vista,

¹⁹ DVD – Áudios – Módulo 2 – A2. Nono/La Fabbrica Illuminata.

fornecendo um contraponto devastador invocando a ordem social, o abuso e a cobiça, segundo Berio.

Além de o componente visual ser um complemento a um teatro mentalmente político, as camadas textuais foram superpostas, construídas por materiais verbais que iam desde textos de Edoardo Sanguinetti até a recitação de uma lista de bens de consumo que se transformaria num catálogo de armas, obrigando os ouvintes a encontrar os seus próprios caminhos através do emaranhado sonoro, e abraçar essa mistura singular de alerta estético e receptividade. Esse trabalho evoca as memórias do teatro expressionista e das ações de oralizações poéticas do grupo dos futuristas. A linha adotada por Berio passava pela primazia da música como elo condutor, característica do teatro musical e fruto de um legado aristotélico, ou seja, a crença de que os diferentes componentes da apresentação teatral necessita forçosamente ser governada por uma hierarquia rígida.

O compositor italiano Luigi Nono (1924-1990) apresenta dois pilares de fundamental importância para o entendimento de suas obras: a inspiração musical da *avant-garde* austro-alemão (Schoenberg, em particular) e as suas concepções modernistas combinadas com convicções políticas rigorosamente esquerdistas. Lutou por dar sentido à sua música por meio da função social desta, sendo o teatro musical onde ele encontrou ressonância para o seu posicionamento. Nono não foi o único compositor italiano tentando revigorar o teatro musical, essa seara foi habitada por Bruno Maderna, Sylvino Bustiê, entre outros.

O ano de 1960 foi marcado como um divisor de águas, período ao qual jovens compositores começaram de forma decisiva a retomar o palco. Nesse caldeirão, Nono foi influenciado pelas ideias teatrais de Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht; pelas concepções de teatro musical de Kurt Weill e as inovações teatrais de Josef Svoboda com a sua *Lanterna Magika*, uma combinação inovadora de cinema e teatro (Fig. 6).

No campo composicional, seu posicionamento político levou-o ao distanciamento do que ele considerava como a postura a-histórica e apolítica, identificadas com o serialismo e a indeterminação. Assim, ao declarar-se um comunista convicto, ele escreveu uma série de obras explicitamente antifascistas, antibelicistas e anticapitalistas. Como um idealista fervoroso, lutou por mudanças na sociedade, acreditando que a música poderia ser um meio de articular tais reivindicações e ajudar a organizar projetos revolucionários. A ideia de teatro engajado fomentado por Nono foi influenciado pelo teatro de situações de Jean-Paul Sartre, onde o homem é o centro das questões do homem. Esse enfoque teatral conscientizaria o público dos fatos terríveis da realidade que os cerca, e assim o despertaria de sua alienação. Suas posições conceituais, convicções e oposição à ópera tradicional foram externadas em

suas obras e em seus escritos teóricos dentro do teatro musical. Elas ainda despertam um grande interesse nas novas gerações e também continuam a auxiliar e a esclarecer as suas motivações ideológicas na criação do teatro musical de vanguarda.

Nono acredita que o teatro burguês clássico nunca questionou as tradições dos espaços arquitetônicos usados por eles, os assentos do público, o posicionamento e a forma do palco. As tradições canônicas da música, bem como formas literárias foram e deverão ser mantidas dentro dos padrões definidos pelos grandes mestres. Assim, a arte pós-renascentista tornou-se um enorme sistema de expectativas, baseadas no conhecimento, nos pontos de referência e na repetição. Esses diversos fatores ocasionaram a separação entre o público e o palco - um mimetismo da relação entre o clero e a congregação na igreja, a apresentação estática dos elementos cênicos e o foco em uma única perspectiva.

No resto da Europa, o elemento político do teatro musical tomou uma forma mais introspectiva, com foco, em primeiro lugar, às instituições e convenções em vez do mundo exterior das casas de ópera ou salas de concerto de música clássica.

Fig.6. Montagem de *Intolleranza* de Luigi Nono (1961).

2.2 Música como *Performance Art*

Como uma etapa posterior à trajetória dos vanguardistas no teatro musical e fruto direto dos movimentos contraculturais dos anos 60, a *performance art* no campo musical ganha uma nova dimensão e roupagem. Entretanto, alguns fatores impediriam circunstancialmente a aproximação entre a música (principalmente a música erudita) e a *performance art*. Um dos fatores determinante foi a localização dentro do ensino musical no habitat “natural” dos departamentos de *performing arts*. Esse fator político, didático e conceitual tem sido referenciado por um dos principais teóricos da performance musical Stan Godlovitch (1988:11) reitera que “a música erudita é essencialmente uma das *performing arts*”.

Godlovitch, colocando-se dentro da esfera da música erudita, classifica-a como uma arte que acontece em apresentações no palco, local em que os eventos sonoros são produzidos durante a performance dos músicos (maestro/instrumentistas/cantores) ao executar a obra de um determinado compositor. Mesmo habitando o rol das *performing arts*, em que a perspectiva da performance tem uma importância amplificada, Godlovitch reitera que ela ainda não é um fator tão preponderante quanto a composição dentro do evento musical.

A ótica de Godlovitch (1998:18) tem legitimado as diretrizes adotadas na maioria dos departamentos de *performing arts*, isto é, ser um performer envolve a capacidade de produzir e reproduzir certos resultados de prontidão. Mesmo a habilidade técnica não sendo necessária para a realização de uma performance, ela é certamente um requisito profissional necessário para os músicos instrumentistas profissionais. Godlovitch acredita que a ausência da habilidade técnica apurada tende a abreviar uma carreira musical dos músicos, e isso se estende também àqueles que perderam a habilidade técnica por inatividade.

Godlovitch subestima a complexidade que envolve a performance dentro da música ocidental classificando-a “como um meio para revelar o trabalho sonoro para uma espécie de mensageira que faz a mediação entre compositor e ouvinte”. Entretanto, muitas decisões são realizadas conjuntamente como dinâmicas, timbres, andamentos, articulações de fraseados, por não estarem na partitura e afetam essencialmente a interpretação. Esses elementos que, apesar de sua relevância musical, muitas vezes não estão grafados explicitamente na partitura, precisam ser determinados entre os *performers* durante os ensaios.

O musicologista Nicholas Cook (2001) em seu artigo *Between Process and Product: Music and/as Performance* apontou três caminhos diferenciados para pensar a relação entre o sentido semântico da palavra performance e a performance musical em si, dessa forma:

performance da música; música e performance; e música como performance. Segundo Cook, enquanto as duas primeiras formulações tratam a performance e a obra musical como duas atividades distintas, a terceira busca um ponto de convergência entre ambas.

Cook adota um enfoque antagônico ao de Godlovitch, fugindo da ideia de performance musical como mera reprodução e subordinada a uma técnica de execução que caminha para a redundância. Cook credits essa atomização ao próprio conceito da palavra performance implícito na própria língua, assim:

[...] na verdade a ideia de que performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente uma atividade subordinada e muitas vezes redundante, é construída dentro de nossa própria língua. Você pode “apenas tocar”, mas é estranho falar em “apenas performar”: a gramática básica da performance é que você performa alguma coisa, você pode dar uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona ou no que a resulta; é isso que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” a sua performance, da mesma forma que os teóricos de cinema falam do filme “e” da música, como se a performance já não estivesse integrada à música (e a música ao filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance.

Um dos princípios básicos dos estudos da performance, a partir da concepção proposta por Cook, coloca o significado musical sendo gerado no ato da performance. Dessa forma, ao pensarmos a música como o performance, constata-se que o significado é criado no ato de sua realização ao vivo e também no ato de ouvi-la ao vivo ou em uma gravação. Além disso, podemos perceber significados diferentes que resultam das maneiras diferenciadas que a música é executada, com sua realização em contextos diferenciados de épocas e locais, e as relações criadas entre artistas, ouvintes e da obra musical como uma tradição documental da música ocidental que é a partitura. Dessa forma, a partitura na concepção de Cook, operaria, ao invés de como um texto sedimentado, como um script que não diferenciaria de forma antagônica o produto do processo, citando o caso da chamada música de “processo” dos pioneiros minimalistas que dispersa ainda mais o produto dentro do processo (muito embora, paradoxalmente, esta música esteja pautada em um conceito bastante tradicional de identidade autoral).

2.2.1 Simon Frith: da baixa cultura ao *double enactment*

Geralmente ligamos as manifestações da *performance art* aos circuitos restritos da alta cultura das galerias e dos teatros. Entretanto, a própria (pré) história da *performance art* tem seus embriões em ambientes artísticos identificados com a chamada “baixa cultura”, como os espetáculos de *vaudeville*, a canção popular dos cabarês, os comediantes stand-up e o circo. Nessa fenda, o crítico de rock Simon Frith pondera a legitimidade e a proximidade conceitual

desses espaços “menos sofisticados” com a *performance art*. Isso pode ser melhor exemplificado na área mais ampla e culturalmente mais abrangente, o rock (sem negar as formas mais significativas de conexão entre os dois domínios na obra de artistas como Andy Warhol, Peter Gabriel e Laurie Andersen). Com sua repetida exibição dos valores entronizados na performance, ao lado de sua extraordinária geração de novas tecnologias de reprodução, ilustra de maneira particularmente forte as mutações por que passaram os opostos conceituais performance e texto.

Simon Frith foi um dos primeiros pensadores a defender a relação da música com a *performance art*. Para começar a elucidar essa relação, Frith retorna as proposições defendidas pelos teóricos da performance dos anos 60 dentro da zona nebulosa da *performance art* com as abordagens dos artistas plásticos e dos artistas cênicos. No deslocamento limite entre a ficção e a realidade do cotidiano, os artistas plásticos usam os seus próprios corpos como o material e suporte artístico, e os artistas do palco (atores, dançarinos) que tomaram a si e aos seus corpos como os objetos ou locais de narrativas e sentimentos. Da objetivação do artista como o meio da arte e a subjetivação do artista como local de narrativas, temos a configuração de uma série de oposições binárias: sujeito/objeto, mente/corpo, interior/exterior, privado/público.

A contribuição de Frith para esse debate é transferir esses pontos para além das artes plásticas e cênicas e relacioná-lo ao campo da música, em que o músico também opera como um performer, especialmente no contexto da música popular. Para desenvolver essa afirmação, Frith faz alguns questionamentos importantes que são fundamentais para qualquer discussão sobre a performance dentro da cultura. As questões básicas colocadas por Frith são: O que torna algo uma performance? Quais são as condições de sua existência? Como a performance-ação se relaciona com a performance-interpretação? Qual é a diferença entre a performance no palco e a performance fora do palco?

À primeira vista, as questões propostas por Frith parecem estar colocadas atomizadas e individualizadas, contudo é necessário interconectá-las para melhor compreendermos empreendermos uma reflexão crítica mais consistente. O contexto proposto por Frith em que se insere a performance segue pelo mesmo viés da antropologia e da sociologia de Bauman e Goffman, relacionando o termo performance como um processo social e comunicativo que é dependente de uma audiência para a sua concretização; seguindo a cadeia performática: material - agente - obra - público.

A *performance art* é uma forma de retórica, uma retórica dos gestos, em que geralmente os movimentos corporais e gestuais (incluindo o uso da voz) dominam as outras

formas de signos comunicativos, como a linguagem e a iconografia. Para entender a *performance art* na música, é fundamental realçar o papel do corpo e a sua articulação como um objeto (um objeto erótico, um objeto de atração, um objeto de repulsão, um objeto social) e como um sujeito que molda o objeto pelo desejo e pela vontade do performer, um objeto com significado. Retoricamente, a *performance art* não é uma forma de representação, mas uma postura: ela tem a capacidade de submeter o público aos movimentos corporais dos performers, como o caso das cantoras Madonna e Lady Gaga, as mais autoconscientes *arty*²⁰ de todas as artistas pop.

A retórica performática cria uma relação de interdependência do performer com o seu público que atua como intérprete do trabalho de seu artista favorito por meio de sua própria capacidade de apreensão dos elementos performáticos do artista como a sedução, a postura, os gestos e a linguagem corporal. Frith mostra que o público entende o gesto performático, sem a necessidade de teorizações, mas por meio de um constante diálogo entre o interior e exterior projetado pelo movimento corporal induzido pela ação do artista.

Frith relaciona o significado de pop à figura do *pop star* - artistas com seus corpos e suas personalidades. Na encarnação da voz dos cantores pop concentra-se o centro de prazer e sedução da música, que sonoramente emana para o corpo, criando a personalidade sonora do artista. No gesto vocal dos cantores pop se materializa a tensão interior/exterior que similarmente ocorre na *performance art*. Para Frith, a voz da *star* (na verdade, o corpo da *star*) atua em polos opostos, mas complementares, como “uma marca tanto de subjetividade e objetividade, liberdade e constrangimento, controle e falta de controle”.

Frith conceitua esse envolvimento dos artistas pop em um processo classificado de *double enactment* [dupla atuação]: em que se configura tanto uma *star personality* (a imagem, idiossincrasias e as habilidades do performer) e uma *song personality* (a personalidade do narrador da canção). Para Frith o papel requerido ao performer de música pop é ter a habilidade de conduzir as duas *personalidades* atuando simultaneamente em cada canção e fazendo com que o público reconheça esses indícios. Segundo Frith (1996:171), o movimento interior e exterior dessas “personalidades” no ato de cantar é sempre contextualizado pela ação performática no decorrer de uma série de canções em um concerto para uma audiência.

Esse conceito de Frith deixa evidente a tradição da música popular, que sempre apresenta uma “personagem ou protagonista” para cada canção. O posicionamento dos

²⁰ Segundo o dicionário Oxford, Arty significa: “mostrar um estilo artístico pretensioso, ou um interesse falso ou exagerado em arte”.

cantores dentro da convenção lírica e narrativa de uma música é usada para retratar simultaneamente uma personagem, enquanto desenha simultaneamente a atenção para o seu autorretrato. Para Frith, “o papel desempenhado por um(a) cantor(a) não é nem autoexpressão (equação de papel e/ou intérprete, como na *chanson* ou o *blues*), nem comentário crítico (como na canção do teatro alemão), mas sim um exercício de estilo, um irônico - apresentação da personagem como estilo - ou cínico”. A arte deste tipo de cantar se torna uma questão de ação performática, e há sempre uma pergunta sobre a relação do cantor com suas próprias palavras. Frith contextualiza essa tradição de protagonismo musical dentro da música popular britânica nas ambientes do *music hall*, das canções de cabaré e, no que tem sido o componente mais presente, no rock britânico de Ray Davies e Mick Jagger a Elvis Costello, Morrissey e Blur.

Dessa forma, o *double enactment* acontece durante uma performance musical quando o performer vocal movimenta-se por vários protagonistas durante o show, ele/ela está continuamente registrando a sua presença em cada canção do repertório sem jamais “esquecer quem ele/ela é”. Para Frith (1996:212), o ato de cantar além de uma organização de gestos vocais, significa colocar numa mesma arena performática o protagonismo na canção (expressar as emoções certas nos momentos certos da música), a atuação do astro/estrela (agir de acordo com a sua imagem), e dar alguma alusão à fisicalidade humana do performer, isto é, um corpo físico produzindo um som físico, ao esforço na produção real do trabalho; uma fisicalidade que transborda os limites formais da performance.

2.2.2 A Persona Musical segundo Auslander e Moore

Para pensar a música no contexto da performance, Auslander propõe posicionar os músicos como seres sociais, não apenas no sentido de que as apresentações musicais são interações entre eles, como sugerido anteriormente por Cook, mas também no sentido mais amplo, em que ser um músico é necessário performar uma identidade dentro de um contexto social. Geralmente apreendemos a música apenas como um evento sonoro, onde a música está inserida, onde os músicos aparecem na cena manipulando instrumentos musicais ou vocalizando tais atos.

Contudo, o material produzido e percebido como música acontece em virtude de seu enquadramento primário, isto é, a música é produzida intencionalmente por um agente humano operando em relação à compreensão e entendimento de um determinado grupo social. Podemos ampliar esse conceito de música para além das convenções, inserindo-a em qualquer estrutura de ação sônica possível, como a gestualidade dos músicos de vanguarda e

experimentais, entre eles: os *rumoristas* italianos, os músicos concretos e eletrônicos, John Cage, Mauricio Kagel, os músicos do Fluxus, Joan La Barbara, Frank Zappa e muitos outros.

Auslander (2006:105) acredita que é “difícil imaginar as diversas modalidades de teatro, ópera, dança ou até mesmo a música de concerto estejam integradas ao cotidiano como a música popular parece estar e, na *performance art*, a vida é muitas vezes integrada à arte e não o contrário”. Diferente atores, cantores de ópera e musicais, ou até mesmo dançarinos de balé, os músicos normalmente não retratam claramente personagens ficcionais em suas performances. Parece, portanto, razoável analisar a performance musical como uma espécie de performance de identidade.

Embora os músicos inicialmente criem suas identidades musicais, apresentando frentes específicas, essas identidades não são simplesmente criadas por músicos e consumidas pelo público. Por isso, é importante que ao pensar a música como performance deve-se observar as relações concretas entre os artistas e o público, ao invés de inicialmente focalizar nas questões relativas entre as obras musicais e a performance.

Com o intuito de tornar clara a relação entre as identidades musicais e fugir do termo personagem mais próximo ao teatro do que da música, Auslander procurou uma nova terminologia para atender às necessidades e ao funcionamento das camadas envolvidas na performance de um músico.

Auslander (2006:102) parte do conceito de personagem para chegar à persona musical da seguinte maneira:

O conceito de personagem requer uma outra tradução quando aplicado aos músicos, ao contrário dos atores, obviamente porque os músicos não costumam retratar personagens fictícios. Eu argumento que quando vemos um músico tocar ou cantar, não estamos simplesmente vendo a pessoa real tocando, como acontece aos atores, há uma entidade que faz a mediação entre os músicos e o ato de performance. Quando ouvimos o músico tocar, a origem do som é uma versão daquela pessoa construída com uma finalidade específica de tocar a música sob circunstâncias especiais. A performance musical pode ser definida, usando termos de Graver, como *uma representação do Eu (self) de uma pessoa dentro de um domínio discursivo da música*. Eu postulo que em performance musical esta representação de si mesmo é o objeto direto do verbo realizar. O que os músicos performam em primeiro lugar não é música, mas suas próprias identidades como músicos, as suas personas musicais.

Auslander utiliza o termo persona para descrever a presença performática, distante de um caráter abertamente ficcional e sem uma simples equivalência com a identidade real do artista. O autor já havia previamente colocado o termo persona nas discussões sobre a *performance art*, teatro experimental e comédia *stand-up*. Além de Auslander, outros teóricos

da *performance art* também utilizaram a palavra *persona* para designar o modo como o performer se coloca durante a ação performática.

Nesse constructo, o performer é o centro do diálogo nas diversas camadas envolvida na realização de uma performance da obra. Renato Cohen (1998) parte da premissa de que o performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo. A *persona* diz respeito a algo universal, arquetípico, enquanto a personagem é mais referencial. Dessa forma, na conjunção de diversos procedimentos artísticos, a atribuição do performer é a construção de sua *persona*, que equivocadamente tem sido confundida com a construção referencial do personagem. Na performance geralmente se trabalha com *persona* e não personagem, essa é uma atribuição específica do ator no teatro tradicional.

Indo além das proposições feitas por Frith, que envolvem duas camadas na construção do performer musical no processo do *double enactment*, Auslander parte desse ponto para construir a sua teoria sobre a *persona* musical ampliando e sistematizando o conceito proposto por Frith. O autor propõe três camadas: a própria pessoa (o performer como ser humano), a *persona* na performance (que Frith denomina de *star personality* ou imagem) e o intérprete (corresponderia ao que Frith denomina como *song personality*). Para Auslander essas três camadas estão em atividade simultaneamente na realização de uma performance musical²¹ (Fig.7).

Fig. 7 Lady Gaga.

²¹ DVD – Vídeos - Módulo 2 – V4 Lady Gaga Applause.

Mesmo em um enfoque direcionado para a música popular, similarmente adotado por Frith, Auslander enfatiza que o conceito de persona musical pode, em princípio, ser aplicado a uma ampla maioria dos músicos – cantores, instrumentistas e regente. E também, independentemente dos gêneros musicais, o termo pode ser aplicado ao rock contemporâneo, ao jazz, à música erudita, entre outros.

Em seu livro *Song Means* (2012), Allan F. Moore apresenta sua teoria da *persona*, muito próxima à apresentada por Auslander. Com o enfoque voltado para a voz cantada, Moore divide a “identidade” do performer em três níveis distintos, cada um deles propiciando uma relação distinta com o ouvinte. O primeiro nível descreve a identidade real do músico e o lugar na história antes dele interpretar uma canção. No segundo nível, que ele define como *persona*, é a identidade ilusória que o intérprete assume ao cantar. Finalmente, o protagonista que é a *persona* atuando dentro da canção, mas muitas vezes, uma narrativa impessoal. Moore descreve o ambiente em que a *persona* opera ocupando uma das cinco tipologias em relação à *persona*: inerte, inativo, ativo, intervencionista e de oposição. No ambiente oposicionista onde há o conflito, configuram-se as três camadas das *personas*, como segue a tabela. Seguindo essa tipologia, podemos traçar um painel como os nomes reais, as *personas* artísticas e o tipo de protagonismo atribuído ao artista em uma canção²².

Pessoa Real	Persona	Protagonismo
David Jones	David Bowie	Ziggy Stardust
Reginald Kenneth Dwight	Elton John	Pimball Wizard
Vincent Damon Furnier	Alice Cooper	Dr. Frankstein
Stefani Joanne Angelina Germanotta	Lady Gaga	Applause – Diva Pop (ela mesma)
Farrokh Bulsara	Freddy Mercury	Ouvinte de Rádio Ga Ga

Quadro 1 Persona Musical segundo Moore.

2.2.3 Gravação como performance

A *performance art* no seu *stricto senso* e em suas variantes tem sido sintetizada como atividades artísticas que envolvem artistas atuando para uma audiência. Isso pode acontecer por meio da palavra falada, música, movimento, dança e acrobacias. No teatro, Pavis afirma que só existe performance ao vivo e os registros das performances como fotografias ou gravações, servem como objetos de análise adequados, mas apenas como um elemento adicional de documentação do evento original ao vivo. Ponto também defendido por Galizia,

²² DVD – Imagens – Módulo 2 – I13 *The Residents*, I14 Lady Gaga e I15 David Bowie.

que classifica como performer qualquer artista - incluindo escultores, pintores, arquitetos, compositores - que se utilize da apresentação artística ao vivo como meio de expressão.

Peggy Phellan defende a posição de que a essência da performance está na presença ao vivo do performer. Para ele, “a performance não pode ser salva, gravada, documentada, caso contrário seria a circulação das representações das representações”. Ao entrar no processo reprodutivo, bem definido por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodução*, a performance trai e diminui a promessa de sua própria ontologia, pois o estado performático realiza-se através do desaparecimento.

Na música, Godlovitch defende que as gravações de performances não são performances. As gravações são apenas traços ou registros das performances, e não mais performances, da mesma forma que as fotos são somente objetos fotografados. Para ele, somos tentados a negligenciar isso, pois somos iludidos pelo efeito causado pela semelhança com o objeto original capturado.

Com a árdua tarefa de desafiar a noção tradicional de *liveness*, Philip Auslander faz a seguinte constatação que “a definição comum é que o evento ao vivo é ‘real’ enquanto que os eventos mediatizados²³ são acessórios e secundários, de certo modo reproduções artificiais do real”. Contudo, para o autor, a grande maioria dos apreciadores e aficionados por música, especialmente do universo do rock e da música pop, não necessariamente relacionam as experiências performáticas musicais com a presença física dos artistas. Segundo Auslander, as gravações²⁴ são o principal veículo que o público tem para consumir música, pois por meio delas o ouvinte experiencia e toma contato com as músicas dos artistas. E, assim, ele conclui que as gravações em mídias sonoras podem ser consideradas como performances.

Historicamente, no contexto cultural da música, e particularmente na música popular, a gravação ou a “performance aparentemente sem corpo” tem sido norma desde a popularização do fonógrafo, que começou na década de 1890. Determinado por diversos fatores, entre eles o econômico - latente durante os períodos áureos da indústria fonográfica, cujo eixo motriz era essencialmente baseado na venda de gravações sonoras. Contudo, mesmo com o advento das mídias digitais, internet, *youtube* e, conseqüentemente, a pirataria, as gravações, agora em formatos digitais, continuam tendo a mesma importância.

Por outro lado, além da questão referente ao ouvinte como consumidor, a gravação também permitiu aos músicos ter uma reflexão mais profunda e detalhada sobre o seu registro

²³ Para Auslander, a performance mediatizada é a performance que circula na televisão, e também nas gravações de áudio, vídeo e em outras formas de reprodução baseadas nas tecnologias.

²⁴ Por gravações entendemos as mídias: disco (long-play e CD), fita cassete e agora todos os tipos de arquivos digitais sonoros.

sonoro e sua persona musical por meio de uma reaudição literal até o infinito; essas possibilidades levaram bandas maiores e mais influentes como The Beatles e Pink Floyd, no auge da fama, a deixar o palco para um segundo plano e provar as delícias tecnológicas do estúdio.

Michel Chion (1994:17) afirma que fonofixação²⁵:

Desempenhou um papel essencial, na medida em que permitiu que o cantor ou o instrumentista se ouvissem a si mesmos do exterior em deferido. Compositores ou músicos de jazz e de rock puderam assim (mesmo que às vezes denegrissem a gravação por oposição ao vivo) permitir-se invenções sonoras e musicais que seriam mais – e eles sabiam disso – do que uma recordação na memória de cada um. [...] Com a fonofixação passavam a dispor, ao mesmo tempo, de um espelho e de uma fotografia do som.

Em oposição ao processo da performance musical buscando o registro de momentos efêmeros nos trabalhos de diversos artistas como materialização da obra, a *performance art*, num determinado período dentro do ambiente das galerias e dos espaços alternativos, estruturou o seu discurso baseado na impermanência. Numa rejeição aos ditames da sociedade de consumo, o artista performático ridicularizou a ideologia da transcendência e da exploração da arte como propriedade, negando os produtos gerados pela pintura, escultura e desenhos.

Passada essa fase contestatória, os trabalhos realizados nesses suportes voltaram a ser considerados bens vendáveis, colecionáveis e, muitas vezes, depois de sua comercialização vivem um caminho independente aos seus criadores. Uma situação contraditória também começou a viver a *performance art* com a “encomenda” de trabalhos patrocinados por museus, fundações e institutos culturais.

A trajetória comercial tem uma estratégia operacional no mundo das artes que aparenta ter uma grande proximidade com o universo musical, em que a gravação feita de uma performance em um estúdio se materializa comercialmente em um CD/vinil, mesmo nos trabalhos registrados com uma pequena circulação de cópias. Outro ponto importante se relaciona à gravação, agora frequentemente audiovisual, de uma performance (show) ao vivo. Dependendo do apelo comercial do artista, essas performances geralmente resultam num registro da apresentação, com a produção de um CD e também DVD.

²⁵ Fonofixação é um termo pelo qual Chion propõe que se designe aquilo que hoje em dia se denomina de gravação.

2.2.4 Voz sem corpo no olhar do fã

Apesar da ausência física do performer no momento da audição, os ouvintes não percebem na música gravada o performer como uma voz sem corpo. Susan Fast (2001) parte do pressuposto de que toda a música é cinética mesmo com a ausência física do cantor ao vivo. Para Fast, na gravação musical sempre há as ações e a presença física de pessoas na produção sonora, não importando como elas podem ter sido manipuladas na gravação. Envolto nessa atmosfera “artificial”, a audição de música gravada parece promover o desejo de ver o cantor, mesmo que seja apenas na imaginação. A voz do cantor(a), com o auxílio da tecnologia eletrônica de gravação, com todos os recursos possíveis de mixagem e masterização, tornou a performance vocal mais íntima, mais auto-reveladora e mais (tecnologicamente) determinada.

Auslander coloca que a ausência física do artista faz com que os fãs construam em suas “próprias mentes as performances imaginárias ouvindo as gravações de discos”. Frith por seu lado diz que “Eu escuto os discos sabendo completamente que o que eu ouço é alguma coisa que nunca existiu, que nunca poderia existir, como ‘performance’, algo acontecendo num tempo e espaço únicos; todavia, está acontecendo agora, num tempo e espaço único: assim, ela acontece e a escutamos como uma performance”.

Contudo, a experiência da gravação musical não se limita aos sentidos auditivo e tátil. Como é também uma experiência visual, Frith reitera que “ouvir música (em gravações) remete a vê-la performada, no palco, em todos os seus meandros”. Em *Liveness: performance in a mediatized culture*, Auslander defende a tese de que “os fãs de rock precisam ver ao vivo os artistas produzirem similarmente os sons nas suas gravações, a fim de acreditar que esses sons são os produtos autênticos desses artistas, a autenticidade é uma questão-chave na ideologia rock”.

Além do público de rock, os amantes de música clássica, jazz e também os puristas têm a preocupação acentuada com a autenticidade dos performers, pois na música a performance já ocorre inicialmente na gravação, e posteriormente se materializa (aos olhos e ouvidos dos fãs) na performance ao vivo. Steven Connor (1989:125) constata que no show ao vivo de rock oferece-se a presença corpórea real não-falsificável, porque nesses eventos “se encontram a vida, a música, os próprios corpos, descobertos e não ignoráveis, não obscurecidos por barreiras de reprodução ou de representação”.

A ideia da performance desmaterializada implica que a performance é material, isto é, realizada por artistas que estão fisicamente presentes diante de seu público. Dessa forma, segundo Auslander, as gravações sonoras devem ser consideradas objetos legítimos para a

análise da performance, “especialmente à luz do privilégio que concede a experiência do espectador - ao lado das apresentações musicais ao vivo, da documentação de performances ao vivo e vídeos musicais”.

No estágio atual do mundo fonográfico, onde as gravadoras estão atuando mais como produtoras de megaeventos para a comercialização dos artistas, desmentiu-se a ideia de que a gravação é a forma cultural dominante; a performance ao vivo traz junto de si um grande capital simbólico. Entretanto, para Auslander, “o próprio fato de poder comparar os valores simbólicos relativos das performances ao vivo e midiaticizadas mostra que elas exercem o mesmo tipo de valor, o que Walter Benjamin chama de valor de exposição.

A música popular ultrapassou os limites de uma prática meramente artística tornando-se uma radiografia cultural da sociedade. Além das gravações sonoras e das performances ao vivo como componentes centrais desse universo, diversos artefatos de cultura material que circula ao redor do fenômeno musical. Dentre esses artefatos podemos incluir, além das gravações com o eixo central: vídeos, fotografias, obras de arte na capa dos discos, coleções de todos os tipos, cabelos, maquiagem, comportamento, estilos, modas, e assim por diante.

Numa leitura pós-moderna, Connor (1989:124) ao comentar um show de Bruce Springsteen fala sobre sua figura mítica que é mais autenticamente “ele mesmo” no palco, e o êxtase gerado pela súbita diminuição da distância entre fã e astro que alcança o seu extremo no show ao vivo:

Esse êxtase da identificação desejada é um fenômeno relativamente recente da cultura de massa e, por estranho que pareça, depende da tecnologia de reprodução e de comunicação de massas; porque é somente quando existem meios de fornecer ao público vários tipos de substituto da presença do astro — filmes, discos, fitas, fotografias — que essa geração extática de prazer pode ser obtida do estar em sua presença real. Com efeito, o sucesso da indústria do rock, que superou a indústria cinematográfica no negócio da criação de astros, depende dos tipos de desejo estimulados pela reprodução de alta fidelidade, na ânsia por mais, por reproduções mais fiéis da “coisa real”, o anseio de se aproximar cada vez mais do “original”.

Concordando com as colocações de Auslander, é interessante notar que a materialidade cultural da música popular não se restringe apenas a um arquivo onde são guardados os restos de performances passadas, mas também uma fonte geradora para a experiência performática no presente. Os artefatos culturais da música popular não são apenas registros preservados das performances que ocorrem em outros lugares, eles são as matérias-primas a partir das quais os fãs constroem ativamente performances, mediante a presença física e midiaticizada dos músicos no presente.

Módulo 3: Modernidade e Vanguardas

3.0 Modernidade

A trajetória de nossa pesquisa, no contexto histórico, vai ao encontro da concepção de modernidade que surgiu no século XVII na querela entre antigos e modernos, onde os modernos saíram vitoriosos abrindo caminho para um conceito amplamente desenvolvido de modernidade. Para Krishan Kumar (1977:91) “os tempos modernos tornaram-se o ponto decisivo da história humana. A modernidade adquire o status messiânico”. O passado deixou de lançar luzes sobre o futuro com a sua autoridade abolida. O passado agora é visto com desconfiança e deve não ser apenas interpretado, mas reinterpretado pela perspectiva do presente.

Kumar diz que o conceito de revolução foi transformado, a Revolução Francesa de 1789 foi considerada a primeira revolução moderna e a ideia do “novo” vislumbravam os novos horizontes. Dessa forma, segundo Kumar (1997:92) “a revolução não significa mais o giro de uma roda ou ciclo que sempre fazia retornar ao seu ponto de partida. Nesse momento passou a significar a criação de alguma coisa inteiramente nova, algo nunca visto antes no mundo”.

A promessa de um novo mundo explicitado nos discursos revolucionários é classificada por Jean-François Lyotard como grandes narrativas ou metanarrativas em sua obra *A Condição Pós-Moderna*. Para Lyotard, a questão das metanarrativas marcaram profundamente a modernidade e seu discurso foi baseado na emancipação progressiva da razão, da liberdade e do trabalho, no enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista e, na questão religiosa, com a salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crítica do amor mártir.

Segundo Lyotard (1989:34) “Logo que uma nova era é inaugurada e reputada como inteiramente nova, é conveniente ajustar o relógio à nova hora, de fazê-la começar do zero”. Dessa forma, podemos traçar os principais eixos das seguintes grandes narrativas messiânicas que marcaram a modernidade:

1. narrativa cristã da redenção do pecado adâmico pelo amor;
2. narrativa iluminista da emancipação da ignorância e da servidão pelo conhecimento e igualitarismo;
3. narrativa marxista da emancipação da exploração e da alienação pela socialização do trabalho;
4. narrativa capitalista da emancipação da pobreza pelo desenvolvimento tecnoindustrial.

A concepção linear e progressiva do tempo histórico conecta a periodização da história ligada a uma obsessiva característica da modernidade caracterizada pela revolução, por meio de uma prática social emancipadora para a realização da universalidade, no progresso infinito do conhecimento, no avanço em direção ao aprimoramento social e individual. De acordo com João Adolfo Hansen, a explicação para esses eixos modernistas se manifestam a partir do século XVIII com a experiência de transformação derivadas do conhecimento da própria história. Essa novo enfoque causou uma mudança radical na concepção análoga do tempo - transferindo de um sujeito feito à imagem divina para uma concepção do tempo como diferença da história.

Hansen (1994:40) diz que:

o conceito de história iluminista nasce do seu próprio presente, e aponta para um futuro diferente da simples repetição qualitativa do passado. É futuro aberto, ilimitado e desconhecido, como realização das potencialidades do presente: por isso, o tempo iluminista identifica-se com o conceito de progresso, do latim *pro-gredior*, “ando gradualmente para frente”.

A ação racional da modernidade que difundia o progresso intelectual e moral, adicionada a justiça das instituições e a promessa de uma felicidade utópica resultou no trunfo objetivante da razão instrumental, controladora e repressiva do Estado liberal burguês. Dessa forma, viu-se o surgimento de duas vertentes dentro da modernidade.

3.0.1 Da Modernidade ao Modernismo

A modernidade formulada inicialmente no final do século XVIII enfrentou algumas reações no final do século XIX. Krishan Kumar (1997:96) ressalta que essa reação aconteceu dentro de um movimento cultural que ficou denominado como modernismo. Esse movimento que concomitantemente afirmava e negava a modernidade estabelecendo relações de mútua interferência, foi identificado por Matei Calinescu (1987:42) em dois conceitos de modernidade diferentes e conflitantes que cindiram a alma da modernidade na primeira metade do século XIX.

De um lado havia uma modernidade ligada à cultura burguesa e à perpetuação dos valores eleitos pela classe média que se caracteriza pelo culto da razão, os benefícios da ciência, o industrialismo, a noção de progresso sem fim e uma ideologia da ação e do sucesso individual e material. Em oposição a essa ideologia havia uma vertente antagônica ao conceito que refutava e rejeitava a modernidade histórica e burguesa fundamentada no conceito estético onde o eixo motor tendia para o sentimento, a intuição e o uso livre da imaginação.

A face negativa da modernidade que daria no surgimento da *avant-garde* é apontada por Calinescu (1987:42) dessa forma:

Por outro lado, a outra modernidade, a que era para trazer à existência as vanguardas, foi desde o seu início romântico inclinado a tomar atitudes antiburguesas radicais. Ela estava revoltada com a escalada dos valores da classe média e manifestou a sua repulsa pelos meios mais diversos, desde a rebelião, a anarquia e o apocalíptico autoexílio aristocrático. Dessa forma, mais do que as suas aspirações positivas (que muitas vezes têm muito pouco em comum), o que define a modernidade cultural é a sua rejeição da modernidade burguesa, sua paixão consumindo o negativo.

Numa linha similar a de Calinescu, Octavio Paz aponta que a oposição à modernidade ocorre dentro da modernidade, o espírito moderno identificado com a mudança incentivou a crítica que determinou uma atitude contínua de ruptura e negação dela própria. Jean Baudrillard aponta o surgimento da *avant-garde* cultural, com sua hostilidade a todas as formas reveladas na arte e, em termos mais abrangentes, contra a autoridade e legitimidade de modelos revelados na moda, na sexualidade e na conduta social. Junto com esta ênfase no novo veio a ideologia, conscientemente aceito pelo artista, que a arte vai liderar o caminho, servirá como a *avant-garde*.

3.0.2 Vanguarda

O termo “Vanguarda” tem uma origem exterior à esfera da estética; é uma palavra transferida do universo bélico da guerra e que comporta uma metáfora militar: num campo de batalha, a vanguarda é a secção militar mais avançada, apoiada por artilharia pesada, e geralmente destruída no fim de cada ação. A transferência do conceito de uma vanguarda como uma equipe de assalto para o campo das artes se configurou na postura dos artistas em abrir um caminho para algo radicalmente novo. Jurgen Habermas define a *avant-garde* como “inovadora de um território desconhecido, expondo-se aos perigos dos súbitos e chocantes encontros, conquistando um futuro ainda desocupado. A *avant-garde* deve encontrar uma direção em um cenário em que ninguém parece ter ainda se arriscado”.

Num contexto bélico e artístico, os movimentos de vanguarda caracterizam-se por se autoproclamarem como instrumentos de radical ruptura através do chamado efeito de “choque” estético com a tradição e os hábitos estabelecidos. Octavio Paz sublinhe, se inscrevam paradoxalmente numa tradição: a tradição da ruptura, essa ruptura violenta em relação à tradição.

Segundo Peter Bürger (1993:90), a ideia dos vanguardistas dentro os movimentos europeus de *avant garde* objetivava um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. O seu *modus operandi* não era impugnar um sistema antigo ou um estilo precedente, mas questionar

a separação da arte com a práxis vital do homem. Os vanguardistas procuram trazer à superfície a necessidade da arte ser prática, não no sentido instrumental ou da *realpolitik*, em que o conteúdo artístico das obras fosse socialmente significativo. Além disso, a contenda da vanguarda europeia se estabeleceu contra as regras de funcionamento da arte na sociedade, que tinha o poder de definir tanto o conteúdo quanto o seu efeito.

O poeta e pesquisador de poesia sonora Philadelphio Menezes projeta a vanguarda como ruptura total com o passado e a tradição, porém atuando no presente com olhos no futuro. Menezes (2001:103) afirma que:

O mito do futuro se estabelece nas vanguardas em apoio ao presente e em radical antagonismo frente ao passado e à tradição. Enquanto o futuro no romantismo e no modernismo é uma projeção revitalizada do passado (no romantismo gótico, com o caráter de barbárie detonada pelo presente, e no modernismo, como cancelamento do presente pela restauração da tradição renovada), nas vanguardas [...] o futuro é um desenvolvimento inevitável do presente e uma anulação radical e definitiva de todo e qualquer passado, mesmo daquele glorioso e, de alguma maneira, próximo ao ideário da modernidade.

O que caracteriza o mito da vanguarda é o novo, a vanguarda vive e respira a novidade. Nesta “tradição do novo”, título dado por Harold Rosenberg para sintetizar um espírito de uma época, foi permitida à arte de vanguarda libertar-se de todas as amarras do passado, destruir todos os gêneros e explorar todas as formas de experiências e de sensações. Eduardo Subiratis (1991) lança um olhar nítido sobre os expoentes vanguardistas e detecta que “a ruptura com o passado, a autocrítica, a exigência sempre reformulada de voltar às origens” a partir do eterno retorno à estaca zero.

Dessa forma, esse canteiro de obras que foi legitimado como a pré-história da *performance art* — gênero artístico no qual a electropera está inserida — inicia-se com as famigeradas vanguardas artísticas históricas. Esses movimentos artísticos apresentaram novos rumos para a arte ocidental, e continuou influenciando diversas gerações e movimentos artísticos do pós Segunda Guerra Mundial até os dias de hoje. Nesta etapa da pesquisa, longe de desenvolvermos uma teoria da modernidade, apresentaremos algumas utopias artísticas dentro do modernismo: o Futurismo Italiano, o Dadá, o Cubo-Futurismo Russo, o Surrealismo e a Bauhaus; pelo viés até então oculto das artes sônicas e musicais.

3.1 Futurismo Italiano

O movimento vanguardista futurista italiano envolveu a justaposição de diversas artes e foi oficializado inicialmente através da publicação do primeiro manifesto futurista num jornal de grande circulação, o francês *Le Figaro*, em 1909, pelo abastado poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Segundo Golberg (2010:1), Marinetti escolheu como alvo o público cosmopolita francês na irrefutável capital cultural do mundo da época e, por intermédio desse manifesto com alto teor incendiário, teve a intenção de alvejar violentamente os valores estabelecidos da pintura e das academias literárias.

Desde o início, os futuristas almejavam obter uma visibilidade extrema por meio de ações em importantes centros tradicionais de atividades artísticas. Os mentores do movimento apostaram no confronto direto com o público, através de ações provocativas e propagandísticas; utilizando da inquietação pública e dos ideais de reformulação das artes burguesas, mergulhados em um ambiente fervilhante que envolvia questões nacionalistas e conflitos coloniais. Esses embates polêmicos ocorriam nas chamadas *seratas* [noitadas] futuristas²⁶, que frequentemente eram apresentadas em teatros e também em ambientes mais intimistas das galerias de arte. A atmosfera reinante nesses locais remontava aos cafés-concertos parisienses do fim do século XIX; o público presente era constituído pelos diversos estratos da sociedade italiana: aristocratas, burgueses, intelectuais e proletários.

Nas *seratas* futuristas se estabeleceu um novo tipo de relação entre o palco e a plateia, esta sendo desafiada e provocada acintosamente pelos artistas, interferindo diretamente no desenvolvimento do espetáculo. A participação ativa no trabalho artístico era expressa por insultos, vaias, arremessos de todos os tipos de objeto, incluindo alguns itens hortifrutigranjeiros - ovos podres, frutas e hortaliças. A transformação das *seratas* em batalhas corporais acabava frequentemente em pancadaria entre o público e os artistas, e o tumulto somente cessava com a intervenção policial. O ocorrido gerava uma série de prisões dos diversos participantes do acontecimento – o que, por extensão, gerava uma grande cobertura da imprensa, servindo de publicidade gratuita para o movimento.

Ao transferir esse gesto provocador para o contexto da performance contemporânea, Carlson (2010:103) afirma que “longe de procurar estimular positivamente uma audiência de massa, os futuristas eram muitas vezes franca e orgulhosamente polêmicos, gerando a raiva do público que antecipou os escândalos da arte da performance recente”.

²⁶ DVD – Imagens – Módulo 3 – I16. Cartaz Serata e I17 Serata Charge.

Além dos embates físicos e bélicos, o futurismo italiano foi de importância vital para a história da arte, pois antecipou muitas questões que se desdobraram em outros movimentos artísticos desde o início do século XX até os dias de hoje. As bases dos manifestos programáticos e/ou mesmo dos objetos artísticos foram previamente realizadas e experimentadas no campo da performance, prática também utilizada por outros movimentos artísticos de vanguarda.

Dentro do universo cênico, Michael Kirby (1970:127) pontua que o futurismo italiano foi a origem de quase todos os enfoques teatrais não realistas do século XX. Mesmo não tendo recebido os créditos necessários por essa empreitada, as obras performáticas realizadas desde 1915, materializadas em manifestos e conceitualizações teóricas, anteciparam alguns elementos presentes nas performances dos dadaístas, dos construtivistas russos e no teatro do absurdo.

Os futuristas italianos em suas rumorosas *seratas* promoviam a justaposição de diversas artes e anteciparam em suas ações artísticas a aplicação do conceito de interatividade, um dos pressupostos do que hoje, no universo da pós-modernismo, denominamos de performance digital. Além dos ingredientes publicitários e polêmicos, Enrico Prampolini (1894-1956) conceitualmente preconizou o contato físico do público com o performer, sugerindo que “talvez o público se torne o próprio ator”; Marinetti (1913:181), por sua vez, disse: “o teatro futurista está só na busca de colaboração do público. Não permanece estático como um *voyeur* estúpido, se junta ruidosamente à ação [...], comunicando com os atores”.

Os direcionamentos encontrados no Manifesto do Teatro Sintético Futurista emitem sugestões no sentido de os autores restringirem seus experimentos a ações sintéticas de curta duração; estas, marcadas pelo uso de poucas palavras e gestualidade mínima e pelo intuito de alcançar inumeráveis situações, sentimentos, ideias, sensações, fatos e símbolos. O niilismo provocativo, atitude encontrada posteriormente em outros movimentos de vanguarda, tornou-se a marca registrada dos dadaístas, o que pode ser vislumbrado nas peças sintéticas de Francesco Cangiullo (*Não há cão algum*, *Detonação*), Bruno Corra & Emilio Settimelli (*Ato Negativo*), entre outros. Na peça-imagem *Não há cão algum*, Cangiullo (1884-1977) abdica de um dos principais suportes do teatro tradicional, a presença do ator no contexto cênico. Como podemos ver no roteiro/texto abaixo, a única imagem cênica provocada na peça é a passagem de um cachorro pelo palco:

Não há cão algum
PERSONAGEM: ELE QUE NÃO ESTÁ LÁ
Rua noturna, fria, deserta
Um cão cruza a rua
CORTINAS

Esse procedimento conceitual de ausência do intérprete foi similarmente adotado na música de vanguarda que utilizava tecnologia de gravação em fita, no período pós-Segunda Guerra Mundial. Nos momentos de maior radicalidade estética, as músicas concreta e eletrônica não sentiam necessidade ou obrigação em terem a presença do intérprete ao vivo. Essa postura estética adotada pelos compositores concretos e eletrônicos exigiu, posteriormente, dos intérpretes de música clássica e também da música popular uma presença cênica e performática além do papel restritivo de meros “executores” de peças musicais. A ruptura proposta pelos representantes dessas escolas musicais reverberou de forma positiva para os intérpretes; como assinalado anteriormente, eles ganharam um protagonismo na criação e determinação dos rumos da obra, principalmente no teatro musical e, depois, na *performance art*.

3.1.1 Do Produto ao Processo

O futurismo forneceu subsídios para a mudança de interesses no artista moderno. Com a transformação de muitos escultores e pintores em artistas da performance, houve o deslocamento do produto para o processo. Esses impulsos trazidos pelos futuristas detonaram os paradigmas das artes estáticas tradicionais. Nessa mistura de arte e política, em ações envoltas num alto grau de indeterminação e improvisação, as noitadas futuristas antecipam os *happenings* (futuramente teorizados e performados em concertos musicais por Cage e seus alunos), em especial aos trabalhos realizados por Allan Kaprow, o maior difusor do uso do termo.

A peça *Luce!* de Cangiullo (1919) foi um exemplo bem próximo e antecipatório dos quadros brancos de Rauchenberg e da peça 4’33” de John Cage. Nela, o autor induz conscientemente o público a ter uma participação ativa e ser o protagonista da obra. Para isso, o autor utilizou como impulso detonador do processo a ausência proposital de iluminação no palco para dar início à apresentação. A intenção determinada pelo autor era iluminar o palco somente quando todas as pessoas da plateia reclamassem enfurecidamente do atraso da peça, pois o palco iluminado sempre significou o início de qualquer espetáculo. Após gerar um estado de histeria coletiva, as luzes eram acesas, iluminando o palco completamente, e na sequência as cortinas desciam terminando o espetáculo. Nessa peça, os atores também foram descartados e as provocações direcionadas ao público geraram a materialidade. A ideia do processo estava clara, mas o produto final era indefinido e coadjuvante.

Ao analisar estruturalmente a abolição da quarta parede e a relação palco-público, Kirby (1970:128) adiciona a diversidade de estímulos via simultaneidade:

Simultaneidade, o princípio futurista que demanda a apresentação simultânea de diversos estímulos, foi incorporada em peças que colocavam, ao mesmo tempo, duas ou mais ações espacialmente distantes no palco. Um interesse na multiplicidade dos meios teatrais levou ao uso de projeções, luzes e dispositivos físicos por eles mesmos. A relação tradicional público/performance não era mais aceita: os futuristas quebraram a "quarta parede" (cinza & vermelho & violeta & laranja) e, em 1917, a *Radioscopia* de Cangiullo e Petrolini, na verdade, foi realizada entre os espectadores no auditório. Em *Luce!*, do notável Cangiullo, os atores poderiam permanecer irreconhecíveis como atores, e o público era incitado a produzir e ser a performance.

A simultaneidade surge anteriormente ao futurismo, sendo fruto de uma relação conceitual com a pintura cubista, cuja ideia central era a apresentação simultânea de diversas partes de um objeto e a relação entre elas. Esse processo pictórico de relações plásticas, materializou-se em outras linguagens, como no cinema, através dos filmes e dos escritos teóricos de Sergei Eisenstein. Carlson (2009:104) afirma que: “a maioria das performances futuristas seguia o formato de variedades com a sequência e apresentação simultânea de trechos curtos – quadros, acrobacias, efeitos mecânicos de som e de luz, exibição rápida de movimentos ou de objetos”. Essa variedade estonteante e movente era essencial para a estética da velocidade, surpresa e novidade do futurista, porém o resultado era similar às performances de cabaré, do *vaudeville*, do circo e do teatro de variedades.

Em uma parte do *Manifesto do Teatro Sintético* futurista, Marinetti procura explicitar que a dinâmica da simultaneidade nasceria da improvisação, da intuição instantânea, da realidade sugestiva e reveladora. Os futuristas acreditavam no valor de um trabalho se ele fosse improvisado (horas, minutos e segundos) e não elaborado por um longo período de tempo (meses, anos e séculos).

3.1.2 A Música Futurista

O fascínio dos futuristas italianos pelas máquinas, pela tecnologia e também pela confrontação aberta com o *status quo* cultural levou alguns dos seus membros a explorar e a abrir radicalmente caminhos para a música de vanguarda e experimental. Uma das primeiras tentativas de empregar sons não tradicionais gerados por mecanismos heterodoxos como uma forma de arte sonora surgiu das atividades dos membros do movimento futurista. Os objetivos musicais do movimento foram delineados por Balilla Pratella (1880-1955) no *Manifesto Futurista de Músicos*, publicado em Outubro de 1910. Ecoando o espírito revolucionário do movimento, este documento clamava pela “rejeição de princípios musicais tradicionais e dos métodos de ensino colocando em seu lugar a livre expressão, inspirada em todas as manifestações da natureza. Cinco meses mais tarde, Pratella redigiu outro manifesto o *Manifesto Técnico da Música Futurista*.

Dentro desse manifesto encontramos o ponto de ignição que segue influenciando uma série de músicos até os dias de hoje. Para Pratella (1980).

Toda manifestação da nossa vida é acompanhada de ruído. O ruído, portanto, familiar a nosso ouvido e tem o poder de nos remeter imediatamente à vida mesma. Enquanto que o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional não necessário, tornou-se já para o nosso ouvido aquilo que aos nossos olhos apresenta-se como um rosto muito conhecido; o ruído, ao contrário, derivando-se confusa e irregularmente da confusão irregular da vida, jamais se revela inteiramente a nós, reservando-nos inúmeras surpresas. Estamos convictos, pois, que escolhendo, coordenando e dominando todos os ruídos, enriqueceremos os homens de uma nova voluptuosidade insuspeitável. Ainda que a característica do ruído seja a de nos remeter brutalmente à vida, a arte dos ruídos não deve se limitar a uma reprodução imitativa. Ela atingirá a sua maior faculdade de emoção no degustamento acústico em si mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados.

Luigi Russolo (1885-1947) acreditava na limitação do som musical enquanto variedade qualitativa dos timbres e considerava que a música moderna se debatia dentro desse âmbito restrito. Segundo Russolo, as mais complicadas orquestras se reduzem a quatro ou cinco classes de instrumentos, classificados em: instrumentos de cordas arcadas, cordas pinçadas, sopro de metais, sopro de madeiras e percussão. Para romper com essas restrições timbrísticas dos sons acústicos e, assim, conquistar uma variedade infinita de ruídos [*rumori*], Russolo classificou em seis as famílias de ruídos uma provável orquestra futurista. As novas famílias criadas por Russolo se dividiram nas categorias de instrumentos:

1. Estrondos, trovões, explosões, rajadas de sons, quedas, ribombos;
2. Silvos, sibilos, sopros;
3. Cochichos, murmúrios, sussurros, cicios, borbotões;
4. Rangidos, estalidos, roçaduras, zumbidos, crepitações, fricções;
5. Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, peles, pedras, terracotas etc.;
6. Vozes de animais e de homens: gritos, berros, gemidos, bramidos, risadas, estertores, soluços.

Para tornar esses conceitos indiciais em realidade concreta, Russolo construiu em colaboração com o percussionista Ugo Piatti (1888-1953) instrumentos mecânicos especialmente concebidos como geradores de ruído, os chamados *Intonarumori*. Em apenas três meses, após a publicação do manifesto *Arte dos Ruídos*, e com apenas alguns dos *Intonammori* concluídos (Fig. 8), aconteceu em junho de 1913 no Teatro Storch di Milano o primeiro concerto com esses instrumentos. O segundo concerto de música futurista aconteceu no Teatro dal Verne de Milano, em abril de 1914. Musicalmente essa apresentação foi mais

bem sucedida que a anterior, pois o grupo de Marinetti e Russolo²⁷ se utilizou de uma orquestra completa de *Intonarumori*, podendo ter variações timbrísticas mais amplas.

Fig. 8 Luigi Russolo e Ugo Piatti com os *intonarumori*.

Chris Salter (2000:182) explica o mecanismo de funcionamento dos instrumentos *intonarumori* assim²⁸:

A música futurista de ruídos de Russolo foi além de uma nova percepção da "paisagem sonora da modernidade". Na selva urbana, o ouvido se acostumou às hostilidades e aos impactos sonoros de metrô, trens, automóveis e construções de ferro, enquanto que no interior da sala de concertos uma nova bateria de ruídos foi emitida a partir de novos instrumentos ou *Intonarumori*. O "intoners" ou "fazedores de ruídos" da nova orquestra futurista de Russolo foram concebidos como máquinas de ruído confeccionadas em caixas de madeira com cordas de metal esticadas e excitadas por uma roda giratória. Ainda que conduzidas por operadores humanos, esses dispositivos fizeram sua primeira aparição pública na Itália entre 1913 e 1914 em eventos de performance encenada diante de multidões perplexas que vivenciavam pela primeira vez o gosto do futuro pela sonância da máquina.

Em 21 de abril de 1914, no Teatro Dal Cerme, em Milão, Russolo realizou o primeiro concerto *Gran Futurista* com uma orquestra de 18 músicos, entre eles Marinetti, Russolo e seus companheiros futuristas. O grupo de "intonarumoristas" foi posicionado no palco com os cones direcionados diretamente para o público. Após as apresentações de três composições de Russolo²⁹, a recepção do público foi acompanhada de assobios, vaia e pelo lançamento de

²⁷ DVD – Imagem – Módulo 3 – I18 Marinetti, Piatti e Russolo.

²⁸ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V5 Intonarumori e V6. Construção de Intonarumori.

²⁹ DVD – Áudio – Módulo 3 – A3 Russolo/Risvegli de una Città.

frutas e legumes podres contra os artistas durante a realização do concerto. O *grand finale* do concerto, como de praxe, acabou em uma briga homérica entre futuristas e não futuristas, com Russolo e Marinetti presos no final do concerto e, por ironia, o último som musical da noite foi ilustrado pelo som das sirenes da polícia chegando. Após o incidente, Marinetti comentou que emitir ruídos com os *intonarumori* para um público desavisado era como “mostrar o primeiro motor a vapor para um rebanho de vacas”.

Traçando um paralelo entre o futurismo italiano e o contexto atual fica evidente que o período futurista emergiu como um período comparável à revolução digital contemporânea em termos de mudança tecnológica e transformação social e cultural. O futurismo nasceu da fé e do fascínio pelas novas tecnologias que emergiram e convergiram numa civilização composta por: eletricidade, automóveis, aviões e cinema. Essas mudanças transformaram a vida do dia a dia, de uma forma extremamente visível, enquanto a mudança digital nos afeta de uma forma mais interna, levando nossa atenção para uma pequena tela e para fora do mundo. Talvez essa introversão do paradigma telemático ofereça uma pista para o motivo por que não existem manifestos para a performance digital. Na verdade, os artistas digitais são menos aguerridos, mas não deixa de ser verdade que uma época realizou o que foi predito na outra: os artistas da performance digital concretizaram uma visão futurista estabelecida e, quase esquecida há um século.

3.2 Dadá ou quase nada

Dadá não significa nada.

Em 1916, no ambiente europeu da Primeira Guerra Mundial, na cidade de Zurique na neutra suíça, numa pequena sala que poderia comportar entre 35 a 50 cadeiras e 15 a 20 mesas, nasce o *Cabaret Voltaire* – centro de muitas atividades artísticas dos dadaístas e um dos nascedouro da performance.

Nas performances dadaístas podemos notar a similaridade em diversas posturas também adotadas anteriormente pelos futuristas italianos, como a ocorrência de diversos acontecimentos simultaneamente, exercitados num primeiro instante com a leitura simultânea de diferentes poemas. Além da leitura de poemas, as primeiras performances aconteceram numa mistura de cafês-concertos, poemas sonoro-onomatopaicos e danças em costumes bizarros.

A busca da práxis vital cotidiana do dia a dia em conexão com o palco, nas performances de Tristan Tzara³⁰ (1896-1963), que anunciava o título do poema e na sequência lia aleatoriamente os acontecimentos diários escritos nas notícias dos jornais e também tirava cartas com palavras ao acaso dentro de um chapéu. Essa atitude unindo vida e arte de forma direta também estimulou o confronto direto com o público.

Ao buscar uma (in)definição para o dadaísmo, o cineasta Hans Richter (1993:61) propicia alguns indícios na contextualização do espírito do movimento:

Dadá não foi uma escola, e sim um sinal de alarme do espírito contra o barateamento, a rotina e a especulação, um grito de alarme a favor de todas as manifestações das artes que buscavam criar uma base criadora, uma consciência nova e universal da arte — partindo das artes plásticas e da poesia, Dadá transferiu as suas experiências para o terreno do teatro, do cinema, para a arquitetura, a música, a tipografia, os objetos.

O sinal de alarme dos dadaístas foi o antípoda ao maquinismo futurista que vislumbrava misticamente uma nova sensibilidade impulsionada pela tecnologia; o Dadá criou a anti-máquina. Esse novo dispositivo foi utilizado como ironia, como uma metáfora da própria desordenação e caoticidade humanas instauradas pela vida moderna. A negação e a ironia decorrentes da disfuncionalidade da mecânica, onde a máquina é um intermediário na crise da relação entre arte e vida está expressa na passagem a seguir conforme explica Philadelphio Menezes (2001:128),

³⁰ DVD – Imagens – Módulo 3 – I19 Tristan Tzara.

[...] A colagem Dadá, onde frequentemente entra o tema da mecânica e da máquina, não propugna a simultaneidade, mas a dispersão e a sátira. [...] a máquina no Dadá não possui nenhum papel de renovação da sensibilidade, mas demonstra a desconexão entre as novas técnicas e o homem. Assim como a linguagem e a arte em geral, a máquina é um elemento de crise que se põe intermediando a relação arte-vida, e por isso deve também ser abolida [...].

O estilo de performance Dadá aproxima-se do *vaudeville*, que seria posteriormente o precursor do que veio a ser conhecido como *happening* e *performance art*. Ao contrário dos futuristas italianos, a simultaneidade no Dadá não é sinestesia integrada, mas uma dispersão destituída de qualquer ordem em que se instala o humor como ironia e negação do presente.

3.2.1 O Acaso

O acaso tornou-se a marca registrada dos dadaístas. Richter (1993:84) declara que “o acaso funciona como se fosse uma bússola, indicando caminhos, processos e o indeterminado”. Esse novo elemento estimulador e perturbador de criação artística foi a postura que distinguiu o dadaísmo de todos os outros movimentos artísticos.

A chegada ao acaso aconteceu por acaso. O poeta e artista abstrato Hans Arp³¹ (1886-1966) havia trabalhado exaustivamente em um desenho no seu ateliê em Zeltweg e, ficando insatisfeito com o resultado obtido, rasgou a folha e deixou os pedaços se espalharem pelo chão. Algum tempo depois, olhou atentamente para esses pedaços dispersos pelo chão e surpreendeu-se com a organização resultante da ação do acaso. Arp notou que a expressão dessas obras foi decorrente do acaso, pois se ele não havia obtido um resultado mais interessante com o movimento consciente das mãos, o resultado final estava contido na ação do “destino” dispondo os pedaços de papel com a ordenação determinada pelo acaso.

A conclusão tirada pelos artistas dadaístas desse episódio foi reconhecer o acaso como um novo elemento estimulador da criação artística, e não como um elemento destrutivo da categoria de obra de arte. Ao criar um novo postulado que transformou as concepções artísticas prévias, influenciou artistas como John Cage, que incorporou o conceito de acaso em suas peças musicais, mediante o lançamento de moedas na leitura do I-Ching como um elemento decisório e determinante na escolha das opções indicadas pelo compositor.

3.2.2 Poesia Sonora: do Cabaret Voltaire à Ursonate

Em 1916, no Cabaret Voltaire, os integrantes do movimento dadaísta fizeram as suas primeiras performances, cujo elemento gerador era a oralização de poemas, sob a liderança de

³¹ DVD – Imagens – Módulo 3 – I20 Hans Arp.

Hugo Ball (1886-1927). Assim como o futurismo, o dadaísmo colocou muita atenção na revitalização sonora da palavra, mesmo tendo a presença marcante da visualidade do poema e as suas possibilidades tipográficas. Menezes (2001:111) discorre sobre a anterioridade da pesquisa sonora das palavras ante as possibilidades tipográficas, sendo que “grande parte da visualidade dos poemas do Dadá são espécies de registros visuais de um poema essencial e anteriormente feito pela e com a voz”.

No dadaísmo, a declamação de poemas sem sentido feitos de sons que se aglutinavam em palavras inexistentes possuía algo de uma recitação sacra buscando a descoberta de uma fonte pura e original da poesia, fora da tradição e em aberta contradição com a modernidade tecnológica da sociedade industrial. A experimentação no Dadá se baseava na exploração da voz enquanto elemento puro e primordial da expressão poética. Hugo Ball (Fig. 9), citado em Russell (1989:132), descreve assim a sua descoberta da expressividade vocal “percebi que minha voz devia forçosamente adotar a cadência da lamentação religiosa, o estilo do canto litúrgico que ressoa em todas as igrejas católicas do Leste e do Oeste. Não sei de onde trouxe a ideia desta música, mas começava a cantarolar as minhas sequências vocais num estilo eclesiástico como uma litania”.

Fig. 9 Hugo Ball em traje performático.

Nesse contexto encontra-se Kurt Schwitters³² (1887-1948), um dos poetas de vanguarda mais desafiadores e o principal cultivador do poema sonoro; a sua poesia

³² DVD – Imagens – Módulo 3 – I21 Schwitters.

incorporou elementos do futurismo e do cubismo, tendo como principais influências August Stramm e Rauol Hussman. Preso ao rótulo do dadaísmo (sobretudo por causa da revista, de inspiração dadaísta, que publicava a Merz), poucos sabem que Schwitters fez poemas e não só colagens com as quais ficou mais conhecido. As suas colagens eram subsidiadas por *objets trouvés*³³ como um bilhete de bonde, envelope de carta, papel de embrulhar queijo, anel de charuto, solas de sapato rasgadas, fitas, arames, penas, panos de chão, tudo o que tinha sido descartado pela sociedade e reencontrava um lugar de honra na vida, isto é, na sua arte.

Nessa linha de achados temos *AnaFlor*, o primeiro poema MERZ de Schwitters, que reintegra na língua poética algo que ficou soterrado nos escombros do cotidiano. O poema escrito em 1919 transita entre os escárnios mordazes e a ode hínica a uma mulher: *AnaFlor* (se ela existiu, ninguém até hoje sabe ou viu). O *constructo* poético oscila, segundo o poeta e ensaísta Haroldo de Campos (1977:09), “entre os campos do nonsense das adivinhas populares, frases de diz-que-diz-que comadrescos, fundidas pelo cordão de imagens imprevistas e ao *pathos* sentimental”. O poema não contém um significado claro e coerente, reflexo do espírito de uma época marcada pela perda da identidade, desconfiança na tradição e falência de modelos seguros de orientação.

ANAFLO³⁴

Ó amada dos meus vinte e sete sentidos, eu
te amo! — tu, te, ti, contigo, eu te, tu me.
— Nós?
Isto (de passagem) não vai bem aqui.
Quem és tu, mulher inumerável? Tu és
— és? — eras, andam dizendo, — deixa
que digam, nem sabem em que pé
está o campanário.
Chapéu nos pés, caminhas sobre as mãos.
Volante sobre as mãos.
Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra,
rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! — Tu
teu te a ti, eu te, tu me. — Nós?
Isto (de passagem) lança-se à brasa fria.
Rubraflor , rubra Anaflor, que andam dizendo?
Adivinha: 1.) A doidiv’ana tem uma ave.

³³ São objetos encontrados ao acaso pelo artista e frequentemente usado como matéria-prima na construção de uma obra de arte, especialmente nas *Assemblages*. O seu princípio orientador é a justaposição.

³⁴ DVD – Áudio – Módulo 3 – A4. Schwitters/Anna Blume oralizado por Lucio Agra.

2.) Anaflor é rubra.

3.) E a ave? Quem sabe?

Azul é a cor dos teus cabelos louros.

Rubro é o arrulho de tua ave oliva.

Tu, criatura simples num vestido cotidiano, bem-amado

animal verde, eu te amo! — Tu te ti contigo, eu

a ti, tu a mim, — Nós?

Isto (de passagem) vai para o braseiro.

Anaflor! Ana, a-n-a, gotejo teu

nome. Teu nome em gotas, tenra gordura bovina.

Sabes Ana? Já o sabes?

De trás para frente podes ser lida, e tu,

a mais bela de todas, para trás

Ou para diante

serás: a-n-a.

Gordura bovina goteja ternura em meu dorso.

Anaflor, animal gotejante, eu te me amo!

A poesia de Schwitters, antes mesmo da palavra que acabou conduzindo sua poesia ao campo do experimentalismo fonético, em que o próprio léxico se via destruído, para dar lugar ao som enquanto matéria-prima do poema. Isto se encontra em outra obra de fundamental importância: na *Ursonate* (Sonata Primordial), onde ele trabalhou arduamente entre 1921 e 1932 na sua confecção. Essa sonata, distante do convencionalismo literário, trata o material sonoro de forma minuciosa e artesanal. O substrato sonoro dessa obra mergulha no material linguístico, sem a necessária instrumentalidade de um determinado idioma, submergindo nas profundezas da palavra, da sílaba, do fonema, do som. O pintor e fotógrafo húngaro László Maholy-Nagy (1895-1946) constata que “as palavras utilizadas não existem, mas na realidade poderiam existir em qualquer língua”.

Campos (1977:44) analisa a configuração estrutural da *Ursonate* constituída em:

[...] blocos de som organizados por fatores de timbres e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam um espécie de pré-história do auditivo, revelando a infraestrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária, como do de convenção “belartística”; possibilitam um retorno às matrizes do material poético, um puro júbilo do objeto verbal resgatado à grilheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios [...].

A *Ursonate* tem uma estrutura semelhante à de uma sonata clássica. A sua estrutura é composta por quatro movimentos: *Erster Teil* (primeira parte), *Largo*, *Scherzo* e *Presto*. O primeiro movimento da peça é um rondó que apresenta uma breve introdução, seguida pela

exposição de seus quatro principais temas, cada um dos quais é posteriormente desenvolvido. O largo (configurado como um movimento lento), o scherzo-trio (o movimento de dança). O Largo e o Scherzo têm uma construção (ABA) centrada em uma parte central (B) que contrasta com as duas partes exteriores idênticas (A). O Presto tem um ritmo rigoroso quebrado apenas por algumas interjeições já expostas em alguns do primeiro movimento e do Scherzo. Assim como o primeiro movimento, segue-se a forma sonata: exposição (repetida imediatamente, neste caso), desenvolvimento e recapitulação. Um movimento rápido (presto) que inclui uma cadência animada. E finaliza com uma Coda constituída pelo alfabeto alemão lido do fim para o começo, repetido três vezes, material retirado dos primeiros poemas dadaístas de Schwitters.

Os poemas dadaístas, em especial os confeccionados por Schwitters, ampliaram o potencial sonoro da fala revelando os detalhes ocultos das articulações, ritmos, entonações, durações e timbres. Amparados por uma radicalidade sônico-verbal, essas obras fizeram a linguagem operar dentro de um estatuto sonoro, permitindo a abertura para novos horizontes para o potencial da fala que se materializaram posteriormente em obras vocais e eletrovocais com pitadas paralinguísticas de diversos compositores contemporâneos.

3.3 Cubo-Futurismo Russo

3.3.1 Avraamov: das massas sonoras ao desenho sonoro

Apesar de não ter existido um movimento cubo-futurista na música, alguns compositores se identificaram com o esse movimento e não seguiam os cânones determinado pela arte tradicional. Na música encontramos Arseny Avraamov (Fig. 10), pseudônimo de Arseny Mikhaylovich Krasnokutsky (1886-1944), foi compositor, teórico musical, performer instigador, jornalista e comissário para as artes no *Narkompros* (Comissariado Popular para a Educação e Cultura), logo após a Revolução Russa, e ajudou a criar *Proletkult* – que incentivava o desenvolvimento de uma arte e literatura nitidamente proletária. Na década de 1920, dentro de sua atividade como teórico musical, esteve envolvido nos debates sobre microtonalidade e, num ímpeto de radicalidade, encaminhou ao Comissário do Povo, Anatoly Lunacharski, um pedido para queimar todos os pianos; mas essa proposta nunca obteve resposta do Comissariado. Entretanto encontrou, nos anos 60, ressonância nos gestos de destruição das esculturas de Arman, nas performances incendiárias de Annea Lockwood e chegando ao mundo pop com as imolações incendiárias de Jimmy Hendrix.

Fig. 10 Arseny Avraamov.

A razão pela qual Avraamov insistiu na ‘piromania’ pianística apresenta tanto um substrato ideológico como conceitual. Entre os anos de 1914 e 1916, Avraamov publicou alguns artigos nas principais revistas de música, dissertando sobre sua teoria de música ultracromática, um sistema microtonal onde a escala cromática era dividida em 48 partes, ao invés das 12 partes do sistema temperado tradicional. Em sua opinião “o piano simbolizava o sistema temperado de afinação popularizado por Johann Sebastian Bach, e, dessa forma, Bach

seria um grande criminoso, pois abrandou a evolução lógica da percepção sonora por dois séculos, deformando e mutilando os compositores e a audiência de milhões de pessoas³⁵".

Avraamov concluiu pela necessidade de uma revolução no campo da arte, em particular na música, refletiu sobre o potencial da música, a influência dos sons para definir o meio ambiente. Para ele, a música, por meio de exaltações e cantos, teria o papel fundamental para a propagação dos ideais revolucionários e na formação de uma vontade coletiva após a Revolução de Outubro. Avraamov pensava sobre o papel e a força que a música desenvolvia como aglutinadora da força social. Ao contextualizar a música no contexto revolucionário Avraamov (1992:19) afirma que:

a música tem, dentre todas as artes, o maior poder de organização social. Os mitos mais antigos provam que a humanidade está plenamente consciente deste poder (...). O trabalho coletivo, desde a agricultura aos militares, é inconcebível sem canções e música. Pode-se até pensar que o alto grau de organização no trabalho da fábrica sob o capitalismo pode ter gerado a criação de uma forma aceitável de organização musical. Contudo, só foi possível realizar o conceito de Sinfonia das Sirenes com o advento da Revolução de Outubro. O sistema capitalista dá origem a tendências anárquicas. O temor de presenciar os trabalhadores marchando em bloco impediu que sua música fosse desenvolvida em liberdade. Todas as manhãs, um caótico rugido das indústrias sufoca o povo (...). Mas, então, a revolução chegou.

Como parte de seu desejo para lembrar o proletariado de seu verdadeiro papel - o seu poder de decidir sua própria história -, Avraamov concebeu uma obra musical proletária monumental, criada somente com sons captados diretamente das fábricas e máquinas. Para mostrar esse trabalho, ele organizou vários shows monumentais inspirados nos espetáculos noturnos de Petrogrado (Maio de 1918) e nos textos de Gastef e Vladimir Maiakovski, denominados de *Sinfonia das Sirenes* [*Sinfoniya Gudkov*], uma síntese da construção artística revolucionária e socialista. Esses espetáculos aconteceram em diversas cidades soviéticas durante as comemorações dos aniversários da Revolução de Outubro: Nizhny Novgorov (1919), Rostov (1921), Baku (1922) e, finalmente, Moscou (1923).

O mais impressionante e elaborado desses concertos foi realizado em 7 de novembro de 1922 no porto de Baku, no Azerbaijão. Avraamov utilizou nesse trabalho coros com milhares de participantes, *foghorns* (buzina de neblina) de toda a frota do Cáspio, duas baterias de artilharia, vários regimentos completos de infantaria, hidroaviões, vinte e cinco locomotivas a vapor e assobios de todas as sirenes das fábricas na cidade. Avraamov também inventou, para esse evento, uma série de dispositivos portáteis chamados de "Máquinas de Apitos a Vapor", que consistia em um conjunto de 20 a 25 sirenes afinadas com as notas

³⁵ DVD – Imagens - Módulo 3 – I22 Avraamov tocando piano.

musicais da Internacional Socialista. Avraamov conduziu a sinfonia de uma torre construída especialmente para o evento, utilizando bandeiras de sinalização dirigidas simultaneamente para as embarcações, os trens na estação, os estaleiros, os veículos de transporte e coros dos trabalhadores. Como o que aconteceria vindouramente materializou-se nos *happenings* dos anos 60, Avraamov não queria que os espectadores tivessem apenas o papel passivo dentro do evento, mas sim uma participação coletiva ativa no desenvolvimento do trabalho.

Além do trabalho social performático, Avraamov escreveu um artigo, em 1916, prevendo a música sintetizada e esboçava o seu ponto de vista sobre o futuro da arte da música “O Futuro da Ciência da Música e a Nova Era na História da Música”. Avraamov vislumbrava conhecer o caminho para gravar as texturas de sons mais complexos, por meio de um gramofone - após a análise da estrutura sonora pela ranhura e agulha do aparelho - podia-se criar qualquer som sinteticamente. Ele dirigiu a Exposição Musical Internacional (Frankfurt) sobre os novos avanços tecnológicos na música, juntamente com outros músicos e pesquisadores excepcionais como Leon Theremin (1896-1993).

Avraamov foi o pioneiro na sonorização de filmes na União Soviética, e realizou diversos experimentos em parceria com Yevgeny Sholpo. Essa dupla pode ser considerada literalmente como os primeiros *sound-designers*. O *modus operandi* da dupla era baseado na técnica de discos com desenho de figuras geométricas no papel, que posteriormente eram fotografadas na banda sonora do *filmstrip* da película transparente de 35 mm. Essa exploração das possibilidades plásticas do som na película levou à criação da primeira gravação de som sintetizado no filme com a ajuda de um equipamento inventado por Sholpo, o *Variophone*. O *Variophone*, inventado em 1932, era um sintetizador ótico que utilizava discos de papel para registrar ondas sonoras desenhadas diretamente sobre uma película (Fig.11). O aparelho era movido por um motor elétrico com velocidade variável, permitindo a variação de frequência do som. O processo de leitura, monitoração e amplificação do som é similar a uma gravação musical, mas por intermédio de um projetor de filme, que, após a fixação do desenho na película, realiza o processo de reconhecimento do desenho sonoro na pista sonora da película similarmente à leitura de imagens normal a qualquer filme³⁶.

A técnica de gravação ótica desenvolvida por Avraamov implica na transformação da informação desenhada na forma de padrões com densidades variáveis na película do celuloide que são detectados e reproduzidos acusticamente por um detector de uma célula fotoelétrica. Esses contornos e desenhos realizados na banda sonora da película geram alterações físicas,

³⁶ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V7. Avraamov.

alterando a reprodução sonora. Na Alemanha, no mesmo período Oskar Fischinger (1900-1967) e László Moholy-Nagy (1895-1946) também utilizaram o desenho no celuloide como um método de síntese sonora e expressão artística. Em 1931 nos Estados Unidos, a técnica de desenhar o som na película foi utilizada por Rouben Mamoulian (1897-1987) no filme *Jekyll and Hyde* [A Bela e a Fera]. Essa técnica ajudou na narrativa do filme, em que o protagonista, um cientista, sofria as primeiras transformações corporais. As técnicas utilizadas nesse trabalho, além do desenho na película, foram a colagem de vozes e ruídos juntos na diegese do filme, mas com um forte conceito de construção musical.

Fig. 11. Trilha sonora desenhada por Avrahamov (1930-1931).

Essas técnicas de manipulação da película migraram para outras formas de composição cinematográficas mais abstratas, na gravação e na síntese sonora. Um dos expoentes desse *modus operandi* foi Norman McLaren, que, desde a década 40 explorou as potencialidades da pista ótica. McLaren ao criar suas pistas sonoras utilizou elementos puramente gráficos, por meio de pintura e raspagem diretamente na película.

Na ex-União Soviética, o engenheiro russo Evgeny Murzin (1914-1970) construiu o sintetizador ANS; o nome desse instrumento fotoelétrico foi tirado das iniciais do compositor russo Alexander Nikolayevich Scriabin. Apesar da aparente simplicidade, afirma Stanislav

Kreichi (2012), “a ideia de reconstruir o som pela imagem visível levou aproximadamente 20 anos, de 1937 a 1957”.

A tecnologia utilizada na invenção de Murzin era baseada na gravação fotoeletrônica do som, técnica comum e já utilizada anteriormente no cinema. O sintetizador de Murzin obteve a visualização e a síntese sonora através de desenhos artificiais das ondas sonoras. O ANS tinha como principal característica um gerador foto-ótico, na forma de um disco de vidro rotatório com 144 fonogramas óticos de ondas senoidais ou bandas sonoras. Um importante compositor russo que utilizou o ANS na criação de trilhas sonoras para cinema foi Eduard Artemiev (1937). O compositor realizou a trilha sonora de muitos filmes de Andrei Tarkovsky (1932-1986), e o ANS foi usado competentemente no filme *Solaris* [Solaris] (1972) para criar uma atmosfera profundamente espacial.

Mesmo não tendo alcançado uma grande repercussão, o conceito do ANS de transformar estruturas gráficas em estruturas sonoras ainda mantém o seu ar de contemporaneidade, nos softwares que são norteados pelo princípio do desenho do som, como o *Metasynth* da U&I Softwares, *AudioSculpt* do IRCAM; na recente versão do ANS virtual para *tablets* e computadores.

3.3.2 Khlebnikov: palavras em liberdade no Rádio do Futuro

Velimir Khlebnikov (1885-1922), uma das figuras centrais do cubo-futurismo russo, viveu como um visionário itinerante, fato que marcou a sua obra literária caracterizada pelas relações temporais entre convulsões sociais históricas, evolução humana e números. Ele foi escritor, desenhista, poeta, e sua formação intelectual foi complementada por estudos nas áreas de matemática, história, mitologia, filologia e ornitologia.

Khlebnikov (Fig.12) formulou em 1913, juntamente com o poeta Aleksey Kruchonykh, a teoria de uma linguagem transracional denominada *zaum*. Essa teoria, exposta em vários artigos escritos entre 1915 e 1920, teve uma profunda influência sobre o trabalho de artistas de vanguarda, especialmente Kazimir Malevich, Jean Pougny (Ivan Puni), Pavel Filonov, Vladimir Tatlin e Pyotr Miturich. A teoria transracional *zaum* foi usada por Khlebnikov como rejeição à lógica convencional, que define palavras em termos de um significado específico. O conceito fundamental era liberar as palavras, parte das palavras e sons fonéticos, para que elas assumissem novos significados dentro de um sistema lógico transcendendo a razão. Dessa maneira, Khlebnikov chamava a atenção para as texturas sonoras que seriam liberadas no poema e os novos significados criados por essas novas possibilidades.

Fig. 12 Velimir Khlebnikov.

Em 1921, quase no fim de sua vida, Khlebnikov escreveu um notável ensaio intitulado "O Rádio do Futuro", em que visionariamente antecipava as possibilidades de um novo meio radiofônico (a primeira emissão de rádio na Rússia somente ocorreria em 1922), no qual vislumbrava por meio desse veículo a possibilidade de ver e ouvir absolutamente tudo, desde os sons mais sutis da natureza até os grandes eventos da “vida excitante” das metrópoles.

Khlebnikov concebeu um novo olhar sobre esse meio de comunicação sem fio, classificando-o como uma panaceia sinestésica do homem moderno; considerava o rádio como "o sol espiritual do país, um grande mago e feiticeiro"... Através de suas ondas, o rádio uniria toda a humanidade, permitindo a transmissão instantânea e universal de texto, som, sabor e aroma. As possibilidades oferecidas por esse novo meio, segundo Khlebnikov, capacitariam o rádio a se tornar um “Grande Feiticeiro”, possibilitando transmitir sensações de paladar, “o povo beberia água e sentiria a sensação de estar bebendo vinho”.

Khlebnikov (1985:158), em outro vislumbre futurista, “concebe o rádio como instrumento que propiciaria sensações olfativas, pois para ele até mesmo odores obedeceriam à vontade de Rádio; no fim do inverno, o aroma de mel das árvores irá se misturar ao cheiro de neve, um verdadeiro presente de Rádio para a nação”.

Khlebnikov imaginava outras possibilidades para o Rádio, como a de um “médico sem medicina” que curaria à distância por meio de sugestão hipnótica. Outra possibilidade aventada por ele seria uma espécie de medicina laboral, que ocorreria através da transmissão sonora que aliviaria as agruras do trabalho no campo; nas obras de construção civil, através da

emissão das notas musicais “Lá” e “Si”, aumentar-se-ia enormemente a capacidade muscular coletiva dos trabalhadores.

Khlebnikov imaginava a estação de rádio como uma ‘teia de aranha de linhas’ ou um ‘voo de pássaros na primavera’ revelando as ‘notícias vindas da vida espiritual’. Khlebnikov vislumbrava em O Rádio do Futuro a possibilidade de construir Rádios como Livros, Rádios como Paredes de Leitura, Rádios como Auditórios (realizando um concerto que se estenderia de Vladivostok ao Báltico), Rádios como Exposição de Artes, Rádios como Screens e Rádios como Clubes.

Segundo Khlebnikov (1985:157), o rádio nas mãos dos artistas transportaria e projetaria instantaneamente ideias para fronteiras desconhecidas de toda a humanidade. Ele acreditava que haveria uma comunicação entre a alma do artista e o povo, pois “o artista lançou um feitiço sobre a sua terra, ele deu ao seu país o canto do mar e o sussurro do vento. A morada mais humilde de uma pequena cidade está cheia de confidências divinas e todas as doces delícias do som”.

Todavia, Khlebnikov alertava que esse “sol espiritual” poderia sofrer deteriorações e danos durante o processo e, com isso, interromper-se-ia todo esse fluxo de energia produzindo um “blackout mental sobre o país inteiro”. Desse modo, ele sugeria proteger esse meio com o signo de uma caveira com ossos cruzados e a palavra PERIGO.

Khlebnikov teve uma visão positiva do rádio, pois acreditava que os contínuos elos da alma universal moldariam a humanidade em uma entidade única. Ainda assim, urge ressaltar que ele antecipa através do que chamou “*blackout* mental o potencial subliminar manipulatório” de ideias e opiniões que operam na ‘alma universal’ da *Mass Media*.

3.3.3 Som Vertov: direto e concreto

Dziga Vertov (1896-1954) ambicionava explorar a vida levando até as últimas consequências as invenções técnicas decorrentes da revolução industrial. Esses aparatos tecnológicos seriam disponibilizados aos trabalhadores como uma arma revolucionária com o intuito de “descobrir e revelar a verdade”. Tudo isso o levou a criar um projeto radiofônico que uniria o Kino-olho, a Rádio-Pravda (rádio-verdade) e a Rádio-Escuta. Em tese, tentar-se-ia, através do rádio, estabelecer a comunicação auditiva com todos os operários do mundo por meio da gravação de sons dos locais de trabalho e da própria vida cotidiana, capturando os sons sem prévia manipulação, caracterizando uma espécie de realismo sonoro. Posteriormente, esses materiais coletados seriam transmitidos através de uma cadeia de emissoras de rádio, possibilitando, dessa forma, a criação de uma escuta coletiva e,

independentemente das diferenças culturais, a compreensão do projeto proletariado mundial em construção.

Vertov (1984:56) acreditava na possibilidade de estabelecer, em todas as estações de rádio, uma programação proporcional entre rádio-dramas, rádio-shows e noticiários vindas diretamente dos povos em diversas partes do mundo.

Um rádio-jornal - livre de papel e dos limites da distância (Lenin), esta é a significância primordial do rádio -, em vez de transmissão de Carmen, Rigoletto, canções, romances, etc, com o qual a nossa radiodifusão começou (...). Contra "Cinema artístico", nos opomos com o Kino-Pravda e Kino-olho; contra "difusão artística", nos opomos com o Radio-Pravda e Radio-Ear (...). E não será através de ópera ou teatro de representações que vamos nos preparar. Estaremos intensamente preparados para oferecer aos proletários de todos os países a possibilidade de ver e ouvir o mundo inteiro de um forma organizada. De ser mutuamente visto, ouvido e compreendido.

Vertov não encontrou interlocutores em seu tempo e, por isso, não foi capaz de colocar essas ideias em prática, embora em 1925 ele fizesse um filme mudo: *Radio Pravda*. Através desse trabalho, Vertov percebeu o potencial desse novo meio, e seu interesse em utilizá-lo precisou, para se materializar, de mais alguns anos, com a produção de seu filme *Enthusiasm* (1931).

Vertov alternou o uso dos termos "Rádio-Ouvido" e "Rádio-Olho" para externar a sua concepção de filme sonoro. Vertov aplica a concepção de Cine-Olho igualmente à noção de Rádio-Olho; assim, a sua teoria de cinematografia visual, por extensão, se aplicaria a sua teoria de cinematografia sonora. Vertov, como Eisenstein, mostrou uma grande preocupação com a integridade da trilha sonora, a criação dos sons e com a montagem visual. Entretanto, Vertov adotou uma postura mais radical em relação ao som, rejeitando a proposição defendida por Eisenstein, baseada na independência dos materiais sonoros e visuais por meio da dessincronização.

O filme documentário *Enthusiasm*³⁷ [Entusiasmo: Sinfonia de Donbass] (Fig.13) retrata os esforços dos trabalhadores da região de Don Basin para cumprir as tarefas agroindustriais do Primeiro Plano Quinquenal na União Soviética. Essas tarefas consistiam na mineração de carvão, na produção de aço e na colheita de trigo. O filme foi concebido como uma "sinfonia de ruídos" cujos materiais sonoros e também os visuais foram captados *in natura*, sem manipulação. Na pós-produção, Vertov adotou em alguns momentos do filme procedimentos que também seriam a base estética e conceitual das escolas de música concreta francesa, música eletrônica alemã e *tape-music* americana. Essas técnicas de manipulação e

³⁷ DVD – Áudio – Módulo 3 – A5. Vertov/Entusiasmo. DVD – Imagens– Módulo 3 – IA29 e IA30. Still Enstusiasm.

montagem eram: a manipulação da velocidade do som, movimento contrário da fita, além de uma ‘simbologia’ para a sua produção sonora.

Fig. 13 Still do Filme *Enthusiasm*.

A complexidade morfológica produzida por Vertov é descrita por Lucy Fischer (1977-1978:30-31) de forma detalhada para explicitar os conceitos adotados pelo cineasta para a sua complexa interação entre som e imagem na primeira parte do filme. As quinze categorias incluem: os sons sinistros e estranhos, a sobreposição sonora (a partir de espaços sonoros diversos), reversão do tempo no som e na imagem, quebras abruptas do som, contrastes tonais abruptos, som editado para criar um efeito de conexão física inapropriado com a imagem, colagem sonora sintética, distância inadequada do som e da imagem, localização inadequada do som e da imagem, uso metafórico de som, distorção sonora, reflexividade tecnológica, associação de um som com várias imagens e assincronia simples entre o som e a imagem.

A concepção idealizada por Vertov em *Enthusiasm*³⁸ teve que ser adiada, pois os anos 20 ainda não ofereciam as condições técnicas necessárias para a realização da obra. Assim, o uso do som em *Enthusiasm* não foi apenas uma tentativa conceitual, formalista e virtuosa de uma colagem de som; mas uma tentativa radical de romper com a ilusão naturalista do meio sonoro. Vertov acreditava que o conhecimento e não a crença emanciparia os seres humanos, e, para garantir isso, era necessário subverter o poder da ilusão cinematográfica.

³⁸ DVD – Imagens - Módulo 3 – I23 e 124 Still *Enthusiasm*.

3.4 Surrealismo ou quase todos contra Satie

O ambiente de animosidades entre surrealistas, dadaístas e antidadaístas afetava profundamente o universo artístico em meados da década de 1920. Nesse complicado ringue de pugilato entre os movimentos vanguardistas, os surrealistas tinham um alvo preferencial, a figura do compositor Erik Satie. A reação explícita contra a música de Satie pode ter ocorrido tanto por fatores pessoais como o "horror à música" de Breton³⁹, mas também pelas associações que Satie fomentou com alguns desertores do movimento dadaísta, dentre eles o pintor Francis Picabia.

Goldberg (2006:80) apresenta um quadro do momento em que “os surrealistas, numa tentativa de trazer Picasso ao seu grupo, publicaram uma carta na revista 391 e no *Paris-Journal*, elogiando os cenários e figurinos que o artista criara para o balé *Mercure*. Mas, ao mesmo tempo, aproveitaram a oportunidade para atacar Picasso por sua colaboração com Satie”.

Em janeiro de 1924, Rolf de Mare (1888-1964) do *Ballets Suedois*, encomendou ao compositor francês Erik Satie (1866-1925) a produção de um novo trabalho, e Satie, por seu turno, pediu a colaboração de Francis Picabia (1879-1953) para a confecção do cenário do balé. Os *enfants terribles* Erik Satie e Francis Picabia, artistas intransigentes, adotaram atitudes provocativas na preparação desse trabalho artístico que seria brevemente estreado em Paris. Os autores tiveram a brilhante ideia de exhibir o balé em qualquer teatro, pelo menos uma vez por semana durante todo o verão e em todos os teatros simultaneamente. O título do trabalho, *Relâche*, não surgiu de um ato pensado previamente, mas como obra do acaso, devido a uma contingência com um dos bailarinos dos *Ballets Suedois*, como narra Goldberg (2006:80):

A estreia foi marcada para 27 de novembro de 1924. Mas nessa noite o bailarino principal, Jean Borlin, ficou doente. Por isso, um cartaz com a palavra “*Rélâche*”, termo usado no meio teatral que significa “suspensão temporária das apresentações”, foi afixado às portas do Théâtre des Champs-Élysées, e o público achou que fosse mais um trote do dadá. Mas um espetáculo deslumbrante aguardava os que voltaram no dia 3 de dezembro.

O balé *Relâche*⁴⁰ tem como fundo conceitual a natureza multimídia, em que se inseria num mesmo contexto música, dança e cinema. O conceito de multiplicidade e justaposição não só se refere a pessoas e formas de arte, mas também às categorias estéticas, através do

³⁹ DVD – Imagens – Módulo 3 – I24 Andre Breton.

⁴⁰ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V8. *Relâche*.

entrelaçamento de diversas performances, rompendo com a compartimentação estanque entre o balé e o *music hall*.

Para colocá-lo melhor, o núcleo estético de *Relâche* conduziu a interpenetração sutil entre as categorias artísticas da alta e da baixa cultura, em que cada uma poderia ser transformada em outra, configurando uma desconcertante experiência estética. Como exemplo da mistura incendiária para a época encontram-se músicas típicas de cabarés rearranjadas com harmonias elaboradas, em articulações contrapontísticas conservadoras e texturas orquestrais, a fim de obter uma gama variada de timbres. Esse domínio da artesanaria musical provinda de suas experiências ao longo da vida permitiu a Satie transitar entre esses dois universos musicais e suplantar as fronteiras limitantes, alcançando um grau de força, complexidade e refinamento.

No campo da cenografia e do figurino encontramos um paralelo entre conceitos contrastantes, em que homens e mulheres foram apresentados em sua dupla dimensão social e cultural: elegantemente vestidos de modo burguês, mas também corpos vestidos com colante de malha que, aparentemente, não definiria qualquer caracterização social.

A estrutura da performance tem seu início com um breve prólogo cinematográfico dando algumas dicas sobre o que estaria por acontecer. Na primeira ação, a plateia defrontava-se com uma cortina tendo o fundo todo revestido de discos metálicos que, ao ser iluminada frontalmente, refletia diretamente sobre os olhos da audiência (Fig. 14). Tudo isso adicionado à música provocativa de Satie, com a adaptação de uma famosa canção estudantil “O vendedor de nabos”, levando o público a vociferar diante do coro escandaloso, entre gritos e gargalhadas que afetadamente acompanharam a orquestração simples e o desenrolar do balé burlesco. Em outubro de 1924, prevendo possíveis resultados negativos da empreitada ou a título de provocação, os produtores confeccionaram um anúncio convidando o público a trazer óculos escuros e algo para tapar os ouvidos.

Nesse embate entre palco e plateia acontecia uma série de ações simultâneas: na parte dianteira um homem (Man Ray) andava pelo palco e de vez em quando parava para tirar as medidas do assoalho. Um bombeiro, fumando compulsivamente um cigarro atrás do outro e em oposição não parava de jogar água de um balde para outro. Uma mulher num vestido de baile vinha da plateia para o palco, seguida por um grupo de homens de fraque e cartola. Esses homens, bailarinos dos *Ballets Suédois*, começaram a se despir e, por baixo, trajavam colantes de malha. Na sequência ocorria um intervalo incomum entre os atos, a projeção do

filme *Entr'acte*⁴¹ [Entre atos], roteirizado por Picabia e filmado por um jovem operador de câmara, René Clair.

Fig. 14 Cena do balé *Relâche*.

Nesse embate entre palco e plateia acontecia uma série de ações simultâneas: na parte dianteira um homem (Man Ray) andava pelo palco e de vez em quando parava para tirar as medidas do assoalho. Um bombeiro, fumando compulsivamente um cigarro atrás do outro e em oposição não parava de jogar água de um balde para outro. Uma mulher num vestido de baile vinha da plateia para o palco, seguida por um grupo de homens de fraque e cartola. Esses homens, bailarinos dos *Ballets Suédois*, começaram a se despir e, por baixo, trajavam colantes de malha. Na sequência ocorria um intervalo incomum entre os atos, a projeção do filme *Entr'acte* [Entre atos], roteirizado por Picabia e filmado por um jovem operador de câmara, René Clair.

René Clair (1898-1961) contribuiu com dois filmes para o evento: um muito curto, provavelmente projetado na abertura do espetáculo, e outro projetado no intervalo entre o primeiro e o segundo ato, *Entr'acte*, com cerca de 18 minutos de duração. Normalmente a autoria do filme *Entr'acte* é dada a Rene Clair, contudo, devemos salientar que o filme fazia parte de um contexto maior inserido no projeto de Picabia e Satie. A parte integrante do

⁴¹ DVD – Áudio – Módulo 3 – A6. Satie/Cinema.

elenco da película contou com a participação tanto de Picabia como de Satie, além de vários de seus amigos, dentre eles Marcel Duchamp e Man Ray. O filme foi montado com diversas ações surrealistas justapostas, como a de um bailarino, visto de baixo, usando saia de renda, sendo filmado através de uma chapa de vidro; jogadores de xadrez (Man Ray e Duchamp, com a arbitragem de Satie) eram filmados de cima, no telhado do mesmo *Théâtre des Champs-Élysées*; um cortejo fúnebre conduzia os espectadores através do Luna Park e ao redor da Torre Eiffel, enquanto pessoas de luto seguiam um carro funerário puxado por um camelo e cheio de anúncios de pão, presunto e monogramas entrelaçados de Picabia e Satie; um cortejo fúnebre se desenrolava em câmera lenta e o caixão acabava caindo para fora do carro fúnebre, revelando um cadáver sorridente; o elenco aparecia com um cartaz em que se lia “Fim”, e anunciava o início do segundo ato.

Fig. 15 Still do filme *Entr'acte*, com Picabia (de camisa branca) e Satie (de costas).

Como visto anteriormente, podemos encontrar a inserção de imagens filmadas em peças teatrais no mesmo período em trabalhos do diretor alemão Frederick Kiesler, Erwin Piscator e, posteriormente, no teatro do futuro de Robert Edmond Jones e na *Lanterna Magika* de Svoboda. Contudo, mesmo não sendo uma experiência completamente inédita para o público, esse diálogo ainda parecia muito distante tanto para o futuro do teatro experimental como para o cinema. Dessa forma, *Relâche* não foi somente um marco do cinema não-

narrativo mas também uma experiência pioneira na realidade virtual, denominada por Steve Dixon como duplo digital.

Em *Relâche*⁴², o bailarino Jean Borlin foi visto, no primeiro ato, no palco como um homem de carne e osso, e no “entre ato”, como um personagem (na verdade, dois personagens diferentes) e, no final do filme, o 'virtual/midiatizado' Borlin salta da tela para o palco, ressurgindo em carne e osso no segundo ato. Mesmo os autores da performance, Picabia e Satie, apareceram em diferentes níveis de realidade: no *Entr'Acte*, eles aparecem na famosa sequência saltando no telhado e, em seguida, na forma mais incorpórea possível, como as mentes por trás das cenas e da música, e, finalmente, como os verdadeiros autores dirigindo um carro Citroën em miniatura no palco.

George Baker (2007:306) argumenta que a incorporação de um filme em uma performance ao vivo, como aconteceu em *Relâche*, foi além de uma síntese entre performance e música, representando uma concepção radical de cinema por parte de Picabia. Para Baker, *Entr'acte* imaginou:

[...] uma série de movimentos transgressivos em torno de um limite, ou de diversos limites que marcam as especificidades de cada linguagem artística, no caso, a dança, a música e o cinema. Através do encontro entre as linguagens, aquilo que não pode ser exprimido por uma estrutura específica se complementa na generosidade da outra estrutura.

No segundo ato, o ato final, pendiam bandeiras no teto do palco com o seguinte slogan: “Erik Satie é o maior músico do mundo”, e, “se não estiverem gostando, podem comprar apitos na bilheteria por alguns centavos”. O corpo de baile, Börlin e Edith Bonsdorf, apresentaram danças “obscuras e opressivas”. Ao descer a cortina pela última vez, Satie aparece notoriamente dirigindo, ao redor do palco, um Citroën em miniatura com cinco cavalos de potência. Segundo Alan Gillmor (1983:109), Satie abriu e fechou sua carreira com uma brincadeira, com início em 1887, com o aparecimento de sua primeira partitura publicada, rotulada de Opus 62, e terminando em 1924, com o escândalo do *Relâche*. De acordo com Goldberg (2006:80), “após uma noite bem tumultuada, a imprensa não poupou os autores da performance, principalmente Satie, com um *Adieu*, Satie..., e o escândalo continuaria associado a ele até a sua morte, menos de um ano depois”.

Ao invés de ver o balé ou o filme como eventos transgressivos dentro de discursos modernistas sobre cinema, pode-se entender *Relâche*, na sua combinação de meios de linguagens artísticas, como pertencente a uma tradição, tanto prática, imaginária, sinestésica e

⁴² Mais imagens do balé *Relâche*, DVD – Imagens – Módulo 3 – I25 *Relâche*.

um espetáculo para um *site-specific*. A intermídia, para Picabia, é uma resposta possível para a recuperação idealizada do corpo a partir da idade da máquina, que é realizada dentro um ambiente das vanguardas do pós-guerra. *Relâche* suporta uma subjetividade crítica politizada, mas nunca permitiu a recuperação romântica do corpo e do sujeito decretada pelos resquícios da barbárie.

Apesar de tudo, uma maneira em multicamadas de comunicação não teria sido tão eficaz sem a música de Satie. Em sua última produção, Satie parecia ter realizado com sucesso o lema famoso de Picasso: ele não tem mais que procurar a sua música, ele simplesmente já a encontrou.

3.5 Artecnologia na Bauhaus: dos balés mecânicos a música mecânica

A Escola Bauhaus foi fundada em 1923 pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969), sob os escombros da Alemanha, pós-Primeira Guerra Mundial. A escola pretendia construir novos alicerces para a criação de uma nova sociedade, em que a arte seria o lugar para realizar esses ideais. Os preceitos conceituais e pedagógicos da Bauhaus propunham um trabalho teórico e experimental baseado nas qualidades fenomenológicas da forma, da cor e do espaço, em conjunto com o ensino prático fundado na observação e na representação da natureza. A pedagogia da Bauhaus buscava modificar o sistema de ensino tradicional de artes, liberando os alunos das ideias pré-concebidas e dos clichês, estimulando a capacidade criativa de cada um.

A Bauhaus foi uma das primeiras escolas da modernidade a enfatizar a fusão conceitual e prática que resultaria em uma das concepções modernas mais radicais, criando um amálgama entre arte e artesanato, design e produção industrial de massa⁴³. O objetivo curricular da escola era a fusão das artes plásticas com a arte aplicada, sendo o currículo organizado em várias matérias e realizadas em oficinas de gravura, pintura, trabalho em metal, tecelagem, escultura e encadernação. Todas as disciplinas contavam com a orientação conjunta de um artista e de um mestre artesão, que explicitava aos alunos a fusão dessas duas orientações no campo prático. Segundo Glusberg (2009:21), “a busca da fusão das artes e dos artesanatos era diminuir o espaço entre as artes e a produção industrial, dessa forma, objetivando a melhoria da qualidade de vida do homem”.

3.5.1 Performance na Bauhaus

A Bauhaus foi um centro de desenvolvimento de importantes experiências cênicas que se propunham integrar, sob um ponto de vista humanista, a arte e a tecnologia. A seção de artes da Bauhaus, sob a direção do pintor e escultor Oscar Schlemmer (1888-1943), contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento e a prática moderna da performance.

A Bauhaus foi a primeira escola a introduzir seriamente o estudo da performance como matéria em seu currículo interdisciplinar através da organização dos seus *workshops*. Segundo Carlson (2009:107),

⁴³ DVD – Imagens - Módulo 3 – I26 Performer na cadeira.

Moholy-Nagy observa que uma das contribuições-chave dessa tradição experimental foi a rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação [...]. De quase igual importância foi a quebra dos limites tradicionais — entre as artes plásticas e as performáticas, entre as altas artes do teatro, da música e da pintura e as formas populares como circo, vaudeville e variedade, mesmo entre a arte e a vida, no conceito de "bruitism".

Schlemmer buscava integrar numa só linguagem a música, a dança e o figurino⁴⁴. Contrapondo a posição centralizadora de Wagner, a Bauhaus mostrou um interesse na criação de uma “obra de arte unificada” (*Gesamtkunstwerk*); entretanto, o procedimento adotado na escola foi o trabalho colaborativo de diversos artistas das mais variadas linguagens em um único trabalho, em oposição ao “geniocentrismo” da concepção wagneriana. Por ser a mais nova e moderna de todas as disciplinas, a Bauhaus considerava a performance a linguagem mais adequada e aberta para sintetizar a hibridez de novos materiais, estruturas e perspectivas humanas.

A materialização desse procedimento conceitual e metodológico ocorre nas produções de Schlemmer, *Gabinete Figural I* e *Gabinete Figural II*, e notadamente nas composições de balés abstratos que radicalizavam as possibilidades composicionais do corpo no espaço como *Triadic Ballet* (1922) e *Treppenwitz* (1926-1927).

3.5.2 Balés Mecânicos

Desde 1921, Oskar Schlemmer, que liderava a Oficina de Escultura, foi transferido para a oficina de performance. Essa decisão tomada por Walter Gropius foi resultante da impressão causada pelo *Balé Triádico*⁴⁵, apresentado pela primeira vez em 1922. Mesmo não tendo uma formação específica em dança (sua formação prévia era em artes visuais), Schlemmer se recusava a reconhecer os limites impostos pela sintaxe de qualquer linguagem tradicional das artes. Embora no mundo da dança seu trabalho fosse reconhecido como o de um artista visual, os seus *insights* teóricos no campo das artes cênicas são valiosos e representativos. Mesmo não havendo aulas de balé clássico na Bauhaus, Schlemmer baseou todo o seu trabalho coreográfico nestas técnicas.

As teorias adotadas por Schlemmer eram baseadas na filosofia da Bauhaus, na harmonia e não na oposição entre o artesanato e a tecnologia moderna. A técnica visava obter a clareza da forma, no intuito de livrar o artista de processos caóticos e, dessa forma, criaria um diálogo entre o homem e a máquina. De acordo com Susanne Lahusen (1986:69),

⁴⁴ DVD – Imagens - Módulo 3 – I27 – Figurinos.

⁴⁵ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V9. Bauhaus/Balé Triádico.

A técnica e a clareza da forma foram enfatizadas a fim de libertar o artista de caos e confusão. Não foi a tecnologia que desumanizou o artista e a sua obra, mas o excesso de indulgência em decoração e ornamentação. Igualmente, os artistas da Bauhaus argumentaram que a própria forma era capaz de moldar nossos pensamentos e sentimentos.

Para Schlemmer, a dança em sua forma mais pura é necessariamente abstrata, pois suas criações surgem em grande parte do que ele chamou de "sensação de espaço", em que este não é apenas um lugar vazio, mas algo que pode ser experimentado pelo olhar e pelo toque.

A relação entre a arte e a tecnologia teve uma importância vital para a construção das performances na Bauhaus, como no futurismo e no construtivismo russo. Os novos valores na vida do homem moderno na era das máquinas ocorriam nas artes através da experimentação com a luz, o figurino e os arranjos espaciais. Os projetos de figurinos criados na Oficina de Teatro incorporavam os conceitos da pintura e da escultura nos trajes que metamorfoseavam a figura humana em objeto mecânico.

Os balés mecânicos visavam alcançar o efeito mecânico similar ao das marionetes de Gordon Craig, com a utilização de materiais inflexíveis que limitavam os movimentos dos performers. Na *Dança das Ripas*⁴⁶ de 1927 (Fig. 16), a ação da performer era fazer o público perceber o movimento de levantar e curvar o corpo através dos movimentos das finas e longas ripas. Em outra performance, *Dança do Vidro*, de 1929, a performer usava uma saia construída sobre um aro, circundada de filetes de vidro, a cabeça coberta com um globo de vidro e levando nas mãos esferas de vidro. Segundo Goldberg (2009:97), “as figuras flexíveis dentro de um figurino restritivo transformavam os movimentos tradicionais da dança”.

Fig. 16 Dança das Ripas.

⁴⁶ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V10. Bauhaus/Ripas.

Outra dança da série chamada de *Dança de Metal*⁴⁷ foi altamente simbólica dentro das preocupações da Bauhaus em geral. Sob a liderança de Moholy-Nagy (1895-1946), a Oficina de Metalurgia tornou-se um dos departamentos mais importantes da escola. O metal foi visto como um dos símbolos mais óbvios da era tecnológica, e, ao contrário, para os artistas da Bauhaus não representavam uma ameaça à sensibilidade estética do homem. A coreografia de Schlemmer foi construída em um ambiente de metal, cuja dançarina, no entanto, não é dominada por este ambiente, pelo contrário, ela o controla a partir do centro da cena. Em 1929 essa oficina de metalurgia criou tantos novos projetos que seus produtos praticamente se tornaram sinônimo da arte de Bauhaus.

3.5.3 Balé Triádico

Schlemmer buscava triadicamente a fusão de dança, dos figurinos e da música. A sua estrutura consistia de três atos realizados por três bailarinos, dois homens e uma mulher, que realizavam movimentos irregulares para refletir a forma de suas bonecas como fantasias geométricas. Em sua primeira apresentação realizada na Bauhaus, em 1922, a trilha sonora original do *Balé Triádico* consistia de um *potpourri* de músicas de Mozart, Haydn e Debussy. Não ficando satisfeito com o resultado obtido, Schlemmer, admirador da música acústica do compositor Paul Hindemith (1895-1963), convidou-o para escrever a partitura original para o seu Balé Triádico. A música do compositor alemão seria a solução ideal para o seu balé.

Para Schlemmer (2013:18),

O valor deste balé é coerente com a musicalidade do projeto [...]. Ele vem de um desejo de brincar com formas, cores e materiais [...]. Na verdade, Hindemith fez música, enquanto os movimentos dos bonecos tinham que ser realizados de acordo com a sua legitimidade recém-criada. Mas a precisão de música projetada através da mecanização ofereceu uma sintonia rara entre as figuras criadas a partir de precisão formal.

A relação de Hindemith com a tecnologia é anterior a essa experiência com a Bauhaus e vem desde os primeiros experimentos com a manipulação de toca-discos realizadas nos anos 20. Esses experimentos chamaram a atenção de alguns membros da escola Bauhaus; dentre eles podemos citar Lázlo Moholy Nagi, Oskar Fischinger e Paul Arma. As primeiras tentativas de Hindemith consistiam em tocar os discos de trás para diante e alterar a velocidade de giro da vitrola, prática bastante corriqueira entre os DJs do século XXI, contudo na época apresentava um grave entrave que era a impossibilidade de edição dos sons.

⁴⁷ DVD – Vídeos – Módulo 3 – V11. Bauhaus/Metal Dance.

Além das *pick-ups*, Hindemith devotou uma parte de sua vida em promover a música mecânica para acompanhamento de filmes mudos em substituição à música acústica. Segundo Alexandra Monchick (2013:17), “Hindemith, um dos expoentes da *Gebrauchsmusik*, ou “música utilitária⁴⁸”, construiu uma meta explícita ao escrever e encomendar “boas” músicas para filme que pudessem ser difundidas para uma grande audiência”. Durante o Festival de Cinema de Baden-Baden, em 1927, dois filmes recentes receberam a encomenda e o acompanhamento de duas partituras originais: um filme de Walter Ruttmann com a música de Hans Eisler, e a *Music for Mechanical Organ to the film Felix the Cat*, por Paul Hindemith. O compositor desistiu de compor para instrumentos mecânicos, pouco tempo depois, uma vez que estes foram ofuscados pelo advento do rádio, do fonógrafo e do surgimento dos primeiros eletrofonos.

A partitura original para órgão mecânico e quatro tamborins⁴⁹ que acompanhou a performance do *Balé Triádico* realizado no Festival de Donaueschingen em 1926 foi uma das primeiras tentativas na utilização de instrumentos mecânicos com performance ao vivo. No acompanhamento dessa única versão, Hindemith utilizou um órgão mecânico da *Welte-Philharmonie*⁵⁰, cujo funcionamento era realizado não pela pressão sobre as teclas mas por meio de pressão de ar.

A técnica envolvida no processo de geração do som e da partitura era fornecida por um fole acionado por pedais ou eletricamente. As notas da composição musical foram anotadas, ou melhor, perfuradas em um rolo de papel. Cada furo no papel representava uma nota específica, a posição do orifício determinava a altura e o comprimento do orifício, a duração da nota. Assim, acionados por um dispositivo, o ar forçava sua passagem através dos orifícios e, por extensão, acionava os tubos apropriados para movimentar as teclas designadas na partitura da peça.

No contexto histórico, podemos observar um processo similar previamente instituído com a invenção de diversos tipos de pianos de rolo (*piano-roll*)⁵¹ no século XIX. Um dos mecanismos mais conhecidos foi o da Pianola, inventado em 1897; essa denominação comercial ficou sendo sinônimo de qualquer tipo de piano de rolo. Imensamente popular por um determinado período de tempo, o piano de rolo começou a perder espaço na década de 1920, quando o seu espaço foi ocupado pelo rádio e pelo fonógrafo. No campo da música

⁴⁸ Ideologia que mais tarde seria proferida no Brasil pelas mãos do aluno e discípulo de Hindemith, o professor e compositor Hans Joachim Koelreutter.

⁴⁹ DVD – Áudio – Módulo 3 – A7. Hindemith/ /Suite para órgão mecânico op.42 n.2.

⁵⁰ DVD – Imagens - Módulo 3 – I28 Órgão Welter.

⁵¹ DVD – Vídeo – Módulo 3 – V12. Piano Roll.

erudita, o compositor norte-americano Conlon Nancarrow (1912-1997) foi um dos poucos músicos que continuou a tradição de escrever especialmente para este instrumento, escrevendo peças para pianos de rolos além do limite da técnica pianística humana. Todas as peças eram perfuradas com a própria mão do compositor. A artesanaria e as estratégias de Nancarrow renunciaram o que, mais tarde, com o ingresso dos computadores na composição, seria amplamente difundido e utilizado com a implementação do sistema MIDI e dos softwares de sequenciamento de notas. Uma versão contemporânea de piano de rolo foi o *Disklavier*, um piano elétrico utilizando-se de disquetes lidos por um computador que simulava a ação dos rolos perfurados.

Em 1933, com o advento do nazismo, a escola é fechada, praticamente encerrando com isto o capítulo europeu das *performances*.

Módulo 4: Experimentalismos

Tudo é possível. Tudo está aberto. Essa é a situação histórica. (Stefan Wolpe)

4.0 Experimentalismos Sonoros

Embora os termos *avant-garde* e experimental sejam usados como sinônimos, é importante ressaltar algumas nuances que os diferenciam. Como visto na introdução do módulo anterior, o termo *avant-garde* tem suas fundações no contexto militar e depois migra para a esfera política, onde a vanguarda significa um núcleo duro que assume a liderança à frente do resto de um movimento político. Consequentemente, as estéticas vanguardistas continuaram aliadas ao radicalismo político em uma série de movimentos artísticos e literários dos séculos XX e XXI.

As conotações relativas ao experimentalismo, ao contrário da vanguarda, têm sua raiz na ciência. Nos experimentos científicos o objetivo é alargar as fronteiras do conhecimento, e no caso das artes, ampliar as possibilidades das práticas e das percepções artísticas. Fortemente associadas com a modernidade, implica a rejeição à inflexibilidade das tradições, valores e formas artísticos. Pierre Schaeffer levantou a bandeira do experimentalismo para denotar a música eletrônica e a concreta como resultante de uma produção científica, e que foi produzida como uma iniciativa científica “experimentada” em um laboratório sonoro.

Contudo, a nebulosidade do adjetivo experimental pode restringir a ação da música. Encontramos a definição para o verbete música experimental dada por John Rockwell para o *The New Grove Dictionary of American Music* (1986):

A tradição da prática musical do século XX (não exclusivamente no contexto americano) tem como característica fundamental uma busca contínua de novos modos radicais de composição, performance musical e compreensão musical. [...] Embora a música experimental esteja relacionada à música contemporânea “convencional”, o termo é usado para um tipo mais ousado, mais individualista, excêntrico, e menos trabalhado (elaborado) de exploração musical.

Nesta definição encontramos em dois polos um outro adjetivo, “elaborado”, ao qual Amy Beal (2006) detecta e faz um contraste entre a *avant-garde* institucionalizada de Schoenberg e Stravinsky e compositores experimentais que rejeitaram tanto o serialismo quanto o neoclassicismo no desenvolvimento de seus estilos. Para Michael Nyman, a música experimental designa especificamente o movimento de indeterminação musical dos meados do século XX pelo grupo de Nova York, que enfatizavam a natureza do som ao invés dos sistemas composicionais. Este grupo era formado por John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Earl Brown e pelos artistas do movimento Fluxus. Eles faziam um contraponto ao

mainstream do movimento de vanguarda serialista encabeçado pelos compositores Boulez e Stockhausen. Nyman trata (1999:2) o seu embate conceitual entre experimental e vanguarda da seguinte maneira:

Vou fazer uma tentativa de isolar e identificar o que a música experimental é, e o que a distingue da música de compositores de vanguarda como Boulez, Kagel, Xenakis, [...] que é concebida e executada ao longo do caminho bem estabelecido mas santificado da tradição pós-renascentista.

A posição de Nyman é tentar excluir a produção musical da vanguarda europeia (que ele associou com a tradição da música europeia de concerto), da música experimental. Frank Mauceri coloca a música experimental como “não somente a oposição entre o novo em relação ao velho, mas também o novo mundo em oposição ao velho mundo”. As motivações e os efeitos dessa oposição podem ser atribuídas a diferenças culturais, técnicas e institucionais que estão implícitos na distinção entre vanguardas europeias e americanas.

Mauceri afirma que a música experimental “tenta construir uma tradição de música de arte americana original que aspira ao tipo de autoridade cultural que a música de concerto europeia desfruta”. Tal posição afirma uma diferença cultural e busca criar uma alternativa americana num contexto de forte influência e autoridade da cultura europeia. Neste contexto surge a figura emblemática de John Cage.

Cage refere-se a sua música como experimental, e como bom anarquista rejeita explicitamente o rótulo oferecido. Nessa trilha aberta por Cage, surge uma série de movimentos e compositores desafiando o *establishment* musical e encontrando uma identificação ideológica dentro dessa categoria. Os compositores experimentais adotaram sistemas de notação musical diferenciados, possibilitando aos intérpretes a leitura aberta e pouco restritiva da partitura musical, possibilitando a confecção e a extração de sons inusitados e inauditos em qualquer tipo de material existente.

Esse *modus operandi* dos compositores, segundo Nyman, dentro do experimentalismo:

[...] oferece processos fluídos ao invés de objetos estáticos; procedimentos antiteleológicos em vez de obras orientadas por metas; novos papéis para os compositores, intérpretes e ouvintes, em vez das hierarquias tradicionais da música de arte; uma notação como um conjunto de ações e não como uma representação de sons, uma evanescência momentânea ao invés de fixidez temporal, uma ontologia que coloca em primeiro plano a performance ao longo da escrita, e uma acolhedora vida cotidiana ao invés de sua transcendência.

No início dos 70, a ação desses artistas não se restringia a grupos fechados, mas envolvia dançarinos, artistas, músicos e poetas que colaboravam diretamente em experimentos complementares.

O experimentalismo esteve repleto de abalos, surpresas, instabilidades, perdas e conquistas. O enfoque adotado neste capítulo da pesquisa foi direcionado a algumas personalidades emblemáticas no constructo experimental, entretanto é importante frisar que a maioria dos trabalhos na linha experimental foi realizada por pessoas que se agrupam colaborativamente e se dispersam no fim dos acontecimentos. Assim, a performance encontra a música experimental e acolhe em seu guarda-chuva permissivo os renegados dos bastiões mais conservadores da arte estabelecida. Este caldo fecundou o rock conceitual na parceria Andy Warhol e Velvet Underground –, saído do underground nova-iorquino e chegando a um público amplo.

4.1 *Untitled Event*: o primeiro *Happening*

Fig. 17 Cage, Cunningham e Rauschenberg.

No período pós-guerra, o compositor John Cage (1912-1992) através de suas estratégias artísticas revolucionou profundamente a experimentação moderna em todas as artes. Cage se interessou pelo ambiente da representação e pela introdução de elementos casuais (*happenings*) na arte - isso serviu de combustível para a reflexão sobre o dilatamento dos limites da arte, espinha dorsal da nova música e do novo teatro. Cage absorveu, em seu próprio trabalho, a tradição das atividades futuristas e dadaístas que integrava simultaneamente em um evento a ocorrência de diversos procedimentos artísticos independentes.

Em 1948, John Cage e Merce Cunningham visitaram o *Black Mountain College* [BMC], na Carolina do Norte, uma pequena instituição para o ensino de artes, fundada em 1930, e que atraiu um bom número de professores exilados da dissolvida Bauhaus alemã. Dentre eles foram chamados para ministrar um curso de verão Joseph e Anni Albers, o artista plástico Willem de Kooning e o arquiteto Buckminster Fuller.

No verão de 1952, Cage retorna ao BMC para articular e produzir um engenhoso trabalho em colaboração com Cunningham e Robert Rauschenberg⁵² (Fig.17), chamado *Untitled Event*. O evento foi arquitetado pela combinação de uma variedade de linguagens atuando de forma indeterminada e não matricial em uma estrutura compartimentada que usava

⁵² Imagens referentes ao trio no DVD- Imagens – Módulo 4 – da I29 à I35.

expressivamente a relação espectador-performer. Segundo Carlson (2009:111), “a estrutura não matricial contrasta com a estrutura matricial do teatro tradicional, onde os atores encenam referenciados por uma matriz, constroem seus personagens ficcionais e circundantes”.

Para obter e assegurar a estrutura completamente alógico e compartimentada do evento, Cage utilizou um método de escolha baseados na indeterminação e no ocasional, derivado do lançamento de moedas utilizadas na leitura dos oráculos do *I Ching*, livro chinês das mutações. No *happening Untitled Event*, Cage utilizou métodos de acaso para determinar os pontos de entrada e a duração dos várias ações dos performers.

O evento é considerado o primeiro *happening* e a pedra angular para os futuros trabalhos de cruzamento de linguagens [intermídia]. O evento aconteceu dentro do refeitório da universidade, em uma arena quadrada, onde os bancos dos espectadores foram colocados em quatro triângulos, cortados por passarelas diagonais. Em cada cadeira foi colocado um copo de papel branco, que a audiência deveria segurar. Na parte superior do refeitório, foram colocadas pinturas totalmente brancas de Rauschenberg, conceito similar à emblemática peça 4’33” de Cage⁵³, escrita no mesmo ano.

Durante a performance, segundo o relato do *scholar* Michael Kirby (1995:26),

Cage vestia-se em estilo *black-tie* e lia textos sobre música e Zen Budismo, e escritos do místico medieval Meister Eckhart, adicionados por uma composição feita com rádios. Simultaneamente Rauschenberg tocava discos antigos em um gramofone em companhia de um cachorro, David Tudor tocava piano preparado e derramava água de um balde para outro, acompanhado por leituras de poemas feitas por Charles Olson e Mary Caroline Richards em cima de escadas móveis. Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos, Cunningham dançava improvisadamente pelos corredores entre as cadeiras da audiência, enquanto Rauschenberg também projetava eslaides coloridos e dois filmes – um sobre a cozinha da faculdade e outro sobre o pôr do sol – as imagens foram projetadas no teto e nas paredes do refeitório. A performance termina quando quatro rapazes vestidos de branco servem café nas xícaras - independentemente se estas foram usadas ou não como cinzeiros.

O sucesso da performance realizada por Cage e seus colaboradores, chegou até a incipiente cena experimental de Nova York. Em 1956, Cage ministrava aulas de música para turmas ocasionais na *New School for Social Research*, em Nova York, um fórum artístico de intensa discussão estética e conceitual. A suas classes eram constituídas por poetas, artistas, cineastas e músicos, dentre os alunos presentes podemos encontrar a presença de Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins. Dessa plêiade de alunos-artistas surgiram as figuras referenciais da manifestações experimentais das diversas linguagens artísticas americanas, algumas delas serão estudadas na sequência.

⁵³ DVD – Vídeo – Módulo 4 – V12. Cage/4’33”

4.2 *Happening* Kaprow

A maioria dos artistas envolvidos na implementação dos *happenings* em Nova York eram originários de outras linguagens artísticas; aí, notava-se a existência de afinidades estilísticas entre formas específicas de *happenings* e de certas construções como as *assemblages* e os *environments*. Dentro da cena da Big Apple, a maioria dos *happenings* aconteciam na Reuben Gallery e em algumas pequenas galerias locais. Essa conexão com o ambiente das galerias de arte serviu para circunscrever, num primeiro momento, os *happenings* dentro do âmbito da pintura e da escultura.

Por outro lado, os fundamentos conceituais arquitetados por Cage levaram o pintor americano Allan Kaprow (1927-2006) a pensar, à sua maneira, outras possibilidades do *happening* além da música de vanguarda. Kaprow constatou que a essência dos *happenings* residia na sua existência no tempo, pois os eventos são caracterizados pela duração e realização ao vivo, como no teatro, na música e na literatura. Entretanto, Kaprow evitava as convenções teatrais que começaram a envolver os *happenings* no final da década de 1950; preferiu a utilização do termo *happening* configurando uma atividade mais espontânea, em detrimento de uma peça de teatro ou performance.

Kaprow tinha a convicção de construir uma arte que se diferenciase de qualquer modalidade artística até então conhecida e de suas possíveis combinações e, dessa forma, buscava o desenvolvimento de algo que não fosse mais um tipo de pintura, literatura, música, dança, teatro, ópera.

Para Kaprow⁵⁴ (1966:5), um *happening* poderia ser definido conceitualmente como:

um conjunto de eventos realizados ou percebidos em mais de um lugar. Seus ambientes materiais podem ser construídos, tomados diretamente de qualquer material disponível, ou ligeiramente modificado; suas atividades podem ser inventadas ou apropriadas. Um *happening*, ao contrário de uma peça de teatro, pode ocorrer completa ou sequencialmente num supermercado, na direção de um veículo em uma rodovia, sobre uma pilha de panos e na cozinha de um amigo. Se for sequencialmente, o tempo pode ser estendido por mais de um ano. O *happening* é realizado de acordo com um planejamento, mas sem ensaio, audiência ou repetição. É a arte que mais se próxima da vida.

Em 1959, Kaprow cria os *18 Happenings em 6 Partes* (Fig.18), o primeiro de muitos eventos que se sucederiam em sua carreira. Este acontecimento aconteceu no *loft* do próprio artista, tendo sido aí construída uma arena pública em que os espectadores tornaram-se parte do *happening*. Kirby (1995:36) afirma que esse “*happening* ilustrou o conceito de compartimentalização tanto simultânea como sequencial”.

⁵⁴ Imagens de alguns *happenings* de Kaprow, DVD – Imagens– Módulo 4 – I 36, I37 e I38.

Fig. 18 Kaprow em 18 Happenings em 6 Partes.

A estrutura física do evento era ambientada em três salas separadas e divididas umas das outras por folhas plásticas montadas em armações de madeira, em que se enfatizava o isolamento das unidades funcionando simultaneamente, e as seis "partes" separadas realçavam a disjunção em continuidade. O público recebia um programa e três cartas ao entrar na galeria, onde lhes era dito em qual quarto e quando eles deveriam aparecer; o efeito desejado por Kaprow era criar a participação ativa dos participantes, ao invés da observação passiva.

Kaprow, por meio dos *happenings*, colocou os artistas em situações provindas do mundo real e não da imaginação. O *happening* tornou-se gradativamente um gênero de arte/vida, refletindo igualmente os aspectos artificiais da arte e as qualidades naturais do dia-a-dia. Kaprow estava convencido de que o ocorrido durante um *happening* não deveria ser uma experiência insólita e extraordinária, como se pode encontrar na ópera, no teatro ou mesmo em uma discoteca, mas nas situações normais que nos cercam na vida cotidiana. Os *happenings* de Kaprow têm uma proximidade contextual com os *readymades* de Duchamp - entretanto, em vez de designar objetos do cotidiano como obras de arte, Kaprow chamava a atenção do público para observar e ver a arte nas ações rotineiras realizadas cotidianamente.

De acordo com Kaprow, os modelos dos *happenings* iniciais não eram as artes, mas sim alternativas para as rotinas da vida cotidiana: escovar os dentes, pegar um ônibus, lavar a louça do jantar, perguntar as horas, vestir-se em frente a um espelho, telefonar para um amigo, espremer laranjas. Os *happenings*, que mais tarde Kaprow denominou de *activities*, eram linguagens mais hibridizadas do que as artes visuais, auditivas e literárias, e menos

claramente enquadradas do que as artes teatrais e, portanto, mais prontamente abertas a *insights* soterrados pela rotina. O desejo de Kaprow era restringir a aplicação burguesa do termo *happening*, destruindo os muros que separavam a arte da vida com a eliminação dos contextos de arte, plateias, invólucros únicos de tempo/lugar, palcos, papéis, tramas, habilidades de atuação, ensaios e apresentações repetidas. Para Kaprow, a relação arte-vida era tornar a vida não apenas uma imagem projetada e experimentada pelo outro, mas tornar consciente a construção da sua própria imagem, fazendo algo que a própria pessoa pudesse experimentar, sem a ação de intermediários, reinventando o mundo e entrando em contato com ele.

Nessa encruzilhada entre artes espaciais e temporais, Kirby questiona se os *happenings* poderiam ser uma forma visual de teatro. Para Kirby (1995:4), o *happening* “não é um discurso exclusivamente visual, pois ele é constituído de material sonoro e em alguns trabalhos também se utiliza de material olfativo e sinestésico”. O teatro tradicional faz uso de uma estrutura de informação em que há a necessidade de entender uma situação, as personagens, o que está acontecendo ou deveria acontecer. Tudo baseado numa estrutura de exposição, desenvolvimento, clímax e conclusão, que revelam conflitos psicológicos, amor, ambição, revelação, monólogo do protagonista, etc., ingredientes fundamentais para criar uma dinâmica de causa e efeito ou uma sequência de eventos a traçar uma narrativa.

Kirby (1995:4) diz que a estrutura empregada no *happening* pode ser chamada de insular ou compartimentada; estruturas que se baseiam no arranjo e na contiguidade de unidades teatrais completamente autocontidas ou herméticas, nas quais nenhuma informação é passada de uma unidade para a outra. Dessa forma, cada ato individual ou insular dentro do *happening* existe por si mesmo, é compartimentado e não contribui para nenhum sentido global do trabalho. Segundo Cohen (1989:40), no *happening* dos anos 60 “a quebra da convenção teatral é mais radical que na *performance art*, que seria um retrocesso na quebra nas convenções, mas com ganhos nas esteticidades”. No *happening*, eterno retorno às fontes das vanguardas, há o rompimento da distinção entre palco-plateia, não existindo nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas (linha dramática, continuidade de tempo e espaço, etc.), bem como distinção da personagem atuante.

Pelo viés sônico, o material sonoro vocal utilizado é predominantemente pré-verbal, posteriormente classificado como técnicas estendidas da voz - um procedimento vocal que inclui qualquer tipo de som que a voz humana é capaz de emitir e é utilizado por alguns cantores para expandir os limites da técnica de bel-canto tradicional. A essência não verbal encontrada nos *happenings* pode ser muitas vezes entendida como um efeito verbal.

4.3 Em Fluxus

Fluxus (do latim, fluxo, passagem contínua) é relacionado a um grupo de artistas conceituais e compositores surgido no final dos anos 50 e início dos 60 que realizavam eventos e ações performáticas nos Estados Unidos e na Europa, em especial na ex-Alemanha Ocidental, cuja filosofia se norteava pela anti-arte e antimercadoria da arte. Andreas Huyssen (2010:30) escreveu que “O Fluxus opera em uma estética da negação: negação do mercado de arte, negação da noção do grande criador individual, o artista como herói ou redentor, negação do objeto artístico como reificação do objeto de arte; negação das fronteiras tradicionalmente definidas entre música, literatura e artes visuais”.

O movimento Fluxus se localizava conceitualmente na zona fronteira da pintura, escultura, música, dança poesia e teatro, buscando através da fisicalidade o relacionamento entre elas. As estratégias adotadas por esses artistas tinham suas raízes nas vanguardas históricas, as quais através de uma série de procedimentos cênicos provocavam a plateia, causando reações de irritação e fúria.

Essa nova forma de fazer as coisas, de ver a sociedade e a vida e também de criar a ação no social e na atividade cotidiana tem sua genealogia histórica na figura do compositor John Cage - o elo entre os artistas de vanguarda do pré e os do pós-guerra. Ken Friedman considera que o Fluxus sempre foi problemático. Através de uma breve introdução sobre as suas origens e as descrições das ações performáticas por uma série de artistas, Friedman (1984:38) transmite a diversidade, o espírito e o humor do movimento da seguinte forma:

O Fluxus começou inicialmente como um “programa de publicação e performance” concebido por vários artistas, muitos dos quais “havam estudado com John Cage.” Citando a publicação *An Anthology*, que ele chamou “a primeira grande antologia da *performance art*, arte conceitual, arte *Minimal*, evento, estruturas e formas conexas”, ele identificou no Fluxus elementos do Zen, *vaudeville* e ritual. Friedman descreve as performances de George Brecht, Robert Watts, Alison Knowles, Nam June Paik, Dick Higgins e Milan Knizack, bem como as suas próprias.

O promotor do movimento Fluxus George Maciunas (1931-1968) compreendeu que John Cage abriu um vasto campo de ação através de processos composicionais baseados nas operações do acaso e da indeterminação; implodiu o controle autoritário do autor sobre a obra. A deconstrução da aura da obra de arte inicia-se radicalmente com Marcel Duchamp com os seus *readymades* que abriram as portas para a democratização do objeto de arte.

Aberto o precedente - onde qualquer coisa pode ser arte e qualquer pessoa pode fazê-la-, George Maciunas (in MARCK: 1974) esboçou os contornos conceituais do movimento Fluxus, cuja “obra além de ser concreta e baseada no jogo, deve ser simples, humilde e

engraçada, em vez de sofisticada e preciosa, idealmente devendo ser produzida anônima ou coletivamente, e ao performer uma partitura ou ação sua atitude deve ser.

Apesar de estar presente em diversas coleções e exposições de museus de arte, o Fluxus pode ser considerado o mais musical dos movimentos de vanguarda do século XX com raízes na música experimental. Para Philip Auslander (2000:113), “embora os eventos do Fluxus sejam frequentemente discutidos no plano da *performance art* ou como *happenings*, os artistas que fizeram esses eventos os classificavam como música”.

Além do grupo de artistas do Fluxus oriundos das classes de composição musical de John Cage, o movimento contou com a filiação de músicos altamente treinados, como Ben Patterson, Nam June Paik e La Monte Young. As partituras compostas na década de 1960 para os concertos de música eram parte integrante da construção da rede Fluxus. Esses concertos contavam, muitas vezes, com inovações tecnológicas, processos colaborativos e formatos de apresentação ao vivo pulverizando as tradições de um concerto tradicional. As ações dos integrantes do Fluxus descreviam procedimentos que subvertiam os padrões performáticos dos virtuosos da música erudita, pois as ações dos intérpretes consistiam em quebrar e lustrar um violino, rasgar e amassar papel, desenhar uma linha reta e segui-la, o envio de uma partitura pelo correio etc. As orientações musicais contidas na partitura e a concepção dos concertos permitiram aos artistas do Fluxus integrar a repetição, a indeterminação e a interatividade em uma prática de performance coletiva.

4.4 George Brecht

Entre os anos de 1959 a 1962, George Brecht (1926-2008) desenvolveu um modelo composicional por ele denominado partitura Evento. Concebidas para mediar a experiência entre o performer e o espectador, essas partituras consistiam de um simples cartão, com um texto de poucas linhas, cuja proposição textual substituíria o objeto de arte.

Robinson contextualiza as partituras Evento de Brecht em três momentos: o primeiro instante contou com peças como a *Drip Music*⁵⁵ [música de gotejamento] (1959-1962), cujo conceito é concentrar o público sobre os efeitos sensuais a serem descobertos no simples ato de lançar água de um recipiente para outro (Fig.19); em *Three Chairs Event* (1961), ele utilizou três cadeiras para personalizar as diferentes relações entre o objeto e o contexto, e a famosa breve *Word Event* (1961), uma partitura cujo conteúdo consiste de uma palavra - *exit*.

Fig. 19. Partitura e peça evento *Drip Music* de George Brecht.

Brecht estava interessado nos procedimentos aleatórios na arte do século XX. Como John Cage, com quem estudou na *New School* em 1950, Brecht acreditava que teatro acontece ao nosso redor, no cotidiano da vida. Como Michael Nyman (1974:62) salientou, "os eventos

⁵⁵ DVD – Vídeos – Módulo 4 – V13. Brecht/Drip Music.

de Brecht podem ser gags simultâneas e exercícios bastante sérios para reduzir as coisas à sua essência".

A peça *Solo para Violino, Viola ou Contrabaixo* de Brecht leva uma única instrução: *Polishing* [Polir] (Fig.20). Em uma das versões, o compositor Ben Vautier interpretara essa obra para instrumento de corda solo da seguinte maneira: o músico entra vestido para a ocasião, com um violino, um vidro do melhor lustra-móveis e um pano de polimento. Ele senta-se cuidadosamente e depois de uma breve pausa começa a polir seu violino em público. Durante o processo surgem sons acidentais, provindos de esbarrões não intencionais e fricções intencionais que tocam nas cordas, o ranger da cadeira do solista e o barulho da rua entrando pela janela - ingredientes estes inseridos e incorporados ao resultado final da obra. Num ambiente similar a um concerto autêntico de música erudita, de forma satírica ou não, o solista agradece o público e deixa o palco após a execução da obra.

Fig. 20 Peça evento *Polishing* de George Brecht.

4.5 La Monte Young

Em 1959, La Monte Young (1935) participou dos seminários de música promovidos por Stockhausen em Darmstadt e estudou intensivamente a obra de John Cage, com a qual tomou contato nesses seminários. Em 1959, trabalhou como diretor musical na companhia de dança de Ann Halprin, muitas vezes em parceria com o compositor americano Terry Riley, atividade que durou muitos anos. Em 1960, Young vai estudar música eletrônica com Richard Maxfield, em Nova York, na *New School for Social Research*, onde acaba conhecendo George Maciunas, mentor do movimento Fluxus. Em 1964, forma o *The Theatre of Eternal Music*, um grupo que incluía sua mulher Maria Zazeela (pintora e escultora de luz), Tony Conrad (cineasta de filmes minimalistas) e John Cale (músico e compositor). Nos anos 70, La Monte Young e Maria Zazeela estudam canto com o músico indiano Pandith Pran Nath.

No início de sua carreira, Young tinha um grande interesse na obra do compositor Anton Webern, especialmente no quesito referente à dualidade entre a variação das estruturas e o som estático que dela resultava. Num segundo momento, trabalhando com Terry Riley na companhia de dança de Ann Halprin, ele experimentou a utilização de sons de longa duração que soavam continuamente por minutos ou horas a fio. Essa forma de conduzir o som tinha como background o ambiente sonoro cercado de ruídos contínuos que envolvia e chamava a atenção de Young no interior de Idaho nos Estados Unidos, como o incessante sibilo do vento, o zumbido dos insetos, a correnteza da água e o rumorejar das árvores.

No período de trabalho com a coreógrafa Ann Halprin, Young e Riley trabalharam essa estratégia composicional utilizando sons incomuns com ênfase na improvisação, apontando os caminhos para os futuros trabalhos de Young. Tal método em combinação com a dança e o teatro foi ao encontro das formulações artísticas defendidas pelo movimento Fluxus.

Segundo Nyman (1983:71), em 1960 Young escreve uma série de composições intituladas “1960”. No ciclo em questão, dois aspectos são primordiais para a formatação das obras: a indeterminação e a relação temporal das mesmas. Wim Mertens (1988:25) escreveu sobre essas obras e suas relações conceituais: “som e sem som, público e performer(s), a possibilidade e a impossibilidade de realização, música e *performance art*”. Algumas peças são eventos de natureza destrutiva, em que os instrumentos musicais são tratados de forma não usuais, como a carbonária *Composition 1960 #2*, na qual o material sonoro é gerado através da ação do fogo e sua amplificação.

Outra faceta de Young é a utilização de material sonoro extremamente reduzido, como na *Composição 1960 #7*. A peça consiste de um intervalo de quinta justa, cuja única instrução é “ser mantida por um longo tempo”, com desdobramentos na mudança no estado de consciência dos envolvidos no processo somente se o som for sustentado por um longo período de tempo. Com esta composição, Young se afasta do *modus operandi* do Fluxus, marcado pela postura anárquica, destrutiva e agressiva. A *Composição 1960 #7* é provavelmente a peça minimalista mais radical em sua essência, um exemplo extremo que agrega redução conteudística do material sonoro com longa duração/sustentação deste no decorrer no tempo. O longo tempo decorrente do evento sonoro abre as janelas da percepção para uma possível ficção de eternidade.

La Monte Young foi um dos primeiros a realizar experimentações com ambientes sonoros. Após o período no Fluxus, ele se concentra em seu grupo de trabalho, o *The Theatre of Eternal Music*⁵⁶ (Fig.21), projetando um espaço para executar sua música de forma permanente, a ideia se materializa na *Dream House*⁵⁷ [Casa dos Sonhos], local previsto para que as pessoas morassem e fizessem música ao mesmo tempo. Tal projeto já estava sendo conceitualizado por Young desde 1962; a princípio a *Dream House* funcionaria como uma peça que seria tocada continuamente, experimentada como um organismo vivo, com vida própria com existência temporal e uma narrativa sonora em si.

Fig. 21 *The Theatre of Eternal Music*.

⁵⁶ DVD- Áudio – Módulo 4 – A8. Young/Dream House.

⁵⁷ DVD – Vídeos – Módulo 4 – V15. LaMonte Young.

A técnica utilizada por Young na criação desses ambientes sonoros é proveniente da música eletrônica. Os efeitos sonoros que permeiam essas obras foram gerados por meio de osciladores modulares e são caracterizados por um grande número de repetições e mudanças extremamente graduais. Nessa obra, Young criou um ambiente com formas de ondas sonoras periódicas e constantes que produzem um efeito hipnótico. A forma aberta da obra possibilita a duração variável - algumas versões duraram várias semanas, outras meses e outras mais de três anos. Segundo Young (2013),

O tempo é tão importante para experimentar e compreender esta peça em que a exposição foi especialmente projetada para dar aos visitantes a oportunidade de se oferecerem a si mesmos por longos períodos de tempo ao meio ambiente, e, talvez, durante o intervalo de tempo, para retornar com frequência para a sua própria existência. Parte-se do princípio que a atmosfera musical é uma função do tempo [...]. E pode ser essencial experimentar frequências por longos períodos de tempo, de modo a ajustar o sistema nervoso e a vibrar com as frequências do ambiente.

Nos anos 90 além do ambiente sonoro, Young e sua esposa, a artista visual Marian Zazeela, criaram também uma atmosfera envolta de som e luz para ser experienciada de uma nova forma. Zazeela diz que a junção de dois meios requer um novo e diferente modo de atenção. Em seus trabalhos classificados como minimalista, Young utiliza apenas algumas frequências cuidadosamente selecionadas, como os trabalhos iniciados em *Drift Study* (1964) cujas frequências utilizadas consistiam apenas de dois sons senoidais com variação mínima, variação esta muito gradual e ligeiramente no espaço de difusão. Entretanto, elas só ocorriam se o ouvinte se movimentasse no espaço. Se o mesmo, agora participante, ficasse completamente imóvel, a música permanecia imutável; se quisesse encontrar os vários campos sonoros ressonantes criados por Young, a pessoa deveria se mover pelo espaço e construir a sua própria música.

4.6 Nam June Paik

Nam June Paik (1932-2006) - compositor, performer e videoartista - desempenhou um papel fundamental ao demonstrar as possibilidades do uso do vídeo como expressão artística para o público e também para os próprios artistas. O caminho trilhado por Paik até chegar à videoarte foi através da música de vanguarda. Nascido em 1932 em Seul, Coréia do Sul, Paik estudou piano clássico e composição musical, atraindo-se pela música do século XX. Com a guerra da Coréia, em 1949, fugiu com a família para Hong-Kong e, em seguida, se estabeleceu em Tóquio, onde estudou na Universidade de Tóquio e obteve, em 1956, o título acadêmico em estética e história da música com uma tese sobre a obra de Arnold Schoenberg. Em 1957-58, estudou música na Universidade de Munique e na Academia de Música de Freiburg e atirou-se na cena musical de *avant-garde* da cidade de Colônia. Sua forma não convencional de compor música acabou levando-o a estudar música eletrônica nos estúdios da *Westdeutsche Rundfunk* de Música Eletrônica; suas primeiras peças foram caracterizadas pelo uso de materiais sonoros não-convencionais, como fitas magnéticas com músicas picotadas e emendadas, gritos, notícias de rádio e efeitos sonoros.

Nesse mesmo período ele conhece os compositores John Cage e Karlheinz Stockhausen (este último atuava no estúdio da rádio Colônia) e os artistas conceituais Joseph Beuys e Wolf Vostell, que o inspiraram a trabalhar no campo da arte eletrônica. No campo musical, Paik participou da performance da peça de teatro musical *Originale*, de Stockhausen, e se lança a fazer as suas próprias composições e performances. Em 1959, Paik realizou sua composição *Hommage a John Cage*⁵⁸, performance na qual se mesclavam colagens de sons pré-gravados, sons gerados por pessoas no palco, uma galinha viva, uma motocicleta e diversos objetos. Esses eventos aleatórios marcaram outros trabalhos composicionais realizados posteriormente por Paik.

O primeiro encontro entre Cage e Paik aconteceu em Colônia, em 1960, e não trouxe boas recordações para Cage. O compositor americano foi convidado por Paik a assistir a uma performance intitulada *Etude for Pianoforte*. Após tocar alguns minutos uma peça de Chopin, numa ação surpreendente, Paik pegou um par de tesouras e pulou para a plateia onde Cage estava sentado. Então, Paik começou a cortar a gravata e a rasgar a roupa de Cage. Não contente com a ação, Paik derramou um frasco de xampu na cabeça de Cage e irrompeu no meio do público, saindo pela porta dos fundos do auditório.

⁵⁸ DVD –Áudio – Módulo 4 – A9. Paik/Hommage a John Cage.

Após o evento e “peça” pregada em Cage, Maciunas convida Paik a se juntar ao movimento Fluxus. Em 1961, Paik conhece George Maciunas e se associa ao movimento Fluxus, construindo as suas primeiras peças de arte objeto, conceitualizadas com um apelo tanto visual quanto como uma experiência performática musical. Isso se concretiza nas obras *Urmusik* [música primitiva] (1961) e *Violin with string* (1961), onde o performer arrasta um violino amarrado em uma corda até a sua destruição total no final da performance (Fig.22)⁵⁹.

Fig. 22 *Violin with string*.

Em 1963, atraído pela ênfase no acaso e na indeterminação, como nas performances com pianos preparados de Cage, Paik busca um equivalente visual para o que ocorria na música aleatória e eletrônica. Compra 13 televisores usados em Colônia e os retrabalha até suas telas fugirem dos padrões óticos convencionais. Paik fez sua grande estreia em uma exibição conhecida por *Exposition of Music-Electronic Television*, na qual espalhou televisores em todos os lugares e utilizou ímãs para alterar ou distorcer as imagens. A obra, conhecida por *TV Magnet*, deu origem à videoarte.

⁵⁹ Outro exemplo em DVD – Vídeos – Módulo 4 – V16. Nam June Paik.

4.7 Paik Sextronique Moormann

Alguns dos mais intensos trabalhos audiovisuais de Paik foram criados em colaboração com a violoncelista vanguardista Charlotte Moorman (1933-1991), cujo background musical veio da atividade pedagógica na *Juilliard School of Music* e sua atuação como instrumentista na *American Symphony Orchestra* (durante os anos de 1964-66). Simultaneamente, Moorman começou a direcionar sua atenção à *performance art* e à música experimental, estabelecendo parcerias com John Cage, Yoko Ono, Joseph Beuys, entre outros. Em 1962, criou em Nova York o *New York Avant-Garde Festival*.

As obras de Paik exploram as maneiras pelas quais a performance, a música, as imagens de vídeo e a forma escultórica de objetos podem ser justapostas em várias combinações para questionar nossas noções aceitas sobre a natureza da televisão. Uma das obras da parceira Paik/Moorman foi *TV Cello*, trabalho que consistia na construção de um violoncelo simulado em três televisores sobrepostos. Quando a performer Charlotte Moorman passava o arco sobre as telas, como se estas simulassem as cordas do instrumento, o contato do arco nas telas disparava sequências sonoras previamente gravadas por Paik e por outros músicos. O procedimento da *live electronics* concebido por Paik foi arranjado com o objetivo de Moorman tocar o instrumento e, por meio de captadores eletrônicos, distorcer os sons em tempo real; a resultante deste processo manipulatório era enviado para os alto-falantes. Assim, quando a performer tocava não fazia sons convencionais de violoncelo, mas sim sons de TV Cello.

O processo de construção de um ambiente imersivo e hipermidiático onde a estrutura da *TV Cello* (Fig.23) foi conectada a várias câmeras de vídeo que transmitiam ao vivo, em circuito fechado, alimentando os monitores durante a performance do violoncelo. As ações de Moorman foram retransmitidas imediatamente para as telas, e sua imagem de vídeo aparece como se ela estivesse fazendo mímica. A performer e o instrumento podiam simultaneamente tocar e ser tocados, tornando a sua imagem indissociavelmente ligada ao violoncelo. Ocasionalmente, o olhar do vídeo movia-se de Moorman para a plateia, como o olhar de Paik movia-se pelo espaço de apresentação com a câmera de vídeo, capturando imagens e sons do público e inserindo dentro do violoncelo. Como as imagens eram transmitidas aos monitores, a plateia tornava-se participativa e ativa, com a capacidade de alterar a exibição visual e se tornar uma parte integrante da performance.

Fig. 23 Charlotte Moorman tocando a *TVCello*.

Em tais momentos, o violoncelo de TV destruiu o tradicional distanciamento entre o intérprete e a audiência, ativando o espaço neutro do concerto pelo material imagético primário dentro do concerto em si. Esse não foi o único trabalho que substituiu um objeto ou um intérprete, porém incluiu e mobilizou o espaço para que ambos, objeto e sujeito, fossem apresentados.

Paik propôs em seus trabalhos em parceria com Moorman analogias com a sinestesia sexual dela, como na performance *TV Bra for Living Sculpture*, na qual a violoncelista vestia um sutiã constituído por um par de pequenos aparelhos de televisão. Contudo, a performance mais emblemática e que trouxe, segundo Nyman (1974:74), uma tentativa na emancipação sexual da música foi a performance *Opera Sextronique*. Prenunciando os futuros entraves que possivelmente a performance concebida por Paik e performada por Moorman poderia acarretar, o cartaz do evento diz:

Após três emancipações na música do século XX (serial, indeterminação, acional), encontrei mais um elo da corrente a ser rompido. Isto é, a HIPOCRISIA PRÉ-FREUDIANA. Porque o sexo, um tema predominante em arte e literatura, é proibido SOMENTE na música? Até quando a Música Nova aceitará permanecer 60 anos defasada no tempo e ainda se considerar uma arte séria? A rejeição do sexo sob o argumento de ser “séria” acaba exatamente por prejudicar a tão

chamada “seriedade” da música como arte clássica, ao lado da literatura e da pintura. A história da música precisa do seu DH Lawrence e do seu Sigmund Freud.

A lendária performance *Opera Sextronique* ocorreu na Cinemateca de Nova York em 1967 e foi interrompida pela prisão da violoncelista Charlotte Moorman, que estava fazendo topless. O programa do concerto incluía obras de Max Matthews, James Tenney, Takehisa Kosugi e a estreia do *Videofilm Cinema Metapysique* de Paik e Jud Yalkut; a *Opera Sextronique* foi anunciada com quatro movimentos.

Fig. 24 Charlotte Moorman na *Opera Sextronique*.

O primeiro movimento foi realizado no escuro com Moorman vestindo um sutiã com luzes piscantes enquanto tocava *Elegy*, de Massenet. O segundo movimento era a *Lullaby Internacional* de Max Matthews e foi realizado em topless (Fig.24), vestindo apenas uma saia preta, além de várias máscaras e também tocar o violoncelo com vários objetos, um violino como arco e até um buquê de flores. Este segundo movimento foi interrompido com a detenção de Moorman por três policiais à paisana, fato que suspendeu a continuação do programa.

Após o incidente, Yakult filmou em um estúdio os dois primeiros movimentos da *Opera*, filme que seria utilizado como argumento de defesa no julgamento de Moorman. Apesar de avalizar a entrada de um projetor de 16 milímetros para o tribunal, o juiz não permitiu a exibição do filme, mas apenas de um breve clipe filmado por um cinegrafista de noticiários da CBS⁶⁰.

Ela foi julgada e condenada por nudez parcial, mas a sentença acabou sendo suspensa. O incidente trouxe a Moorman a notória alcunha de “a violoncelista topless” pelos apresentadores de *talk shows*, entretanto o compositor Edgar Varèse a denominou de “Joana D’Arc da música nova”. Logo após a sua morte, em uma nota escrita por Glenn Collins (1991) para o *New York Times*, o curador de filmes e vídeo do *Whitney Museum of American Art*, John Hanhardt, enaltece a contribuição de Moorman para a humanização da televisão e do vídeo e pontua que “historicamente ela será vista como uma personalidade muito importante para a história do vídeo e da *performance art*, pela sua presença vital e compromisso com a vanguarda”.

⁶⁰ Mais detalhes no DVD – Vídeos – Módulo 4 – V17. Moormann e no DVD – Imagens - Módulo 4 – I39 e I40.

4.8 Performance POP: Warhol e The Velvet Underground

Passado o período *anti-establishment* dos anos 60 e início dos 70, marcado por trabalhos altamente conceituais de Joseph Beuys, John Cage, entre outros, a ideologia contestatória e antimercado predominante foi rejeitada por uma nova geração de artistas que buscavam na *performance art* uma maneira de romper com as barreiras existentes entre as belas-artes e a cultura popular.

Essa geração que RoseLee Goldberg denominou de geração das mídias foi caracterizada pelo pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, postura avessa aos tempos heroicos das vanguardas artísticas e dos artistas conceituais. O que se pode notar é que a maioria desses novos artistas que despontavam no cenário performático eram discípulos de artistas conceituais. Carlson (2009:120) observou uma atitude que caracterizava esta nova postura, a relação do artista com o público, pois “Houve uma tradição nem sempre ligada à performance mesmo depois de 1980, mas incluída em tal trabalho, de espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psique do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens não literárias e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e *mixed-media*”.

As intervenções tecnológicas nas performances multimídia ao vivo, que envolvem grande parte dos concertos de música pop, têm modulado e alterado os modos de expressão e representação. As noções de presença, representação e auto-expressão na performance de música pop, com a incursão de tecnologias audiovisuais, produziram efeitos híbridos que se ampliaram e estenderam ou atenuaram. Esta incursão da tecnologia nas performances ao vivo pode ser conceitualizada como intermidialidade. John Welsh (1995:74) define os elementos que operam dentro de uma estrutura intermídia da seguinte forma:

Os elementos de um trabalho INTERMÍDIA são integrados, não apenas misturados, mas integrados a tal ponto que se fundem em uma mídia. Neste nível de intensa integração composicional, cada meio autônomo perde sua identidade original criando uma nova totalidade - maior, única e irreduzível em relação às suas partes constituintes. Por essa definição, assim, um novo meio híbrido surge em todas as composições INTERMÍDIA.

Jem Kelly (2007:107) diz que a “Intermidialidade pode levar a uma indefinição de fronteiras entre as formas de arte e gêneros, resultando em uma condição de convergência de mídias que podem articular relações ator-espectador em novas maneiras por meio de interações ao vivo e midiada”. Podemos encontrar composições intermídia em trabalhos que incluem a poesia concreta, a poesia sonora, a grande parte dos trabalhos da Bauhaus, a série *Polytope* de Iannis Xenakis, os rituais para mezzo-soprano e tenor de *Indianerlieder* de Karlheinz Stockhausen e os concertos da banda pop The Velvet Underground.

The Velvet Underground surgiu dentro do estúdio *The Factory* de Andy Warhol (1928-1987). A banda, fortemente influenciada pela estética pop de Andy Warhol, pode ser tomada como um dos primeiros exemplos de intermedialidade na performance de música pop. *The Velvet Underground* era formada por Lou Reed (guitarra e vocal), John Cale (baixo e viola), Sterling Morrison (guitarra), Maureen Tucker (bateria) e Nico (vocal).

Mas a relação de Warhol com a música é anterior ao encontro como os *Velvets*. A história começou no início de 1963, quando Warhol foi colaborar com Claes e Patti Oldenburg em uma tentativa malfadada de formar uma banda de rock. Em entrevista a Glenn O'Brien (1977), embora Warhol não conseguisse lembrar o papel específico de Claes Oldenburg, ele comentou do improvável projeto que incluía Patti Oldenburg no vocal, Warhol e o artista Lucas Samaras nos *backing vocals* (Warhol, numa autocrítica, assumiu que cantava terrivelmente), os artistas Larry Poons na guitarra e Walter De Maria na bateria, o compositor minimalista La Monte Young no saxofone e Jasper Johns, aparentemente convocado para escrever as letras.

Dessa malfadada empreitada nos meados dos anos 60, quase ao acaso, Barbara Rubin, uma amiga de Warhol lhe apresenta os integrantes do *Velvet Underground*. Do encontro e com a adesão de outros artistas além da presença da modelo Nico [pseudônimo dado por Warhol como anagrama de ICON], Andy Warhol concebeu um evento de gênero psicodélico denominado *Exploding Plastic Inevitable* [EPI]⁶¹. Esse evento conceitualizado de intermídia turvava e fundia os limites genéricos das linguagens dentro da *performance art*, combinando intersecções de tecnologias de reprodução como discotecagem e projeção de filmes com atuações ao vivo entre *happenings* e concertos da banda. Em um anúncio para a divulgação do EPI (in Josphe: 2002) são enfatizados a variedade de atrações, celebridades e efeitos, incluindo os trabalhos de Warhol e a música:

Os Superstars Gerard Malanga e Mary Woronov no filme no palco no vinil: Música ao vivo, dança, ultrassons, visões, lightworks por Daniel Williams; slides coloridos por Jackie Cassen, discoteca, refrescos, Ingrid Superstar, alimentos, celebridades e filmes, incluindo: Vinyl, Sleep, Eat, Kiss, Empire, Whips, Faces, Harlot, Hedy, Couch, Banana, Blow Job etc., etc., etc., tudo no mesmo lugar ao mesmo tempo.

Falando sobre o evento EPI (Fig.25) como um exemplo poderoso e bem resolvido esteticamente no uso do som e da imagem organicamente, Wayne McGuire (1997:24) diz:

⁶¹ DVD – Vídeos – Módulo 4 – V18 EPI 1e V19 EPI 2.

Que o The Velvet Underground é agora o único verdadeiro grupo intermídia no país ficou claro em suas aparições no Boston Tea Party [...]. fazer a sua parte musical, enquanto o "show de luzes" (o que é uma frase fútil) faz a sua, sem que as duas jamais se encontrem, os V.U.s realizam uma fusão orgânica de imagem, luz e som. Eles realizam essa fusão através de 1) seu alto nível de energia, 2) sua intensa consciência de imagem e luz: "Eu deixei meus olhos bem abertos "na tentativa de devorar o fluxo do organismo luz/imagem através da visão periférica, 3) seu uso sofisticado da projeção de filmes (por exemplo, uma noite enquanto tocava "Venus in Furs", Lou Reed focava seu olhar no filme e sua face ritmicamente fazia o zoom in e out, estabelecendo, dessa forma, uma conexão espiral que realimentava a si mesmo, a música e o fluxo de luz/imagem.

Fig. 25 The Velvet Underground com John Cale no baixo a frente.

Para o cineasta Jonas Mekas, *Inevitable* permanece como a mais dramática expressão da geração contemporânea – o local nos quais necessidades e desesperos são mais dramaticamente esgarçados. Jack Bernstein (1966:6), numa crônica jornalística escrita para TECH, jornal interno do MIT, descreve os efeitos do rock ótico criado por Warhol:

A performance começou com um par de filmes, projetados na mesma tela e ao mesmo tempo; de alguma forma, foi coerente. Depois do que pareceu uma quantidade razoável de tempo, o que permitiu que as pessoas se adaptassem a esse ambiente estranho (além dos filmes, um caleidoscópio vomitou manchas de luz sobre o salão em todas as direções), o Velvet Underground preparado para a sua performance.

O final do texto de Bernstein sobre a progressão do evento EPI nos conduz à preparação (set-up) para sua performance. Num conceito tradicional de banda de rock pode-se imaginar os músicos preparando as suas guitarras, baixo, bateria e microfones para uma pronta execução. Mas num ambiente intermídia onde as diversas linguagens se integram a tal ponto que se funde em uma mídia, cabe uma questão. Os artistas se preparam para somente tocar os seus instrumentos? Pois eles também estão envolvidos no ato de auto-apresentação.

A apresentação da música pop é uma extensão do que ocorreu no processo de ensaio e se presentifica no palco. Um ritual planejado previamente, a fim de evitar improvisações e imprevistos, como o posicionamento dos instrumentos, a conexão dos cabos dos instrumentos para os amplificadores e a colocação dos monitores demonstram uma intencionalidade na performance.

Na performance pop intermídia, a espacialidade da banda e o modo como ela atua em relação aos meios tecnológicos podem ser organizados em duas categorias diametrais: aquelas que pretendem obscurecer seus artifícios tecnológicos, criando uma melhor experiência ilusória, imediata e envolvente, e aquelas que exibem as tecnologias como componentes mediadoras que abertamente constroem uma estrutura performática. Segundo Kelly (2007:109), o *Velvet Underground* se posicionaria na primeira opção, criando um estado de hipermídia, isto é, a expansão e ampliação das mídias:

Nas performances intermédias que produzem experiências totalmente ilusórias, o espectador pode ficar imerso em um ambiente performático fortemente afetivo. As performances do The Velvet Underground no EPI cruzam tecnologias afetivas, imersivas e ilusórias que operam dentro de um modo auto-reflexivo de performance, demonstram um estado de hipermídia em que os processos intermídia são revelados e celebrados.

Na performance pop intermídia a presença física do músico/performer pode oferecer uma experiência que se justapõe às tecnologias que envolvem o evento. Nos eventos intermédias, a dimensão visual pode amplificar a aura presente durante a performance, deslocando o performer para outro tempo e outro espaço, como o realizado pela cantora do Velvet, Nico. Ao contrário do que apregoa Benjamin com a morte da aura na obra de arte, a interação de projeções de imagens icônicas com a cantora performando ao vivo, em vez de atenuar ou extinguir, amplia e estende aura da presença.

Isso nos remete a uma situação similar que já havia ocorrido no balé *Relâche* de Satie e Picabia, que num quadro de realidade virtual, paradoxalmente, oferece uma situação em que a imagem do cinema é previamente captada para depois ser projetada, em contraste com o corpo da performer ao vivo no palco interagindo em frente ao público. Os eventos intermídia de Warhol com a presença do *The Velvet Underground* e Nico ofereceram uma experiência pioneira que ampliou e moldou a aura imagética presencial da *persona* musical da performer por meio de imagens projetadas e tecnologias de mediação.

Parte 2

Módulo 5: Compositores ampliados

5.0 Pós-modernismo e multiplicidade: direções e perlaborações.

O modernismo e o pós-modernismo não são separados por uma cortina de ferro ou Muralha da China, pois a história é um palimpsesto e a cultura é permeável aos tempos passado, presente e futuro. Em 1999 houve um embate polarizado por dois filósofos: Jürgen Habermas e Jean François Lyotard. Lyotard aposta no inacabamento do projeto moderno, numa espécie de iluminismo com ares contemporâneos, pensa que é possível realizá-lo retraduzindo-o segundo os problemas atuais da comunicação, enquanto que Habermas, em oposição, considera o projeto moderno acabado, negando o seu potencial emancipador desencadeado pelas operações da tecno-ciência.

No campo artístico, a pulverização dos movimentos modernistas localizados entre o final do século XIX até o final dos anos 70 do século XX, representados e legitimados pelas chamadas vanguardas históricas artísticas como pelos movimentos experimentais, entraram em crise de representação. Para Celso Favaretto (2004), essa modernidade vanguardista, desencantada com o estado museificado da arte, “liberou os artistas para a aventura da constituição da autonomia da arte, ancorada na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização do binômio desconstrução-construção”. Esses projetos modernistas, na perspectiva contextual da busca incessante pelo novo, procuravam rediscutir os fundamentos estéticos diante das transformações produzidas pelas novas tecnologias, conforme Katia Canton (2002:225) formula romper

[...] com a história, a tradição, o individualismo autoral, os aspectos narrativos que “banalizavam a arte” buscando uma espécie de pureza estética e conceitual que pudesse transcender a mera representação e alcançar uma expressão sintética, depurada, redentora em um panorama de crises sociais [...] que marcaram o século XX.

A busca da universalidade, do progresso infinito do conhecimento, no avanço em direção ao aprimoramento social e individual rompendo com os grilhões da tradição era a base do modelo iluminista emancipatório. Esse modelo entra em crise, conduzindo a uma transformação profunda e colocando em debate a razão moderna. Para Favaretto (2004:45), o termo “pós-moderno”, apesar de abusivo e inadequado, serve:

[...] para designar qualquer coisa, pelo menos a inquietação, a atmosfera e a falta de entusiasmo histórico, advindos da falência das grandes narrativas de legitimação. A pós-modernidade impõe uma reavaliação da ideia de um fim unitário da história, do sujeito autoconsciente e da razão autônoma. O saber desenvolve-se agora por uma dinâmica que assimila o acaso e os efeitos da

tecnociência, e através de novas mediações transforma-se muitas vezes em instrumento de poder, em mercadoria.

Na introdução do livro que marca sua intervenção no debate sobre o pós-moderno, Lyotard (1986:XVII) diz que o saber pós-moderno “aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável”. A heterogeneidade dos jogos da linguagem e a invenção faz-se sempre na divergência. O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes; ele próprio não encontra a sua razão na homologia (repetição monótona) dos peritos, mas na paralogia (perturbação mental caracterizada por linguagem ilógica) dos inventores .

Ao enfatizar a diferença e o incomensurável na experiência contemporânea, aparecem, na problematização da história, na teoria, na cultura e na arte, expressões que são verdadeiras personagens conceituais: indeterminismo, heterogeneidade, hibridismo, deslegitimação, desenraizamento, etc. Todas indiciam o processo de fuga do consensual, a dificuldade de unificar e totalizar, valorizando descontinuidades, desterritorializações, descentramentos: multiplicidade.

A questão contemporânea, deste ponto de vista, é a da multiplicidade. Mas, no saber na arte, na cultura ou na educação, multiplicidade não significa imediatamente elogio da fragmentação que frequentemente é simples recusa da unidade para fins instrumentalizadores — narcisistas, hedonistas, comerciais, modistas — que elegem a diferença e a diversidade individual, social e cultural como motivos ou gêneros da pesquisa. A multiplicidade valoriza o que se passa na “transversal”, na associação de signos heteróclitos, implicando a heterogeneidade como relação.

A contrapartida do que se elabora na continuidade visando a totalizações não é a simples fragmentação, porque esta pode estar postulando uma realidade já existente, que só pode manifestar-se em fragmentos, ou conjunto ainda por vir, — o que retira a violência dos signos e suas relações, que são inteiramente diferentes e irredutíveis à unidade. Assim, não há multiplicidade qualquer, nem indefinição; assim como a recusa das totalizações não implica a impossibilidade de toda a unidade. Para dar conta de um estado de coisas aleatório e flutuante, para o qual não existe uma linguagem adequada, a visada da multiplicidade não dispensa as unidades discretas, articuladas em series ou em redes, às vezes determinadas nas interseções delas.

Muitas obras multimídia cresceram a partir de experimentos com formas indeterminadas, como os *happenings*. Para o desenvolvimento dos três blocos seguintes

tomamos como base as diversas formas de organização de mídias propostas por David Cope em seu livro *New Directions in Music*. O termo multimídia muitas vezes é usado como sinônimo com intermídia e mídia mista. Para evitar conflito de terminologia, vou usar as seguintes três grandes categorias de formas de mídia propostas por Cope:

- (1) Multimídia é uma estrutura em que vários meios de comunicação tendem a não estarem relacionados, assim eles não dependem um do outro para a criação de sentido. No caso da performance, não havendo a integração entre as mídias, conseqüentemente, a interdependência torna-se menos relevante; muitas composições multimídia são construídas seguindo uma metodologia de trabalho que permite a colisão espontânea ou acidental entre vários elementos, eventos ou mídias. Como exemplo de composições multimídia podemos incluir: as *seratas* futuristas, os cabarés dadaístas, os balés futuristas; as óperas de John Cage, as colagens, shows de vaudeville ou variedades, o circo; os 18 happenings em 6 partes de Allan Kaprow, as peças eventos de George Brecht e o *Relâche* de Satie.
- (2) Mixed-mídia ou técnicas mistas tendem para a equalização das mídias, embora qualquer ordem hierárquica seja possível. Nessa categoria, os elementos são dependentes uns dos outros, embora cada mídia possa ser claramente identificada, elas são misturadas mas não verdadeiramente integradas. Apesar das relações entre as mídias serem flutuantes, todos os meios de comunicação são relevantes para o trabalho. Como exemplo de composições mixed-midia podemos incluir: a ópera; as peças do teatro sintético futurista, *assemblages*; *environments* e o teatro musical/filmes de Mauricio Kagel *Sür Scene*, *Ludwig van* and *Stattstheater*.
- (3) Intermídia é uma estrutura em que todos os elementos não estão apenas misturados, mas em equilíbrio e integrados num nível que geram a fusão das mídias. Neste nível de composição de intensa integração cada meio separado perde a sua identidade original para criar uma nova totalidade, como na Gestalt onde o todo é maior que a soma das partes constituintes. Dentro desse conceito, um novo meio híbrido surge nas composições intermídia, como exemplo podemos incluir: a poesia concreta, a poesia sonora, os balés da Bauhaus, a série *Polytope* de Iannis Xenakis, meditações, as instalações sonoras e rituais como a peça *Indianerlieder* de Karlheinz Stockhausen.

Essas categorizações acima descritas representam um ponto de partida genérico entres as mídias, não implicando necessariamente num juízo de qualidade. Cada categoria representa apenas um ponto de partida a partir do qual pode-se então relacionar as formas de maneira

consistente. O espírito criativo dos compositores na concepção de novas obras híbridas geralmente escapa aos limites propostos por categorizações. Dessa maneira, formas híbridas podem surgir na transversalidade desses segmentos, possibilitando habitar nas brechas existentes entre os tipos de mídia descritas acima e serão visitadas na sequência.

5.0.1 Anamnese e Perlaboração

Lyotard (1987:97) procura demonstrar que o pós-modernismo e suas ações trabalham por meio dos significados reprimidos da modernidade, recorre a metáforas de origem filosófica e psicanalítica, como anamnese e perlaboração.

Segundo Japiassu (1989:10), o termo anamnese (ação de lembrar-se) é originário da filosofia platônica e refere-se ao esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível, para o mundo das ideias.

O neologismo perlaboração, como explica Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis foi utilizado para traduzir para o francês a dinâmica descrita por Freud através da expressão *Durcharbeitung* (estudar profundamente ou atravessar uma tarefa do início ao fim). Essa expressão foi usada para designar o processo pelo qual o analisando ao integrar uma interpretação, supera as resistências que ela desperta. Esse processo é realizado através da livre associação, do confronto com pedaços do imaginário com situações passadas e, conseqüentemente, a descoberta de sentidos ocultos em sua vida.

Lyotard (1988) conceitualmente designa a perlaboração como uma "espécie de trabalho psíquico que permite ao indivíduo aceitar certos elementos recalçados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos", atuando com mais intensidade em certas fases, quando o tratamento parece estagnar pela persistência de alguma resistência. Sendo uma espécie de "elaboração interpretativa", a perlaboração é "justamente uma repetição, mas modificada pela interpretação, e por esse fato suscetível de favorecer a libertação do indivíduo dos seus mecanismos repetitivos".

Lyotard vê traços da perlaboração no processo de bricolagem da arquitetura pós-modernista pela montagem de elementos extraídos de mais de um código, de mais de uma época ou estilo e em particular do passado como a síntese do pensamento pós-moderno. Lyotard instrui que por meio desse processo associativo desenvolve-se a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção. Baseados nessas diretrizes pós-modernas podemos iniciar a rota que vai desde os compositores multimidiáticas, passando pelas contribuições do feminino e confluindo na análise da electropera *Ópio*.

5.1. Compositor: conceitor de sistemas

Se abordarmos a música pelo prisma conservador podemos prontamente dizer que o compositor tem o papel de autor e/ou criador da música. Se pensarmos o conceito como um tipo de mercadoria podemos atribuir ao compositor a centralidade, o coração da produção.

Com o exponencial crescimento das inovações tecnológicas a partir da segunda metade do século XX, surge uma nova atitude entre alguns compositores em relação ao processo criativo e composicional. Referendados por uma herança da *Gesamtkunstwerk*, antagonicamente representados por Wagner e Satie, observou-se uma visão diferenciada e mais expandida em relação à maioria dos compositores da primeira metade do século XX, circunscritos à composição musical. Dentre eles, temos John Cage, Mauricio Kagel, Robert Ashley, Steve Reich, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnabel, Conrado Silva, Jocy de Oliveira, Gilberto Mendes e Iannis Xenakis.

Incomodados com a imobilidade da composição musical tradicional, buscaram outros procedimentos, plataformas e ferramentas para o desenvolvimento de uma sinergia envolvente e dialógica da música com outras linguagens. Além do artesanato musical, adicionaram o rádio, o cinema, a poesia, a dança, o teatro, a vídeo arte, a performance, fotografia, holografia e as artes visuais. Para essa nova safra de compositores surgida após a Segunda Guerra Mundial, a artesanaria da composição musical nos moldes tradicionais era mais uma das atividades na qual a composição se contextualiza. Assim, a designação ampliada de “compositor” foi um reflexo mais adequado às necessidades expressivas e estéticas do pós-guerra até a contemporaneidade.

O compositor grego Iannis Xenakis (1985:3-4) aborda esse novo contexto da composição habitado por modelos musicais híbridos, onde o compositor atua além da perspectiva sonora. Segundo Xenakis, esse novo tipo de músico, denominado por ele como “artista-conceptor”, proporia novas formas abstratas e livres, com tendência a um alto grau de complexidade. Numa etapa posterior, essas descobertas formais seriam direcionadas para vários níveis de organização sonora.

Xenakis requisitava desse *artista-conceptor* o conhecimento de domínios distantes do campo tradicional da composição musical, como a matemática, a lógica, a física, a química, a biologia, a genética, a paleontologia (para evolução das formas), as ciências humanas e a história, em suma, uma espécie de universalidade, mas baseado, guiado e orientado em direção às formas e arquiteturas.

O compositor italiano Luciano Berio reconhece a importância para a artesanaria do ofício conhecer os processos e modelos utilizados pelos compositores do passado. Além das habilidades técnicas para revelar as estruturas “ocultas”, pré-requisito básico para a formação de um compositor, para Berio a técnica está extremamente conectada a uma poética, conquista individual e intransferível.

Segundo Berio (1999:182-87):

A ideologia da indústria da cultura tende a congelar a experiência em esquemas e maneirismos: uma formação torna-se *Forma*; um instrumento, uma *Engenhoca*; um ideal social, *Partido*; a poética de Schoenberg e Webern, o *Sistema Dodecafônico*. Para mim, ao contrário, é essencial que o compositor seja capaz de comprovar a natureza relativa dos processos musicais: seus modelos estruturais, baseados nas experiências passadas, geram não apenas regras, mas também a transformação e a destruição dessas mesmas regras.

Num outro contexto, Stewart Saunders Smith concebeu o compositor como um inventor de sistemas que transforma um dado material sonoro. Em sua concepção, construída desde os tempos de estudante, Smith, segundo John Welsh (1995), realizou composições *mixed-mídia*, multimídia, intermídia com músicos, poetas, dançarinos, artistas conceituais, atores, pintores, escultores e iluminadores. Influenciado pelos compositores Ben Johnston e Harold Brün, Smith começou a pensar a composição num sentido mais amplo.

Sobre a atividade do compositor Smith (1995: xxxv) aborda da seguinte maneira:

Um compositor inventa sistemas que transformam, desenvolvem e variam um determinado conjunto de material sonoro. Em suma, um compositor inventa sistemas de performance. Então, me propus a fazer dois sistemas de performance que poderiam ser aplicados a qualquer arte performática. Eu fiz isso através da criação de composições que especificam, de uma forma geral, como processar a informação ou conteúdo, mas não a informação real ou o conteúdo em si. É como inventar uma linguagem com apenas verbos; sem substantivos. Os substantivos são apenas insinuados pelos verbos.

No pós-escrito do livro *Noise* (2009) de Atalli, Susan McClary mostra um grau de estranhamento à primeira vista com a palavra “composição” - palavra utilizada há séculos na cultura ocidental para designar a criação de música em geral. No ponto de vista de McClary, essa obra de Atalli desmistifica o termo que desde o século XIX conecta a figura do compositor a “um ser semidivino, atingido por uma santa inspiração”, devolvendo-nos os componentes literais da própria palavra, que significa simplesmente “montar” e também organizar. O processo de organização e montagem que emula este módulo vai desde os conceitos de unificação das artes propostos por Wagner, passando por concepções de justaposição das linguagens em Satie e Cage, chegando as iniciativas cinematográficas e das mídias eletrônicas nas composições de Kagel, Ashley e Reich.

5.2 Richard Wagner e a *Gesamtkunstwerk*

Fig. 26 Richard Wagner

Após a ruptura com o sistema clássico que imperou desde o Renascimento, tanto as fronteiras entre os gêneros poéticos como nas artes em geral tornaram-se permeáveis. O período romântico foi marcado pelo intercâmbio das diversas linguagens constitutivas do universo artístico, assim como as apropriações de uma linguagem artística sobre a outra.

Da sinergia entre as artes resultou no termo *Gesamtkunstwerk*, descrevendo o projeto de unificação de todas as linguagens artísticas no drama musical. Segundo Roger Lizardo (2009:18), “*Gesamtkunstwerk* é tradicionalmente traduzido como obra de arte total, entretanto, a tradução é insuficiente, pois deixa de lado a ideia de união que o termo realmente significa pelo adjetivo *gesamt* (inteiro, completo, global), os substantivos *kunst* (arte) e *werk* (obra)”. O conceito implícito no termo expressa a obra de arte tomada integralmente (por inteiro), em oposição às artes separadas que seriam fragmentos dessa totalidade; parciais, portanto imperfeitas. Assim reiteramos o termo *Gesamtkunstwerk* como obra de arte unificada, com o intuito de chegar à perfeição, em oposição à fragmentação das artes que conduziria a uma arte imperfeita.

No estágio artístico do período romântico as trocas e os deslocamentos entre os gêneros e formas de arte escondia um sonho frequentemente articulado de união entre as várias artes. Alguns autores, dentre eles Friedrich Schiller, projetaram o desejo de unir no plano conceitual, mas sem colocar o projeto em prática. As primeiras evidências conceituais e filosóficas no uso do termo *Gesamtkunstwerk*, foram encontradas primeiramente nos escritos

do filósofo alemão Karl Friedreich Eusebius Trahdorff (1782–1863). Em sua obra *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, na qual o autor esboça uma forma de arte total estruturada em quatro formas individuais de arte unidas em um único evento. Para Trahdorff:

A arte da recitação (declamação) [*Wortklang*], música, expressão facial [*Mimik*] e a arte da dança contêm dentro de si o potencial para que se unam em uma apresentação. Mas o potencial está fundado sobre uma luta que permeia toda a esfera artística, um esforço em direção a uma obra de arte total [*zu einem gesamt-Kunstwerke*] por parte de todas as artes, um esforço que é pertinente a toda a esfera artística, na medida em que reconhecemos a unidade de sua vida interior.

Fredric Schelling, em seu livro *A Filosofia da Arte*, advogava a tese de que a música é o centro de todas as artes, não uma arte periférica e subordinada às outras, pois ela tem a capacidade de transcender as dualidades entre o particular e o universal, o subjetivo e o objetivo, o real e o ideal. Entretanto, Schelling concebeu a possibilidade concreta da união das artes através da performance teatral. No final do seu livro, Schelling (1989:280) descreve uma perfeita composição de todas as artes:

Observarei apenas que a mais perfeita composição de todas as artes, a unificação de poesia e música através da canção, da poesia e da pintura através da dança, ambas que por sua vez sintetizadas em conjunto são a manifestação mais complexa do teatro, como foi o drama da antiguidade. Apenas uma caricatura manteve-se para nós: a ópera, que em um estilo mais elevado e nobre, tanto do lado da poesia bem como das outras artes concorrentes talvez mais cedo volte novamente a nos guiar para a performance desse antigo drama combinado com música e canção.

Apesar de relações conceituais similares, o autor Herbert Lindenberg (2010:169) afirma que provavelmente Richard Wagner (1813-1883) desconhecia esses textos quando teorizou a chamada *Gesamtkunstwerk*, por volta de 1850. O compositor teve como tarefa estabelecer, por sua própria conta, uma linha conceitual para a forma *mixed-mídia* que Schelling havia denominado de “caricatura”. Os grandes tratados de estética dos séculos XVIII e XIX colocam a ópera numa situação irrelevante em relação às outras linguagens artísticas, pois o seu caráter híbrido apresentava entraves para a rotulação do gênero, como explicitado contemporaneamente por Mladen Dolar e Slavoj Zizek (2002).

O interesse pela música e pelo teatro conduziu Wagner (Fig. 26) à criação de obras como a elaboração de um arcabouço teórico que envolvia a síntese das artes. A *Gesamtkunstwerk* tornou-se marca registrada de Wagner devido a sua personalidade forte, à veemência de seus argumentos, a elaboração artística de suas obras e a construção de um *site*

specific, o Teatro de Beuyreuth, onde seus trabalhos poderiam ser experienciados em um ambiente receptivo para a vivência de suas ideias.

A trajetória de Wagner começa em seu exílio na Suíça em 1849, quando proclamou a ideia de unificação das artes em dois ensaios escritos em seu período revolucionário - *A Arte e a Revolução* e *Obra de Arte do Futuro*. Além desses textos, Wagner realizou extensas reflexões teóricas que serviriam de suporte para a sua prática composicional. Nesses escritos a reflexão estética e a investigação teórica foram vitais para sua criação artística. Segundo Carlson (2010:148), “o exílio propiciou a Wagner o tempo e a oportunidade necessária para mapear novos caminhos artísticos e harmonizá-los com as crescentes preocupações sociais que o levaram ao seu envolvimento na política em Dresden, em 1848”. Preocupações sociais explicitadas inspiraram Wagner a escrever o seu primeiro ensaio *A Arte e a Revolução* (1990), seguido por uma série de polêmicos trabalhos teóricos sobre a revolução, cuja essência dos fundamentos da arte está na relação entre a arte e a vida social, no ato de conhecer a arte enquanto produção social.

Wagner acreditava que o projeto *Gesamtkunstwerk* não era apenas uma modificação composicional no cenário operístico da época, mas tratava-se de um processo necessário e urgente pela qual a arte deveria passar. Wagner (1990:61) relata o estágio em que a arte dramática do período se limitava a apresentar fatos cênicos isolados, superficialmente interligados e artificiosos, distanciando-se, assim, da verdadeira arte, por ele classificada como obra única, indivisível e grandiosa.

Para estruturar um antídoto a essa situação, Wagner buscou argumentação teórica nos conceitos clássicos de unidade da obra única e de perfeição artística encontrados no teatro trágico grego. Pelo lado positivo, Wagner (1990:43) diz que “o grego reencontrava-se a si mesmo, sobretudo, reencontrava a parte mais nobre [...], por meio da obra de arte trágica, o Grego exprimia a sua interioridade”. Entretanto, segundo Wagner (1990:44) esse retrato contemporâneo fragmentado que levou ao rompimento entre arte e vida social também ocorreu no mundo grego, onde a desagregação e o declínio político da *polis* estava intimamente ligada ao declínio da tragédia. Contudo, Wagner acreditava que esta releitura do passado serviria de modelo e teria de passar por um processo minucioso de reflexão no contexto do pensamento moderno.

Em seu segundo ensaio, *A obra de arte do futuro*, Wagner desenvolve e expande os seus pensamentos utópicos para o plano das linguagens artísticas dentro da *Gesamtkunstwerk*. Ele retorna às três principais “capacidades artísticas”, ou melhor, às três irmãs helênicas: a dança,

a música e a poesia, que representam a expressão da arte humana na relação mais consciente e elaborada com o drama. Segundo Wagner (2003:55):

[...] as três irmãs isoladamente são limitadas e ao tocar os seus respectivos limites cada uma delas sente-se não livres [...] e só a completa absorção das irmãs além dos limites faz com que os limites caiam também por completo; e se, deste modo, todos os limites tiverem caído, então deixarão de existir não só as modalidades artísticas, mas também precisamente os limites, e passará a haver apenas a arte, a arte em si, ilimitada e coletiva.

O pensamento estruturante da *Gesamtkunstwerk* foi concebido em dois vetores: toda a arte tem uma unidade interna de funcionamento com capacidade de explorar as próprias características e a interrelação entre as linguagens com uma multiplicidade de combinações⁶². O conjunto dessas artes que participam do drama musical seria o veículo mais eficaz para representar a perfeita natureza humana. A historiografia utiliza o drama musical, como ele denominava as suas óperas, para referir-se às obras de sua maturidade em oposição à ópera tradicional italiana. Por meio da repetição de *leitmotives* [motivos condutores] musicais é obtido o efeito de continuidade em momentos sucessivos do drama musical, realizando a conexão de um momento com o evento anterior.

Segundo Juliet Koss (2010:17), num ambiente idealizado por Wagner, “o drama musical não seria apenas um evento auditivo, verbal ou visual; também seria um evento performático e político”. Wagner acreditava que a sinergia de todas as artes na *Gesamtkunstwerk* se tornaria mais forte na contenda contra as artes isoladas. A interrelação entre as artes proporcionou as condições necessárias para garantir a autonomia de cada uma delas em sua pureza formal e o processo de unificação seria enriquecido e enobrecido se houvesse o desenvolvimento pleno de cada arte, à medida que elas encontrassem suas próprias identidades.

O *site specific* criado por Wagner, teatro de Bayreuth⁶³, inaugurado em 1876, adotou a forma arquitetônica de um anfiteatro que permitia a concentração total na ação cênica ocorrida no palco, além de um sistema de mixagem para melhorar o equilíbrio entre a orquestra, os cantores e o coro. Wagner utilizou-se de estratégias que possibilitaram à audiência um grau intenso de imersão dentro da obra, como a ocultação da orquestra em um fosso, eliminando o que Dixon (2007:42) chamou de ‘efeito de alienação’. Além disso, a arquitetura do teatro isenta de obstáculos eliminaria o possível desvio de atenção da

⁶² DVD – Vídeos – Módulo 5 – V20. Wagner/Cavalcada das Walkyrias.

⁶³ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V21. Wagner/Bayreuth Festspielhaus.

audiência, como: a ausência de pontos cegos e focos de distração visual, como pilares, balcões, boxes, ornamentos, possibilitando, assim, a visão total e democraticamente igual em todos os acentos da plateia, como o clássico *theatron* grego. Para Wagner, a presença do espectador deveria ser participativa ao invés de passiva, reestabelecendo mediante a uma arte pública uma consciência pública similar ao ideal helênico.

O conceito da *Gesamtkunstwerk* de Wagner foi uma das primeiras abordagens da arte moderna a estabelecer um sistema abrangente de integração teórico e prático entre as diversas artes. Podemos encontrar anteriormente outras iniciativas de multimídia, contudo a concepção desenvolvida por Wagner foi uma das primeiras a refletir sobre a integração das mesmas. A *Gesamtkunstwerk* influenciou profundamente práticas e teorias da performance no século XX, como veremos posteriormente. Historiadores do teatro, como Marvin Carlson, e Steve Dixon, da performance digital, consideram Wagner uma influência seminal e, ainda presente, para o teatro experimental e a arte digital.

5.3 Erik Satie. Pré-minimalista. Pré-muzak.

Fig. 27 Erik Satie.

Em Paris, entre o fim do século XIX e a Primeira Grande Guerra Mundial, surge na história da arte o conceito de *avant-gardism* proveniente das teorias militares napoleônicas. A originalidade e a idiossincrasia colocam o compositor francês Erik Satie (1866-1925) como o primeiro artista a adotar essa postura vanguardista no campo musical.

Satie (Fig. 27) levou uma vida dupla, enquanto escrevia *serious art music* durante o dia, à noite ganhava a sua sobrevivência como pianista de cabaré atuando no *Le Chat Noir* e no *Auberge du Clou* (1891), em Montmartre. No ano de 1898, Satie muda-se para Paris, no subúrbio *Arcueil-Cachan*, onde aluga um pequeno quarto sobre um café. Neste período, Satie ganha a alcunha de “O Cavalheiro de Veludo”, em referência ao seu guarda-roupa composto de 12 ternos idênticos de veludo cinza. Além do folclore sobre a sua aparência singular, Satie, em seu emprego como pianista de cabaré, tinha a função de acompanhar cantores e escrever canções satíricas e espirituosas. Nesse ambiente “natural” de onde surgiram os principais movimentos históricos de vanguarda, Satie absorveu toda a atmosfera sonora dos cabarés e do *music hall* e os incorporou em seu trabalho compositivo. Segundo Carlson (2010:100),

[...] No final do século 19, uma nova forma do music hall, o cabaré, baseou-se no amor do público por essa teatralidade visual e física a fim de desenvolver outro centro para a atividade da performance, que iria inspirar [...] grande número de atividades da performance de vanguarda. Laurence Senelick [...] localiza no cabaré de orientação vanguardista europeia que Rose Lee Goldberg e outros traçam, a partir dos futuristas, para a performance moderna [...] e o início de “muitas das mais excitantes inovações da arte da performance do século 20 [...]”.

Satie foi uma influência seminal para alguns movimentos de vanguarda do início do século XX, porém acabou não sendo reconhecido e entrou em rota de colisão com alguns vanguardistas, o principal deles: André Breton. Sua essência iconoclasta o levou a ser considerado como um rebelde anárquico, adotando uma atitude antagônica ao *establishment* wagneriano na música francesa, e também se opôs aos compositores impressionistas, como

Debussy. A arma utilizada por ele contra os seus oponentes era o humor, como as *Trois Morceaux en forme de poire* [Três Peças em Forma de Pera], uma resposta humorada às críticas endereçadas por Debussy, que o acusava de compor música sem forma.

Sobre a personalidade iconoclasta de Satie, Alan Gillmor (1983:115-116) diz :

Satie nasceu iconoclasta. É evidente que desde seus primeiros anos ele foi incapaz de (e provavelmente desinteressado) dominar as formas tradicionais da expressão musical. Como consequência, ele criou sua própria ilha psicológica, desenvolvendo tudo para fora de si, até mesmo ao ponto de elaborar sua própria religião parodística. Há uma tendência esmagadora por parte da maioria dos críticos em concluir que ele foi de alguma forma forçado a desempenhar o papel de humorista musical devido à sua incapacidade de escrever música no sentido elitista da palavra.

Entre as críticas que os seus detratores lhe atribuíam sobre a inabilidade de escrever música séria, *Vexations*⁶⁴, uma peça de 52 tempos, repetida leve e lentamente 840 vezes. A peça foi descoberta após a sua morte, pelo seu discípulo Robert Caby e, provavelmente, Satie não realizou a performance com a duração prevista em sua existência. Satie, quando compôs essa peça para piano e deu as seguintes instruções aos performers: “A fim de tocar esse motivo 840 vezes em sucessão, seria aconselhável preparar-se previamente, no mais profundo silêncio, através de uma séria imobilidade”. Satie antecipou aquilo que mais tarde na *performance art* virou prática difundida por muitos performers, chamada de linha de performance duracional, encontrada em trabalhos de performers como Marina e Ulay Abramovic, e a imobilidade nas peças em *slow motion*, característica marcante dos performers nas peças de Robert Wilson nos anos 80.

A realização da performance mais conhecida e mais influente de *Vexations* foi organizada por John Cage, no *Pocket Theater* em Nova York, em setembro de 1963. Cage (1912-1992) tinha planejado realizar a peça no *Living Theater*, mas devido às objeções das pessoas que comandavam o *Living* a performance ficou impossibilitada de ser realizada. Por fim, Lewis Lloyd ofereceu o *Pocket Theater*. Na performance, Cage utilizou doze pianistas - dez envolvidos oficialmente e dois suplentes. Garvin Bryars cita a lista de Filipe Canto com os seguintes performers pianistas: John Cage, David Tudor, Christian Wolff, Philip Corner, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, John Cale, David Del Tredici, James Tenney, Howard Klein (crítico do *New York Times* que foi chamado a tocar no decorrer do evento) e Joshua Rifkin. A duração completa das 840 repetições teve a duração aproximada de 18 horas e 40 minutos. *Vexations*, além de ter um impacto enorme sobre a música recente, teve também

⁶⁴ DVD –Áudio – Módulo 5 – A10. Satie/Vexations.

um grande efeito sobre aqueles que a executaram, como John Cage durante o processo performático sentenciou a Kostelanetz (2003:237-238):

A experiência que durou 18 horas e 40 minutos de repetições era muito diferente do que eles pensavam, ou da percepção do que iria acontecer. Para que eles realmente acontecessem, para realmente viver com ele, era uma coisa diferente. O que aconteceu foi que nós estávamos muito cansados, naturalmente, após esse período de tempo, e eu voltei para o casa [...] Eu excepcionalmente dormi um longo período de tempo e, quando eu acordei me senti diferente como nunca tinha sentido antes. E, além disso, o ambiente que eu olhava parecia estranho mesmo para mim que tinha vivido lá. Em outras palavras, eu tinha mudado e o mundo tinha mudado [...] Não foi somente uma experiência minha, mas outras pessoas que tinham estado lá escreveram para mim ou me ligaram e disseram que elas tiveram a mesma experiência.

Posição similar teve Jocy de Oliveira (1984:69), que realizou a performance da mesma obra em Curitiba em 1974, colocando a questão por um outro prisma. Sua posição é de que a peça, além de criar um ambiente hipnótico, também desmistificaria o culto da personalidade do virtuose, pois todos os pianistas envolvidos no processo partilhariam do mesmo piano, do mesmo tempo de atuação e uma quase completa anonimidade. Em carta endereçada a Garvin Bryars (1983:12-20), Christian Wolff fala sobre a experiência marcante de realizar a performance de *Vexations*:

Além de concordar com a parte mecânica de sentar no palco, tocar, permanecer contando as repetições para o pianista seguinte, tudo de acordo com o cronograma, os pianistas não tinham nem ensaiado juntos nem tiveram qualquer tipo de discussão sobre a performance. Como o primeiro ciclo de pianistas concluído foi bastante diversificado, uma variedade muito extrema de personalidades, que iam do mais sóbrio e cauteloso ao mais voluntarioso e efusivo, foi revelada. Musicalmente o efeito parecia preocupante. Mas, após outro giro dos performers, os mais expansivos começaram a diminuir, os mais contidos a relaxar, e no terceiro ciclo as personalidades e as técnicas de execução dos pianistas tinham sido quase totalmente absorvidas pela música. A música simplesmente assumiu o controle. A princípio uma espécie de objeto passivo, tornou-se a força condutora... À medida que a noite avançava chegamos cansados, ou melhor, apenas com sono, e do lindo estado de suspensão do eu no instante tornou-se um risco. A prontidão teve que ser dobrada para não se perder a contagem das repetições ou das notas. Um elemento de comédia - agora que a solidariedade e a facilidade estavam evidentes bem ali - junto a nós. A outra coisa que me lembro foi a questão de como Satie chegou a escrever esta peça... Se ele tivesse escrito, e então decidi por que não fazê-lo 800 vezes, ou se ele pensou, se uma peça fosse repetida tantas vezes, que tipo de peça devia ser e, em seguida, começou a escrever *Vexations*? Decidimos sobre este último por causa da durabilidade extraordinária da música.

Em 1983, Garvin Bryars fez um levantamento sobre as 23 performances de *Vexations* realizadas durante o período entre 1958 e 1977. Neste estudo, Bryars analiticamente coloca dois pontos controversos: em primeiro lugar, a questão da performance com vários pianistas versus a performance com um pianista solo e, por outro, a questão do andamento. Em sua análise sobre os detalhes das várias performances, Bryars conclui que entre todas elas, nem todos os performers tiveram o mesmo espírito, e nem atentaram para um detalhe comum na peça, a indicação do andamento "*très lents*". A não observância da recomendação com o

andamento da peça ocasionou uma imensa variação na duração total da performance, pois a execução das 840 repetições teve a duração total do trabalho variando entre 5h48' a 24h46'.

Nesse contexto, os registros das performances forneceram um retrato dos tipos de distorção a que essa obra de Satie está propensa, devido aos tipos de indulgência que os seus intérpretes tendem a cometer. Segundo Richard Taruskin, a peça (agora consagrada no Livro Guinness dos Recordes Mundiais) foi bizarramente grafada por Satie, anotada em um dia, talvez já em 1893, e tem sido, às vezes, uma causa célebre e objeto de debates acirrados. Satie deixou uma pequena instrução para os futuros performers de sua peça, e, se alguém quiser seguir as instruções do compositor, dever-se-ia preparar para a performance como um exercício de meditação. Entre o misticismo e a sátira, Taruskin (2010:570) coloca a questão: “Será que eles (como o pensamento de Cage) representam um exercício real de transcendência espiritual (talvez plausível à luz de envolvimento breve do compositor na década de 1890 com os Rosa-cruzes, uma sociedade de místicos), ou era sim uma paródia de tais exercícios, uma negação de sua ligação com os objetivos da arte e uma armadilha para aqueles sem senso de humor suficiente para levá-los a sério?”

A estrutura da peça *Vexations* (Fig. 28), repetida 840 vezes, segue a seguinte organização formal: A – A1 – A – A2. A parte A é um tema de baixo com treze tempos. Na parte A1 temos a harmonização do baixo da parte A com a sobreposição de trítomos invertidos e uma nota casual. As linhas se movem ao longo de implacável correspondência nota-contranota, e os graves e agudos tendem geralmente a ir em movimento contrário.

Fig 28. Partitura de *Vexations*.

5.3.1 Musiques d'Ameublement [Música como Mobília]

Quando ouvimos hoje o nome Muzak, provavelmente nos desperta uma sensação incômoda de uma trilha sonora que acaba nos rodeando em muitas situações urbanas como a

música ambiente encontrada em elevadores, consultórios médicos e ambientes de trabalho. Um folheto ilustrativo da Muzak, publicado no New York Times nos anos 50, fala sobre o poder da Muzak em motivar conquista. Estimular as vendas. Inspirar a criatividade. Diminuir o absenteísmo. E aumentar a produtividade. Muzak cria o som do melhor negócio para todos."

O termo *Muzak* é relacionado a uma companhia fundada no início dos anos 20 pelo major-general George Owen Squier, um oficial aposentado da *Army Signal Corps*. O General Squier serviu durante a Primeira Guerra Mundial e, no início dos 20, ele aperfeiçoou um método para a transmissão de música através de fios elétricos. Naquele período, o rádio ainda estava num estágio embrionário e a transmissão de músicas por fios para empresas e residências era uma alternativa mais viável. Em 1934, o General Squier funda formalmente uma empresa para desenvolver sua invenção, e como ele gostava do som do nome "Kodak", ele emprestou a sonoridade da companhia de produtos fotográficos para nomear a sua própria empresa de *Muzak*.

Embora a *Muzak* hoje seja sinônimo de música descartável ou música de fundo, alguns autores relacionam a *Musiques d'Ameublement* [Música como Mobília] como a precursora da *Muzak*. Contudo, o que hoje nos parece um lixo sonoro, na década de 1920 esta composição de Satie era certamente uma ideia revolucionária. Para Cage, *Musiques d'Ameublement* foi importante para a criação de um novo contexto para a música, rompendo com a tradição das salas de concerto. Satie concebeu a peça como parte dos sons do ambiente, enquanto que, para Cage, o ruído do ambiente é a música.

Satie juntamente com Milhaud conceberam essas peças como um *entr'acte*, novo conceito de apresentação musical nos intervalos dos concertos, com as obras do grupo *Les Six* [Grupo dos Seis]. Ao notar a invasão da música em todos os locais, principalmente no ambiente doméstico, Milhaud (In: Robert Orledge 1995) constatou que "Satie estava certo: hoje em dia, as crianças e as donas de casa enchem suas casas com música; ler e trabalhar sem prestar atenção ao som do rádio. E em todos os locais públicos, grandes lojas e restaurantes, os clientes estão encharcados por uma inundação inesgotável de música. Isto é *musique d'ameublement*, ouvida, mas não escutada".

Roger Shattuck (1985:27), na primeira execução durante o primeiro intervalo do concerto, lembra que Satie pedia à audiência para "não dar a mínima atenção à música que ocorria fora da sala de concerto, como se ela não existisse; a música contribuiria para a vida de maneira casual como um bate-papo ou uma foto em uma galeria ou uma cadeira onde alguém pode ou não sentar". Apesar do pedido de Satie, as pessoas voltaram às suas cadeiras e começaram a escutar a música, como uma extensão da sala de concerto. Ainda assim, Satie

pedia para que as pessoas se desligassem da música e continuassem a rotina de qualquer intervalo em uma sala de concerto. Satie posteriormente escreveu uma carta a Jean Cocteau, citado em Martin Marks (1997:169) diz “Queremos estabelecer uma música concebida para satisfazer as necessidades “úteis”. A arte não tem lugar nessas necessidades. *Furniture music*⁶⁵ cria uma vibração, não tem outro objetivo, ela preenche o mesmo papel que a luz e o calor [...] *Furniture music* para escritórios de advocacia, bancos [...]”.

Num extremo oposto, Leigh Landy (2000:22) amplifica ainda mais a preocupação com a escuta, acreditando que o consumo musical, um importante subproduto da indústria musical, é determinado pela forma como as pessoas escutam música. Para Landy, mediante a uma atividade grupal e de uma repetição contínua dessa música consumida, os ouvintes não praticam mais a escuta ativa na maior parte do tempo, mas geralmente transformam o produto musical em uma espécie de *musique d'ameublement* ou música de fundo. Landy mostra uma grande preocupação com a escuta passiva como norma vigente do *establishment* fonográfico, colocando em perigo toda a música feita intencionalmente para ser ouvida ativamente.

De qualquer forma, a peça de Satie vislumbrou diversos caminhos e colocou muitas questões fervilhantes num período da história em que transformações radicais modificavam a vida cotidiana das pessoas. Contudo, em termos musicais *Musique d'Ameublement* é concebida de uma forma muito bem arquitetada. Ela é estruturada por peças muito curtas, tendo a possibilidade de serem repetidas um número indeterminado de vezes. Na versão concebida na década de 20, o compositor relacionou o número de repetições em função da duração da *entr'acte*.

A textura harmônica e seu contraponto são projetados para criar uma forma musical circular interminável, cuja repetição constitui sempre um novo ponto de partida, totalmente previsível. Dotada de repetições que são sempre rigorosamente idênticas, não há nenhuma forma de indícios musicais relacionados com as variações e a evolução do discurso num sentido estrito. O discurso musical estático através da ausência das tensões entre a causa e o efeito elimina a procura por qualquer solução e nem busca fugir à sua estaticidade. A estética musical de Satie apontou os caminhos para o desenvolvimento da música minimalista, principalmente a desenvolvida na Grã-Bretanha pelos compositores Garvin Bryars, Howard Skempton e Brian Eno.

⁶⁵ DVD –Áudio – Módulo 5 – A11. Satie/Furniture Music.

5.4 John Cage

Cage was the river that dozens of avant-garde tributaries flowed into and from. Kyle Gann

Fig. 29 John Cage.

Em seu livro *Happening e Other Acts*, Michael Kirby (1995:26) traçou diretrizes conceituais e analíticas para o procedimento de um “novo teatro”, isto é, um teatro direcionado ao abstrato e sem a preocupação clara como uma abordagem mais objetiva da realidade. Kirby relaciona a grande proximidade desse teatro com a pintura abstrata e, também englobaria manifestações como o *happening*, eventos ocasionais, ações e a indeterminação. Na busca por um agente catalisador, Kirby sugere a figura do compositor John Cage (Fig. 29) como o início mais conveniente para a discussão sobre esse novo teatro, pois os referenciais teóricos e conceituais já estavam presentes em suas aulas, textos, palestras e obras.

As ideias de Cage foram além da esfera musical e tiveram uma profunda influência em todas as artes e sua obra sempre foi pautada pela recusa a todos e quaisquer limites impostos pela linguagem musical. A complexa relação com os conceitos difundidos por Cage influenciou direta ou indiretamente a prática artística de diversos músicos, artistas, performers, poetas e dramaturgos. Além do seu lado artístico extremamente questionador e revolucionário, segundo George Quasha (2012:50) essa influencia foi devida ao seu lado pedagógico, pois:

Cage estava "ensinando" e "pregando" para alguns artistas muito jovens e, eventualmente, muito famosos. Seu círculo de estudantes e aliados originou o que hoje conhecemos como Arte Pop, *Happenings*, Fluxus, arte performática, arte instalação, arte processual e minimalismo. Ele se tornou a lenda "John Cage", o pioneiro de uma nova vanguarda - o inventor das "poéticas efêmeras e transitórias do aqui e agora."

Por suas aulas passaram uma constelação de artistas experimentais dentre eles: Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Morton Feldman, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Leo Castelli, M.C. Richards, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Allan Kaprow, George Segal, entre outros.

5.4.1 Da Subversão ao Silêncio

As insatisfações de Cage em relação aos instrumentos tradicionais, o levaram a reinventar alguns instrumentos como o piano, tornando-o preparado com a inserção entre as cordas internas na caixa de ressonância de vários materiais (parafusos e borrachas), com a finalidade de criar sonoridades próximas ao gamelão indonésio. Além disso, Cage colocou na mesma hierarquia o som e o silêncio, desse modo encontram-se longas passagens de silêncio em diversas partes integrantes de suas composições.

Cage ressaltou a não existência do silêncio absoluto e foi um acontecimento extra-artístico que despertou para uma visão de integração artística existente no seu próprio corpo físico. Isso ocorreu no ano de 1951, quando Cage visitou a câmara anecoica (*an-echoic*, sem eco) da Universidade de Harvard. Essa câmara é uma sala especialmente projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas e teoricamente seria capaz de isolar todo e qualquer tipo de ruído externo, conseguindo assim um silêncio absoluto. Ao descrever a sua experiência dentro da câmara, Cage se deparou com a presença de ruídos inesperados, vindos de seu próprio corpo, como o seu batimento cardíaco, sua circulação sanguínea e o funcionamento do seu sistema nervoso. Cage se tornou consciente da presença sonora incessante e da não existência do silêncio total, dessa forma, ele chegou ao ponto de negar a existência da própria música, considerando-a como algo além da audição, englobando a visão, o tato e o olfato. Um ano após do seu contato com a câmara anecoica, Cage compôs uma de suas obras mais emblemática, a composição 4'33".

Cage instaurou processos criativos nas artes rompendo com o domínio das leis cristalizadas por convenções e essa atitude, por extensão, o conduziu ao universo de possibilidades do acaso. Desde 1951, Cage utilizou métodos composicionais partindo de escolhas ocasionais, baseados no sistema derivado do lançamento de moedas ou varetas do *I Ching*, o Livro das Mutações chines. Outro método próximo da esfera do acaso utilizado por Cage em certas composições foi a escolha anárquica das notas musicais orientada pelas imperfeições do papel na partitura em seu *Concerto para piano* (1957-1958) e na utilização de uma mapa astronômico em *Atlas eclipticalis*. Para Lucia Santaella (2009:121) “essa concepção cageana de música desobstruiu o terreno para experimentos sonoros em que os

compositores desprenderam-se do controle sobre a matéria, disponibilizando o som para as aparições do acaso”.

No *happening Untitled Event* apresentado durante o verão de 1952 no *Black Mountain College*, já visto anteriormente, toda a orientação das ações dos performers foram determinadas por meio de técnicas acaso. Para o poeta concreto Augusto de Campos (1998:35):

As operações de acaso propostas por Cage não são, como se pode pensar, um ato de negação, “antiartístico”. Como Duchamp, o compositor (que não deixa de compor) acredita na sobrevivência da arte. O que ele pretende é uma disciplina do ego, para que o artista, ao invés de impor autoritariamente o seu próprio “eu”, aceite a contribuição do que está fora dele e até daquilo de que ele não gosta, e, assim, libertado do ego, possa se abrir para novas experiências.

Além do campo musical, Cage propôs em suas composições ações envolvendo fisicamente a presença da plateia na construção do *happening* musical. Ao ser perguntado por Michael Kirby sobre a sua definição de teatro, Cage (1965:50) respondeu assim:

Eu tento fazer definições que não serão excludentes. Eu apenas diria que o teatro é algo que envolve tanto o olho e ouvido. Os dois sentidos públicos são ver e ouvir, os sentidos do paladar, tato e olfato são mais adequados para situações íntimas, não públicas. A razão pela qual eu quero fazer a minha definição de teatro que é tão simples que se pode vê-lo como teatro na própria vida cotidiana.

Essa aproximação entre a arte e a vida trouxe mudanças radicais na concepção musical de Cage e também influenciou uma série de compositores simpáticos a essa ideia. Essa mudança de ênfase em Cage causou mudanças na música de concerto, revelando elementos não auditivos na performance musical. Esse ambiente de “teatralização” dentro da performance musical acontece na ritualização da afinação dos instrumentos, na postura e atitudes do maestro, no comportamento e trajes dos músicos e não somente nas dramatizações emocionais dos artistas. Para Kirby (1995:27):

Esta ênfase na performance, o que é um resultado de uma recusa em colocar limites sobre música, chama a atenção para o próprio artista. Mas o músico não está atuando. Atuar pode ser definido como a criação de uma personagem e/ou lugar: para o performer, detalhes sobre “quem” e “onde” são necessários para a performance. As funções de ator dentro de matrizes subjetivas ou objetivas do personagem/lugar. O músico, por outro lado, é não matricial. Ele tenta não ser outro além de si mesmo, nem ele opera fisicamente em um lugar diferente daquele onde estão ele e o público.

Em entrevista a Richard Schechner e Richard Kostenalet, os entrevistadores falam sobre a maestria de Cage na preparação de uma performance como uma preparação mínima. Cage tinha a habilidade de dar as instruções necessárias para que ela pudesse acontecer, sem a necessidade de um grande número de ensaios prévios. Por outro lado, Cage ao questionar a relação palco e plateia dispostos de tal maneira onde todos olham para a mesma direção,

percebe a mudança na nossa experiência com o espaço não está mais focada em um único ponto de referência, pois vivemos a consciência do espaço que nos rodeia. Para Cage, “a evolução atual do teatro está mudando a arquitetura a partir da noção renascentista para outra coisa que se relaciona com as nossas vidas”.

5.4.2 Algumas Partituras

Em suas partituras, Cage extrapolou exponencialmente aquilo que a disciplina conhecida por “composição” determinava. As suas partituras permitiram a incorporação de materiais não permitidos como a inclusão de novos sons adicionados à música de percussão, ruídos, indeterminação e uma relação complexa entre o som e o silêncio. Nessas partituras, além do evento sonoro em si, Cage buscou relacioná-las com o mundo circundante mediante a relação entre os performers, entre os performers e o público, e entre as pessoas da plateia.

Em *Theatre Pieces* (1960), toda a ação é realizada por número variável entre 1 a 8 de músicos, cantores, atores e dançarinos. A sua concepção é totalmente abstrata, pois nenhuma das atividades propostas pela partitura é verbalizada. Porém os performers têm o livre arbítrio nas tomadas de decisões das ações durante um determinado espaço de tempo da performance.

Walk Music (Fig.29) para um ou mais pianistas (1958) foi um dos primeiros experimentos na mudança de paradigma na composição em Cage, saindo da grafia tradicional para a notação musical descrevendo uma ação ou evento musical. Segundo James Pritchett (1996:126)

Após o Concerto para Piano e Orquestra, o trabalho de Cage tomou um caminho diferente, ainda mais radical. Nas peças compostas 1958-1961, ele deixou de fazer partituras musicais no sentido convencional do termo, e começou a fazer o que eu chamo de "ferramentas", obras que não descrevem eventos em uma forma determinado ou indeterminada, mas que em vez apresentar um procedimento pelo qual se cria qualquer dessas descrições ou partitura.

Walk Music para um ou mais pianistas (1958) foi um dos primeiros experimentos na mudança de paradigma na composição em Cage. Nessa partitura os performers compartilham um único piano e também podem manipular alguns rádios. A grafia não convencional da partitura é composta por 10 páginas que contém uma série de pontos, e uma transparência alongada com cinco linhas paralelas, similar a uma pauta musical. Os pontos representam os sons e as cinco linhas representam cinco categorias de tais eventos. Os sons do piano e dos rádios, Cage os definiu quatro categorias descritas na tabela abaixo:

Piano

- 1) harpejar as cordas internas suavemente
- 2) as notas tocadas no teclado
- 3) ruídos externos
- 4) ruídos internos

Rádio

- Kilocyclos glissandos
- conversas de rádio
- estática de rádio
- música de rádio

Fig. 30 Performance de *Walk Music*.

Em 1958, John Cage concebeu a peça performática *Aria*, para uma voz de qualquer registro vocal. Cage dedicou essa peça a Cathy Berberian, mulher de Luciano Berio e uma das vozes mais talentosas do século 20. No entanto, esta composição além de ser uma etapa obrigatória para qualquer cantor interessado em música contemporânea apresentada um teor performático com a construção de múltiplas personas musicais.

Ária apresenta um apelo visual e colorido único. Os contornos melódicos gerais da(s) voz(es) são “rabiscados” em linhas cheio e/ou pontilhadas, sendo que algumas dessas linhas são grifadas por oito cores diferentes. Essas cores definem dez estilos de canto que pudessem ser rapidamente alternados, gerando a construção em um único intérprete de dez estilos interpretativos de interpretação. Além disso, por meio de cores diferentes colocados nas curvaturas, a partitura prescreve ao intérprete uma mudança timbre. Os diferentes timbres não são predeterminados por Cage na partitura, mas escolhido pelo performer durante os ensaios.

A obra de Cage não determina quais estilos devem ser utilizados, mas cita como ilustração o modelo utilizado por Berberian em uma das performances. A relação das cores com os estilos escolhidos por Berberian seguiu o seguinte modelo: azul escuro = jazz; vermelho = contralto; preta com uma linha pontilhada paralela = Sprechstimme (canto

falado); preto = dramática; violeta = Marlene Dietrich; amarelo = coloratura (e coloratura lírica); verde = popular; laranja = oriental; azul claro = bebê; marrom = nasal.

Nos quadrados pretos existentes na partitura indicam qualquer tipo de ruídos (com o uso não musical da voz auxiliada por dispositivos percussivos, mecânicos ou eletrônicos). O percurso textual, pronunciado de acordo com a entonação sugerido pelas curvas, contém vogais, consoantes, palavras e frases em cinco línguas diferentes: armênio, russo, inglês, francês e italiano.

O que ficou marcado como aleatório ou indeterminado passou, erroneamente, a ser sinônimo de vale tudismo. Na partitura de *Aria*, mesmo com um grande grau de escolhas por parte dos intérpretes, Cage estabelece alguns parâmetros definidos posteriormente nos ensaios devem ser seguidos rigorosamente durante a realização da performance. Cage determina a duração de dez minutos, para ele o tempo suficiente para a realização da obra, sendo trinta segundos por página. Para a leitura das durações e das alturas das notas a serem emitidas pela performance, Cage definiu na partitura o eixo horizontal para representar a duração do tempo, enquanto que as frequências das notas musicais foram grafadas no eixo vertical.

5.4.3 Cage na Bienal de São Paulo⁶⁶

Com o convite recebido pela curadora da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo Sheila Lerner, a pesquisadora e cantora Anna Maria Kieffer recebeu o convite para realizar a curadoria de música para essa edição da Bienal. Kieffer tendo como incumbência de tirar a música do papel coadjuvante de uma mera atividade esporádica e acanhada, colocando-a num outro patamar que se atrai tanto a atenção dos artistas e da mídia.

O conceito adotado no evento de música foi similar ao adotado pela curadoria geral das artes visuais com o título *O Homem e a Vida*. Kieffer justifica o critério adotado em sua curadoria por meio da “ampla escolha das obras musicais apresentadas, incluindo não só a vanguarda atual como também peças que fazem parte da história musical do século XX”. A programação dos eventos musicais estava na esfera do expressionismo e neoexpressionismo, a presença maciça de artistas latino-americanos e a discussão política na arte.

O evento contou com a participação em performances e palestras do compositor e pedagogo H.J. Koelreutter, fundador do Movimento Música Viva; do compositor Gilberto Mendes, um dos fundadores do Movimento Música Nova Gilberto Mendes; do compositor Conrado Silva, uruguaio radicado no Brasil e pioneiro na música eletroacústica na América

⁶⁶ Entrevista de Cage à TV Cultura DVD – Vídeos – Módulo 5 – V22. Cage/Grande Tela.

Latina; do maestro Júlio Medaglia que regeu *Parade* de Satie; do compositor Rodolfo Caesar que nessa Bienal apresentou a obra multimídia *Diabolus in Machina*; dos compositores engajados italianos Luca Lombardi e Giacomo Manzoni; do compositor e arquiteto Emanuel de Mello Pimenta; do Núcleo Música Nova de São Paulo; do Madrigal *Ars Viva* de Santos e do grupo de percussão PIAP-UNESP.

5.4.4 Happening Cage

Como parte de um grande evento em homenagem viva a John Cage, Kieffer pensou na realização de um grande happening, uma grande mostra sonora que reunisse e integrasse as obras do compositor ao espaço da Bienal. Em uma área de trinta mil metros quadrados onde as obras visuais são dispostas em corredores como ruas, salões como praças, rampas por onde o público circula de andar para andar tornando possível a inter-relação visual e sonora, uma vez que os três andares da Bienal são vazados e intercomunicantes. Nessa arena surge o *Happening Cage* (Fig. 31).

No Caderno sobre o evento de Música da Bienal (1985:22), Kieffer fala sobre o projeto do *Happening Cage*, assim:

- Pensei no Happening Cage como uma grande mostra sonora que reunisse e integrasse as obras do compositor ao espaço da Bienal: trinta mil metros quadrados onde as obras visuais são dispostas em corredores como ruas, salões como praças, rampas por onde o público circula de andar para andar tornando possível a inter-relação visual e sonora, uma vez que os três andares da Bienal são vazados e intercomunicantes.
- Enviei a Cage o plano, a descrição do local e uma lista de 12 obras a serem executadas por cerca de 50 músicos.
- Aprovado o plano, pedi-lhe que aceitasse distribuir as obras e os músicos pelo espaço da Bienal. Cage respondeu preferir que os músicos se organizassem por conta própria.
- Reunimo-nos, então, os diretores dos grupos musicais, os solistas, a produção, a consultoria eletroacústica, contando ainda com o apoio dos arquitetos e programadores visuais da 18ª Bienal, Haron Cohen e Felipe Crescenti.
- Seleccionamos e minutamos as obras e, aos poucos, montamos um gráfico sonoro e visual, com durações e locações precisas. Ai, as obras se revezavam e se entrecruzavam numa mistura timbrística e estilística consciente, com um mínimo de 3 horas de duração.
- Participaram da reunião final, Beatriz Roman, Conrado Silva, John Boudler e eu.
- Ao cabo de várias horas, examinamos o gráfico terminado (fig.1) e notamos que faltava algo.
-Falta silêncio, disse Boudler.
- E arrematamos quase que ao mesmo tempo:
-"Quatro minutos e trinta e três segundos!"

- Foi a maior execução coletiva desta obra, quando 50 músicos se mantiveram em rigoroso silêncio pelo tempo acima, assistidos por um público de quase 7 mil pessoas cujas respirações, murmúrios e gestos compunham aquilo que John Cage chama “a música da vida”.

ANNA MARIA KIEFFER (06 de outubro a partir das 15:00 hs Espaço da Bienal)

Fig. 31 Happening Cage na Bienal de São Paulo 1985⁶⁷.

⁶⁷ Mais imagens do evento: DVD – Imagens – Módulo 5 - I41 à I44.

5.5 Mauricio Kagel: composições, teatros e cinemas

Fig. 32 Mauricio Kagel

Uma das figuras chave da *Neue Musik* do pós-guerra, Mauricio Kagel (1931-2008), nasceu e foi criado em Buenos Aires, onde estudou música com Alberto Ginastera; na Universidade Buenos Aires, estudou filosofia e literatura e, dentre seus professores estava Jorge Luis Borges. Kagel (Fig. 32), aos dezesseis anos juntou-se ao *Agrupacion Nueva Musica*, posteriormente foi o co-fundador da *Cinématèque* de Buenos Aires. Tornou-se o regente de coro e pianista ensaiador no Teatro Colón e também dirigiu a Ópera de Câmara do Colon. Foi editor de cinema e fotografia no jornal *Nueva Vision*. No final dos anos 50 e início dos anos 60 imigrou para a Alemanha Ocidental, estabelecendo-se em Colônia, onde se tornou uma das principais figuras do teatro musical europeu do pós-Segunda Guerra Mundial.

A obra de Kagel, devido ao seu abrangente grau de heterogeneidade, levanta questionamentos que exigem um exame cuidadoso e detalhado. Sua personalidade musical complexa e multifacetada desafia as categorizações estabelecidas, Kagel orbita entre o cinema, o teatro, a performance, o rádio e a música. O caráter contrastante de suas composições explora as conexões entre música e as diversas linguagens artísticas, porém evita as configurações do texto convencional. Sua música engloba diversas tendências estilísticas, tráfegando entre serialismo integral do pós-Segunda Guerra Mundial até a indeterminação da música experimental americana. Ele emprega formações musicais tradicionais em combinações instrumentais inéditas, peças de teatro musical onde os músicos performers utilizam-se dessa arena para interrogar as relações de poder embutidas na criação musical ocidental, como a hierarquia quase militar da orquestra moderna, e também em peças radiofônicas ou filmes que ultrapassam o simples registro de performances musicais.

Ao comentar sobre o teatro musical de Kagel, Michel Chion (1999:152) afirma:

Em muitas de suas obras dos anos sessenta e setenta, conhecido como "teatro musical", o compositor argentino Mauricio Kagel utilizou o princípio da paródia para colocar em evidência a diferença entre um som e sua causa instrumental, ao fabricar para ele todo tipo de corpos sonoros. Seu espetáculo *Zwei Mann Orchester* [orquestra de dois homens], por exemplo, leva à cena dois homens que lidam com uma máquina enorme que fica entre uma mesa de bilhar elétrica gigante e a escultura sonora de Tinguely.

Com o seu envolvimento em uma gama tão ampla de mídia, Kagel produziu um organismo composicional totalmente novo e autoral. O trabalho de Kagel cria o chamado Teatro Instrumental que revolucionou o novo gênero da época de chamado de teatro musical, propondo uma música em que a ação dos performers é tão importante quanto a partitura musical escrita. Numa entrevista dada a Bruce Duffie e publicada na internet (1992), Kagel fala de como ele concilia os diversos aspectos de sua carreira: compositor, cineasta e escritor; contudo ele enfatizou a visão ampla, porém não muito comum, do compositor:

Eles são todos relacionados com a minha profissão de compositor. Hoje, quando você começa a composição de aprendizagem, você aprende a pensar no tempo. Isso significa que você sempre está cortando o tempo, escrever música, e o mesmo é para os filmes, o mesmo é para o vídeo, o mesmo é para a rádio. Eu fiz diversas peças de rádio e, para mim, todas essas atividades estão relacionadas com o denominador comum chamado tempo.

A postura de compositor *anti-establishment* de Kagel legou uma grande reputação e reconhecimento nos círculos da música de vanguarda; no entanto, surpreendentemente, poucos estudiosos de audiovisual perceberam a sua grande produção cinematográfica. Kagel produziu mais de 20 filmes contemplando temas como teatro do absurdo, devaneio psico-religioso e as paródias sobre a extrema seriedade da alta cultura. Kagel escreveu e dirigiu os seus próprios filmes, mas a produção passou ao largo devido a sua não militância exclusiva em uma única área de atuação - ele atravessou a música acústica, a música eletrônica e o cinema experimental, sem se fixar especificamente em uma dessas áreas; por isso a sua obra cinematográfica, em particular, ainda resiste a classificação dentro dos setores legitimadores da sétima arte.

No filme *Antithèse* (1965)⁶⁸, tem-se uma trilha sonora eletrônica funcionando muito além do simples papel de efeito sonoro. Na realidade, o filme representa a antítese entre sons gerados eletronicamente e sons realizados ao vivo na diegese. O filme conta a história de um cientista, que gradativamente se revela um engenheiro de som, representado pelo ator Alfred Feussner, e lentamente vai aos limites da loucura enquanto manipula seus equipamentos de

⁶⁸ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V23. Kagel/Antithèse.

som. A construção do material utilizado na trilha sonora é constituída de ruídos e sons insólitos como ruídos da rua, risos, aplausos, sons do mar, entre outros. A construção da cena está estruturada na interação entre o ator e os manuseios dos equipamentos eletroacústicos acrescidos de fitas magnéticas, toca-discos, aparelhos de rádio e microfones. Kagel trabalhou em parceria com Helmut Klein, no Estúdio Siemens de Munique, para fazer toda a manipulação eletroacústica do filme.

Embora tenha uma característica de filme de ficção científica B dos anos 50, *Anthitèse* cria um diálogo não hierárquico entre o som e a parte visual. Kagel tem a mesma atenção para ambos os meios, jogando com a simultaneidade de eventos e alguns momentos a independência entre o visual e o sonoro. Numa atmosfera entre o caos e o apocalipse, essa trama surreal busca jogar com os efeitos sonoros e visuais, a fim de deconstruir a narrativa linear num labirinto de ações sincronizadas e dessincronizadas.

No filme *Match* (1966)⁶⁹ dois violoncelistas sentados em suas cadeiras giratórias duelam enquanto estão sendo acompanhados, ou melhor, arbitrados por um percussionista. Esse filme é o registro de uma performance musical e toda a sua trilha sonora é realizada digeticamente na cena. Na verdade, Kagel realizou um filme sobre uma trilha sonora, onde a interação performática dos músicos cria várias formas de competição e sob o olhar de um percussionista atuando como uma espécie de árbitro de pugilismo. Kagel manipula a narrativa a fim de criar uma interrelação entre a forma visual e os meios de reprodução musical, produzindo um discurso estranho unificado pelos violoncelistas oponentes e a arbitragem percussiva. Kagel utiliza-se de sons de jogo de tênis, sem qualquer manipulação, para alertar a audiência sobre para a belicosidade musical da peça; sempre reforçando a atuação das intervenções do percussionista em determinada parte do filme, ele faz rufar uma caixa clara no estilo militar para metaforicamente reforçar sonora e iconicamente o autoritarismo presente na música erudita na figura do regente.

Solo (1967)⁷⁰ apresenta em sucessão três maestros decrépitos (que jamais se encontram), cambaleando e sem rumo em meio aos escombros de um cenário abstrato que representaria um teatro clássico. A regência dos maestros acontece dentro de um universo, onde somente os instrumentos de orquestra estão presentes, mas sem a presença de um único instrumentista. Os únicos sons presentes no filme são os passos dos maestros vagueando como zumbis pelo teatro, o zumbido demente que de longe faz lembrar um solfejo ofegante, o farfalhar frenético da batuta na regência com a tradicional batida na estante de partitura para

⁶⁹ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V24. Kagel/Match.

⁷⁰ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V25. Kagel/Solo

chamar a atenção dos músicos inexistentes e o impacto de colisões acidentais com instrumentos de percussão e instrumentos descartados e espalhados pelos cenários. Os instrumentos soam durante o filme de forma não diegética, montados na pós-produção, reforçando o delírio ficcional dos regentes.

*Ludwig van Ein*⁷¹ (1969) é um trabalho formatado em três formas separadas e distintas: filme, partitura e gravação. O filme em foco, cujo título completo é *Ludwig van: Bericht*, foi encomendado pelo WDR Alemã (*Westdeutscher Rundfunk*), por ocasião da celebração do 200º aniversário de Beethoven. O filme inicia com Beethoven retornando a cidade de Bonn onde ele nasceu, desembarcando do trem e passeando pela cidade. Sob os olhares surpresos dos transeuntes, ele descobre vários monumentos que foram erigidos em sua memória, olha para as lojas de discos e vê diversas capas de discos com a sua imagem e com os títulos de suas obras antigas. Ao adentrar na loja vê diversas pessoas escutando com fones de ouvido as suas obras-primas.

Na parte plástica, Kagel nos faz ver a museificação de Beethoven com a criação de um cenário decorado em toda a superfície da sala de música com partituras do mestre. Para fazer isso, ele contou com a colaboração de alguns amigos artistas plásticos (Joseph Beuys, Diter Rot, Ursula Burkhardt, Robert Filliou), que construíram uma instalação que representa o local de nascimento de Beethoven em Bonn.

Os fragmentos da música de Beethoven escolhidas por Kagel são principalmente de sonatas para piano e algumas sinfonias, especialmente a nona, que aparece em pelo menos três das sequências do filme. Kagel não empregou a técnica da colagem para somente para manipular o seu material, mas ele incluiu longos fragmentos de música de Beethoven executada e orquestrada de maneira não ortodoxa. Toda a trilha sonora do filme é estruturada em uma vasta colagem de fragmentos da música de Beethoven; pode-se escutar o scherzo da Nona Sinfonia tocado por uma guitarra elétrica enquanto a câmera focaliza músicos de rua.

Nesse filme temos a relação entre o peso da história da música e peso da vida de Beethoven. Kagel nos faz escutar o filme a partir do ponto de vista de Beethoven, isto é, a escuta de uma pessoa com (semi) surdez. Para ele, o ideal seria interpretar Beethoven como ele ouvia a si próprio, isto é, precariamente. Peter Szendy (2008:140) reforça esse ponto de vista assim:

Kagel atribui suas "deformações" um lugar de autenticidade ainda mais autêntico do que a de um Harnoncourt: já não é simplesmente mais uma questão de tocar Beethoven com instrumentos da

⁷¹ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V26. Kagel/Ludwig Van.

época e de acordo com as convenções da interpretação do seu tempo, mas de tocá-lo como ele (não) ouvia a si mesmo. E a partir de então, é esse tipo de autenticidade dobra sobre ela própria e tomada literalmente daquele que "restaura" a música de Beethoven a uma forma de grosseria, como Kagel disse, ela foi perdida.

Apesar da abordagem irônica que Kagel evidenciou no filme para Beethoven, além do seu profundo respeito, ele evidencia as maneiras como a música de Beethoven pode ser manipulada, por meio de colagens evidenciadas pela instrumentação heterodoxa inventiva executada de forma não convencional coloca em questão o que e como *Ludwig Van* escutaria a sua própria música.

5.5.1 De volta ao teatro musical

Muitos diretores e coreógrafos também formaram conjuntos sobre o modelo de pequeno teatro contemporâneo ou companhias de dança e criaram trabalhos com pequenas trupes de artistas. Com o trabalho de dança e movimento orientado, artistas como Pina Bausch (*Tanztheater Wuppertal*), Jan Fabre (artista visual, dramaturgo e coreógrafo), Meredith Monk (*A Casa*, bem como *Meredith Monk Ensemble Vocal*), e outros, o termo teatro dança tem sido por vezes utilizado de uma forma que é paralelo com o termo teatro música. O caso Meredith Monk é excepcional, porque ela opera como também compositor (assim como a vocalista).

Em Kagel, a atividade como encenador é inseparável do seu trabalho criativo como compositor. Pode-se traçar um paralelo com o coreógrafo que, criando e dirigindo o seu trabalho, muitas vezes torna-se impossível dizer onde a criação sai de cena e direção começa. Kagel se refere à cinesia em particular, e o movimento dos músicos no palco, como uma das características fundamentais do teatro instrumental. Para Kagel, um palco quando devidamente equipado com multimídia, reflete a relação entre a música e o espaço. Kagel desejava que os músicos, se movessem e agissem em tais espaços e, sem os exageros do controle total até gestos estereotipados dos músicos na performance convencional. Kagel conjecturou que o ruído e o som, musical ou não, muitas vezes são apenas os subprodutos de atuação cênica. Ele estava interessado em observar esta margem minimalista e efêmera da performance teatral e musical. O papel que o músico toca é a si mesmo; a natureza auto reflexiva do teatro instrumental de Kagel instantaneamente se torna evidente. Nesse "teatro instrumental," gestos produzidos de som são criados e transmitidos, em substituição ao texto falado.

5.6 Robert Ashley: A fact.

Fig. 33 Robert Ashley em *Perfect Lives*

Robert Ashley (1930-2014), originário de Ann Arbor, Michigan, graduou-se na Universidade de Michigan e também estudou no *Manhattan School of Music*. Na universidade frequentou, por três anos, o *Speech Research Laboratory* [Laboratório de Pesquisas da Fala], onde teve acesso aos últimos desenvolvimentos da tecnologia acústica e constatou que “os materiais da ciência são os mesmos materiais que o interessavam na música”. Embora não estivesse oficialmente envolvido com as pesquisas na área de acústica, recebeu o convite para iniciar o seu doutoramento se ele permanecesse lá, mas ele recusou o convite porque estava mais interessado em fazer música do que seguir uma carreira acadêmica.

Em Ann Arbor, Ashley (Fig. 33) começou a trabalhar com o seu colega de faculdade Gordon Mumma; ambos frequentaram os seminários de composição de pós-graduação de Ross Lee Finney, através do escultor Milton Cohen. Em 1957, Cohen construiu em seu *loft* o *Space Theater*, um local projetado para performance de imagens projetadas e música, e pediu a Ashley e Mumma para produzirem música eletrônica para os eventos .

Em 1958, Ashley e Mumma criaram um estúdio privado para a produção de música eletrônica denominado *Cooperative Studio for Electronic Music* [Estúdio Cooperativa de Música Eletrônica]. O estúdio cooperativado consistia dos próprios equipamentos de música eletrônica dos compositores instalados em pequenos quartos no interior da casa de cada um dos compositores - o “quartinho” de Ashley tinha a dimensão de um pequeno banheiro. Cada compositor tinha seu próprio equipamento, mas compartilhavam os equipamentos de acordo com a necessidade. A somatória dos equipamentos disponíveis nos dois estúdios consistia de

meia dúzia de gravadores de fita, osciladores, filtros, misturadores e outros circuitos de processamento de áudio, muitos concebidos e construídos por eles.

De acordo com Tom Holmes (2008:96-97), no *Space Theater* entre 1957-1964 foram produzidas durante sete anos diversas performances multimídia ao vivo, duas vezes por semana, com a capacidade máxima de audiência ao redor de 40 pessoas. Cada performance foi concebida com um componente de *live electronics* [música eletrônica ao vivo]. Mumma e Ashley usavam materiais pré-gravados em fitas confeccionadas em seus estúdios caseiros, sempre em combinação com eletrônica em tempo real. A maioria das performances tinha a duração cerca de uma hora e meia, muito mais do que a maioria das composições de fita na época.

Os compositores Mumma e Ashley refletiram profundamente sobre a música eletrônica, e juntamente com Cage, representaram uma espécie de extensão alternativa ao mundo da música eletrônica pós anos 50. Sem o tipo de apoio institucional das rádios públicas europeias, os estúdios universitários [Columbia-Princeton] e corporativos [Bell Telephone], Mumma, Ashley, Cage e David Tudor transformaram a música eletrônica em uma forma de performance ao vivo. O que no nascedouro era um simples experimento para esses artistas, logo se tornou uma escola conceitual e estética dentro da música eletrônica contemporânea, pois eles foram os precursores de uma escola de música eletrônica, parcialmente ou totalmente, feita e manipulada ao vivo. Essa escolha foi feita em grande parte por necessidade e teve um grande impacto na cena eletrônica contemporânea.

5.6.1 ONCE FESTIVAL

No início dos anos 60, a única vitrine periódica de música nova acontecia em Darmstadt, na Alemanha. O festival dessa cidade alemã recebia apoio institucional e apresentava um forte teor ideológico ao exercer um controle crítico e restritivo sobre a seleção das obras que poderiam ser apresentadas. Por outro lado, fugindo do campo de batalha estético para se tornar uma vitrine da produção contemporânea do período, foi criado o *ONCE Festival*.

Apesar de ocorrer em Ann Arbor, o *ONCE* não teve nenhum tipo de suporte da Universidade de Michigan, mesmo com alguns participantes sendo funcionários da Universidade. O festival aconteceu de forma marginal ao circuito estabelecido das artes e os produtores encontraram sérias dificuldades financeiras, logísticas e de infraestrutura para realizá-lo.

Apesar do ambiente adverso, o primeiro festival de música contemporânea ocorreu nas dependências do Centro Dramático de Artes de Wilfrid Kaplan e foi concebido pelos compositores Ashley, Mumma, Roger Reynolds, George Cacioppo Bruce Wise e Donald Scavarda. A esse grupo se juntaram a artistas provenientes de outras linguagens como os arquitetos Harold Borkin e Joseph Wehrer, o cineasta George Manupelli e os artistas plásticos Mary Ashley e Milton Cohen. O sucesso do festival ocorreu devido ao suporte dado por Kaplan, pelo apoio maciço do público e pela comunidade de artistas performers conduzindo o processo para além dos limites da produção do seu próprio trabalho artístico e a estendendo para a organização e a divulgação artística do evento perante o público.

O primeiro festival *ONCE* consistia de quatro concertos e ocorreu em uma igreja em Ann Arbor com 200 lugares. Os festivais posteriores eram compostos de quatro a oito performances espalhados por uma ou duas semanas, geralmente em fevereiro e março. A proposta do Festival era se estender durante todo o ano, realizando individualmente concertos dos componentes desse coletivo. Contrariamente ao seu nome *ONCE* [uma vez], o festival ocorreu mais de uma vez e continuou a crescer, ano após ano, lotando os auditórios cada vez maiores. Ao todo, entre 1961 e 1965 ocorreram seis edições, sendo que em 1965 ocorreu duas vezes, sendo o último chamado *ONCE AGAIN*.

Desde o início, Ashley, Mumma e Reynolds fizeram um esforço para atrair compositores e regentes europeus ao festival, como a abertura de espaço para músicos influentes de jazz que exploravam os limites extremos desse gênero. Os concertos foram um sucesso internacional imediato, sendo um antídoto poderoso ao dogma musical associado à Darmstadt. A fama dos concertos serviu de inspiração para uma série de eventos semelhantes ocorridos em todos os Estados Unidos, particularmente nos campus universitários.

5.6.2 Ópera na TV

O trabalho de Ashley e dos membros do *Once Group* (David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma e Roger Reynolds) esteve ligado ao pioneirismo da música interativa em associação com *mixed media* e *performance art*. Na peça interativa de Ashley - *Public Opinion Descends upon Demonstrators* (1961) os sons eletrônicos são acionados pela interação com as reações do público. Suas peças são descritas como óperas ou nebulosamente rotuladas de *electronic music theater*. Dentre desse gênero estão inseridos os seus primeiros trabalhos: *Interludes for the Space Theater, sound-producing dance* (1964); *In Memoriam ... Kit Carson* (1963); *She Was a Visitor from That Morning Thing* (1967); e *Purposeful Lady Slow Afternoon from Wolfman Motorcity Revue* (1968).

A fusão de música eletroacústica, pesquisa psicoacústica, meios mistos, vídeo, televisão e linguagem cinematográfica levaram Ashley à ideia de ópera televisada. Ele rompe com os hábitos familiares de televisão e cinema, de que até então era apenas um mero reprodutor de uma forma consumada e consumida. Ashley cria um formato original de dramaturgia musical em que a televisão foi o meio de origem do processo criativo.

Quando Bianca Michaels (2006) começa a entrevistar Bob Ashley, a primeira questão que ela endereçou a Ashley foi sobre o seu conceito de ópera e a sua definição de ópera. Ashley, falando sobre essa, nos últimos quarenta anos, respondeu assim:

Eu faço isso há 40 anos. Eu tentei no início durante alguns anos, encontrar outro termo como *electronic music theater* ou algo assim. Mas se você pode criar uma palavra, isso não quer dizer nada. Eu realmente não me importo sobre uma definição da ópera - como não estou tentando reescrever a história da ópera. Quando vemos todas as coisas que se faz no palco nas óperas do século XIX, eu não acho que há uma palavra melhor. Eu acho que você tem que chamá-la de uma ópera. As pessoas podem chamá-la de tudo o que quiser, tanto quanto eu estou considerando, mas eu acho que eu tenho que chamá-la de ópera, pois simplesmente não há outra palavra que a defina de forma mais simples.

A ópera é um gênero musical que se originou no século XVII que fundia as diferentes mídias: música, texto, cenário e ação. Contudo, a ópera não existe de forma isolada de outras mídias e de outros segmentos que formam os extratos econômicos, político e social. Nesse contexto, a ópera não ficou isenta do poderio midiático dominante da televisão. Esse veículo incitou diversos compositores, em particular Ashley a experimentar com esse novo meio de massa dominante para revelar novas práticas culturais.

Ashley é um compositor essencialmente operístico, da mesma forma que Richard Wagner também o foi. Coincidentemente, eles escreveram os seus próprios textos, libretos no sentido mais convencional do termo operístico. Outra similaridade entre os textos de Wagner e Ashley é a escritura poética em forma de poemas épicos

Kylle Gann (2012:2) faz uma relação sobre a maneira como as óperas de Ashley são experimentadas e a leitura dos antigos poemas épicos de Homero e Hesíodo. Gann afirma que “tantas as obras do compositor americano como os poemas épicos dos poetas gregos são construídos em episódios e devem ser lidos em voz alta para que a plateia pudesse se deleitar com a obra”.

Além disso, os antigos épicos eram cantados e acompanhados por música; dessa maneira, as óperas de Ashley representam um *revival* tecnologicamente atualizado de uma antiga tradição. Entretanto, mais do que ninguém, Ashley refaz ópera contextualizando-a no cenário americano, não como oratória mas como vernáculo, não para o palco mas para a

televisão, não em uma notação originariamente musical, mas no discurso e na tecnologia eletrônica.

No contexto da “música séria”, devido a sua metodologia heterodoxa, a produção de Ashley como compositor tem sido muito subestimada, mal compreendida e, por extensão, marginalizada. A sua não adaptação ao modelo padrão de compositor e a sua personalidade incomum trabalham em oposição à postura do compositor clássico, proprietário de todos os detalhes de suas obras. As obras de Ashley são amplamente colaborativas, dependentes de um núcleo artístico de músicos com os quais vem trabalhando há muitos anos. Apenas algumas de suas obras foram escritas em notação musical padrão e suas partituras não se parecem com aquilo que as pessoas imaginam como a música. Sobre o *modus operandi* de Ashley, Gann (2012:3) diz

Sua documentação é composta por textos longos, divididos em linhas, cifras e arquivos MIDI, e muitas vezes a documentação final é a gravação em si, produzida em seu estúdio Tribeca, Nova York. Ele não tem qualquer padrão conhecido em comum com qualquer outro compositor. Ele trilhou um caminho independente, desprovido de modelos. O mundo da música clássica não tem ideia do que fazer com ele. Especialistas na ópera convencional, frequentemente ainda não reconhecem o seu nome. O mundo pop é igualmente alheio. Ainda a sua ampla culto seguinte — aqueles que descobrem a sua música, não se importando com a rotulação, são irresistivelmente atraídos por suas redes de narrativas incompreensíveis. Ele é o compositor de ópera pós-moderna. Realmente não há ninguém como ele.

Nesse contexto, *Perfect Lives* (Private Parts)⁷² é uma ópera concebida e desenvolvida originalmente para TV entre os anos de 1978-1983. Produzida por Ashley, Carlota Schoolman e The Kitchen, em Nova York, *Perfect Lives* evoluiu esteticamente mediante um número de performances ao vivo antes de ser transmitido no Reino Unido pelo Channel Four, em 1983. Um período da história da televisão quando as emissoras públicas possibilitavam o acesso à arte radical para uma audiência mais ampla.

Perfect Lives é um somatório de trabalhos desenvolvidos por Ashley neste período, unindo as experiências anteriores de performance ao vivo, ópera e televisão em uma obra que consiste em sete episódios de 30 minutos. Tem sido chamada de “primeira ópera americana”, uma etiqueta que, naturalmente, não é literalmente precisa; na verdade, o trabalho não é comparável à escrita lírica tradicional. No entanto, a ópera, termo utilizado para descrever suas funções de trabalho como uma espécie de metáfora de cabeça para baixo, referindo-se

⁷² DVD – Vídeos – Módulo 5 – V27. Ashley/Perfect Lives. DVD – Vídeos – Módulo 5 – V28. Ashley/Vidas Perfeitas 2013 (versão em espanhol).

aos grandes gestos de ópera romântica tarde em todas as dimensões. *Vidas perfeitas* foi transmitido pela primeira vez pelo Channel 4 na Grã-Bretanha em abril de 1984 e foi o ponto de partida para os trabalhos que se seguiram, incluindo uma complexa série de obras entrelaçadas, incluindo *Atalanta* (Acts of God 1982–89), *Improvement* (Don Leaves Linda) (1985), *eL/Aficionado* (1987), *Now Eleanor's Idea* (1986–89), *Yellow Man with Heart with Wings* (1989–90), *Foreign Experiences* (1994), *Balseros* (1997), *Your Money My Life Goodbye* (1998), *Dust* (1998), and *Celestial Excursions* (2003).

Estas obras são todas descritas como óperas e, embora a maioria delas foram concebidas para a transmissão, elas também têm sido mostradas utilizando a reprodução em vídeo e transmissão ao vivo, como um prenúncio de uma série de televisão do futuro. Muitas delas foram posteriormente vistos na televisão na Áustria, Alemanha, Espanha e Estados Unidos, e em festivais de cinema e vídeo em todo o mundo. Se esta é uma nova realidade da ópera, ela continuou funcionando desde que migrou do mundo operístico para o mundo virtual da televisão.

Para Ashley, a televisão oferece um ambiente muito mais íntimo para montagem de uma opera do que o palco, pois a proximidade com os aparatos tecnológicos que envolvem o ambiente televisivo permitem contar histórias de maneira diferente daquelas que seriam contadas no palco. Ela pode ser dita de uma forma mais ágil, e numa tessitura menor aproveitar todas as possibilidades de edição oferecidas pela televisão sem se preocupar com as possíveis imperfeições que ocorrerem no palco. Ashley em entrevista a Michaels (2006:53) lembra que “embora eu tenha escrito tantas óperas e tão poucos delas foram produzidos para a televisão, ainda assim, cada uma delas está disponível para um produtor de televisão como um ponto de partida para fazer um programa de televisão sem ter que passar por algum tipo de revisão”.

O estilo característico de Ashley é baseado na ausência de uma lógica convencional de narrativa ou ritmo televisivo. Ashley utiliza uma abordagem vernácula na língua, as próprias palavras de Ashley são baseadas em pequenos eventos triviais. As dimensões usuais das peças lembram mitos antigos reelaborados ocorridos na sociedade suburbana contemporânea. As ações ocorridas nos episódios são assaltos, dirigir carros, jogar de golfe, festas e outros eventos constituem os episódios.

Com base na palavra falada, discreta e distintamente maneiras "cool" de falar em diferentes "tonalidades" são usadas para representar o humor como agressivo, amigável, e assim por diante. A mensagem dessas peças vem através da linguagem, que, de maneira refletida reformula, transforma a realidade onipresente. A fala sonora de Ashley é o centro da

transmissão, mas também há "canções" que se referem a mitos antigos, como a *Ilíada*. O som das vozes em diferentes situações é acompanhado por percussão e sons piano.

No processo colaborativo da ópera, Ashley utiliza o material fornecido pelo pianista e compositor Robert Sheff que está na persona de Blue Gene Tyranny. Ashley dá total liberdade de criação para Tyranny inventar algumas texturas, fraseados e improvisação ao piano em óperas. Devido a seus métodos não convencionais pelo padrão erudito, a realização de Ashley como compositor tem sido muito subestimada; se adotar um olhar superficial sobre o trabalho de Ashley, pode-se considerar que ele realmente não compõe a sua própria música. Contudo, essa prática, até então não muito frequente no mundo erudito, tem sido muito utilizada nos meios jazzísticos como composição *hang-up*, que ao contrário da música clássica, a maior parte da partitura se constrói com algumas indicações e não com o controle total da partitura. Gann (2012:3) perguntou a Tyranny se ela achava que as óperas de Ashley eram um trabalho multi-autoral, ao que Tyranny respondeu: “Não, eu acho que a minha parte era similar à concepção cênica. Toda questão estrutural e conceitual é de Robert”.

Michaels traça uma comparação entre os dois modelos e esclarece assim essa questão:

Assim, igual a uma banda de jazz, cada artista participante (e não só o compositor) é crucial para o trabalho e seus eventos musicais improvisados. Ashley distingue claramente este do conceito de ópera de Wagner como um *Gesamtkunstwerk*, ou, para essa questão, a partir da lógica que informa o processo de ensaio em uma produção de palco de ópera.

A concepção musical adotada por Ashley é a *classical music hang-up*, isto é, um processo de composição colaborativo envolvendo a espontaneidade e a improvisação de todos os artistas. Para ele, o processo colaborativo hoje, no contexto operístico, difere do modelo de drama musical do século 19, pois necessita de um envolvimento mútuo do coletivo nos aspectos evanescentes dos materiais. *Perfect Lives* é baseada nesse modelo.

A parte visual de *Vidas perfeitas* foi feita por John Sanborn, que também dirigiu a ópera para a televisão. Dean Winkler foi responsável pela encenação, edição de vídeo, animações e gráficos, enquanto Jacqueline Humbert pelo projeto audacioso cenográfico de sala da ópera, como os figurinos e maquiagem anos 80. O modelo videográfico que dirigia os movimentos de câmara durante a produção da ópera foi mapeado por Sanborn, que dividiu a tela em uma série de faixas verticais e horizontais: *The Park* é revelado pela filmagem em plano baixo rastreando o horizonte, *The Supermarket* se utiliza da linha do horizonte de *The Park* da quais duas linhas convergentes são filmadas de modo a criar um plano triangular - como um zoom agressivo. *The Bank* é uma rede de linhas verticais e horizontais e *The Bar* é

somente as linhas verticais desta rede. Estes gestos encontram ressonância nas mãos do personagem 'R', algumas vezes, de lado a lado; outras de cima para baixo ou as mãos de Buddy dançando pelas teclas.

Além das concepções inovadoras de mídia em suas óperas, outras duas características distintivas são essenciais para a compreensão da obra de Ashley: a forma como a sua linguagem musical parece emergir da linguagem falada e sua maneira de compor óperas de forma colaborativa. Na verdade, o som da voz que fala é de importância central em sua obra na medida em que o estilo musical corresponde muito de perto com as características particulares da prosódia do inglês americano. Quanto processo de composição, Ashley respeita a composição como um processo colaborativo que é caracterizado pela espontaneidade e improvisação de todos os artistas envolvidos.

A ópera é para a maioria do público, produtores e financiadores um espetáculo que ocorre em grandes palcos dos grandes teatros, com grandes elencos e cantores (divos e divas) que são adorados por uma legião de fãs que sempre esperaram a repetição das árias 'eternas' que trazem as reminiscências de um glorioso passado, onde a música era envolvida em uma aura de majestade e poder.

Na outra face da moeda, as óperas de Ashley representam a busca contemporânea de uma forma lírica que engloba tanto a ópera e televisão. Ashley fornece uma visão mais matizada que desafia os meios e as convenções estilísticas que refletem o domínio da televisão unidirecional no cenário da mídia de hoje. Sua concepção composicional extrapolou as fronteiras do teatro musical dos anos 60 e adentrou pelo cenário televisual, incorporando junto aos materiais sonoros eletrônicos, experimentos de mídia audiovisual, com especial enfoque para as técnicas de videoarte e televisão.

5.7 Steve Reich e Beryl Korot

Uma série de artigos elogiosos foram tecidos pelos articulistas de música a Steve Reich, recentemente aclamado como "o nosso maior compositor vivo" pelo *The New York Times*, "o maior compositor vivo da América" pelo *The Village Voice*, "o pensador musical mais original do nosso tempo" pela revista *The New Yorker*. Para o londrino *The Guardian* "há poucos compositores vivos que podem legitimamente reivindicar ter alterado o rumo da história da música, e Steve Reich, é um deles".

Para chegar a esse reconhecimento, Reich iniciou o seu caminho musical na cena *underground* de Nova York dos anos 60, mais especificamente no mundo das artes plásticas, cercado por pintores e escultores. Juntamente com Philip Glass realizaram alguns concertos em exposições baseadas em trabalhos conceituais, entre elas a chamada *Anti Illusion: Procedures/Materials* em 1969. O fruto dessa exposição rendeu a Reich a publicação de um importante texto conceitual sobre o seu processo de criação musical, *Music as Gradual Process* (1968), no catálogo da mesma, ocorrida no *Whitney Museum*.

As conexões históricas de Reich com o mundo das artes visuais americanas dos anos 60, especialmente a que acontecia em Manhattan, leva-nos a compreender o seu início de carreira – com a estreita parceria com alguns artistas e a realização de concertos de música minimalista em galerias de arte, ao invés das salas de concerto tradicional de Nova York.

5.7.1 *Pendulum Music*

Durante o verão de 1968, Reich foi visitar o artista William T. Wiley com o intuito de colaborar na concepção e criação de um *happening* envolvendo escultura e luz negra. Num dado momento, durante a concepção do trabalho, enquanto ele manipula um velho gravador, por obra do acaso, surge a ideia dessa obra. Numa entrevista para o site *Perfect Sound Forever* (2000), Reich descreve o achado assim:

Nós estávamos tentando montar um *happening* com a escultura, luz negra. Enquanto estávamos trabalhando nisso, Bruce Nauman, que era um estudante de Wylie, parou. Nós três estávamos nessa sala e eu tinha um desses gravadores de fita, um desses Wollensack, um modelo badalado dos anos 50 com um microfone bem barato. Era uma máquina antiga. Eu fiquei segurando o microfone, que foi plugado na parte traseira da máquina para que ele pudesse gravar. O alto-falante foi virado para cima. Começando do lado esquerdo, eu deixei-o balançar para frente e para trás como um laço. Ao passar em frente do alto-falante da máquina, ele "gritou" e então desapareceu.

Dessa feliz obra do acaso, Reich pensou na possibilidade de ampliar o número de máquinas para duas ou três, pois, dessa forma, seria possível gerar uma diferença de fase ou dessincronização (processo desenvolvido posteriormente em outras de suas obras) na

concepção de uma espécie de escultura audível. A primeira versão realizada de *Pendulum Music* (Fig. 34) por Reich utilizou dois gravadores, e a versão de concerto realizada no Whitney Museum em 1969 contou com quatro aparelhos. Além de Reich, nessa apresentação contou com a participação de Bruce Nauman, Michael Snow, Richard Serra e James Tenney.

Fig. 34 Performance de *Pendulum Music*.

A performance teve o seguinte procedimento: os microfones, posicionados de cabeça para baixo, foram conectados aos seus respectivos fios e estes ligados aos seus dispositivos (amplificador e caixa acústica). Cada performer segurava um microfone que era solto para que este realizasse um movimento pendular. O segredo da performance estava na amplificação feita num volume muito alto para gerar a indesejada realimentação do som, popularmente conhecida como microfonia.

O efeito era obtido quando os microfones passavam em frente dos alto-falantes das caixas, e desapareceriam quando saíam do raio de ação das caixas acústicas. A peça durou ao redor de dez minutos até a parada dos pêndulos. Assim, foi criada uma espécie de contraponto construído sobre sonoridades pulsantes de longa duração (*drone*), resultante da gestualidade do movimento dos performers – impulsionando os microfones antes de os soltarem – na manipulação de cada um dos microfones. As instruções para a realização dessa peça e para possíveis novas realizações foram dadas pelo compositor consistem de quatro parágrafos

Em uma entrevista dada a Michael Nyman (2013:306) em 1976, Reich falou sobre *Pendulum Music* como uma peça estritamente física e intencionalmente didática em termos conceituais de música como processo. Do ponto de vista econômico, Reich expressou sua preferência por performances que utilizassem caixas acústicas pequenas e baratas para alcançar o efeito desejado, isto é, uma série de “cantos de pássaros”, ao invés de materiais

sofisticados que induziriam a uma “gritaria em alta fidelidade”. Reich não manifestou interesse em gravar sua peça desde os anos 60, e também não lançou nenhuma versão autorizada, talvez por estar dentro do conceito de uma instalação escultórica, cujos resultados sonoros são completamente indeterminados. Posteriormente, houve a gravação de duas versões dessa obra realizadas pela *Ensemble Avant Garde* e pela banda de rock indie *Sonic Youth*.

5.7.2 Vozes Minimalistas no contexto político

Muitos aspectos das primeiras obras do período minimalista de Reich podem ser vislumbrados como uma reação direta contra as diversas tendências da vanguarda musical do pós-guerra: o serialismo, a atonalidade livre e a indeterminação. Para Robert Schwarz (1980-1981:376), Reich desejava “uma imediata clareza de estrutura, empregando processos composicionais/musicais que rigorosamente governariam o curso completo da composição”.

O minimalismo na música, nas artes plásticas e no teatro foi caracterizado por um posicionamento estético deliberadamente restritivo ao uso de materiais e recursos empregados na concepção e realização de uma obra por compositores, artistas e diretores de teatro. O minimalismo foi um tipo de procedimento artístico cujo foco estava nos pequenos detalhes da estrutura ou no conceito, sendo valorizados como a base para a construção total de uma obra. Para entendermos o desenvolvimento das obras multimídias posteriores de Reich é necessário entender o seu procedimento não operístico de sua obra, desenvolvida na inter-relação entre a música instrumental e “padrões da fala”, também encontrados na peça *Different Trains* (1988) para quarteto de cordas e fita.

A abordagem minimalista da *tape music* na obra de Reich tem um enfoque diametralmente oposto ao dos pioneiros da *musique concrete* francesa Pierre Schaeffer e Pierre Henry. As manipulações realizadas por Reich concentraram-se na humanização da pessoa gravada, ao contrário da forma impessoal adotada pelos franceses. Segundo Reich, “o ser humano é personificado por sua voz”; ao gravá-lo, a sua cadência e o jeito como fala seria similar a um retrato sonoro dessa pessoa.

Tal técnica foi desenvolvida em seus primeiros trabalhos com *tape music*: *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966)⁷³ já havia sido utilizada por Janeck e, ao transcrever musicalmente a fala das pessoas, denominou de “a janela da alma do povo”. Essas duas importantes obras do portfólio de Reich foram as peças realizadas em fita utilizando vozes de negros: um pregador de rua alertando sobre o iminente risco de um novo dilúvio em *It's*

⁷³ DVD –Áudio – Módulo 5 – A13. Reich/Come Out.

Gonna Rain e em *Come Out* a voz de um jovem dos guetos do Harlem falsamente acusado de assassinato.

Essas peças de Reich evocam dois pontos de vista complementares. Do lado técnico, segundo Schwarz (1980:384), realizados por gravadores portáteis, foi possível criar por meio de uma repetição incessante um campo sonoro realçando a qualidade musical da fala, e também intensificando o significado das palavras. Por outro lado, essas obras apresentam uma poderosa ressonância histórica e cultural. Para Sumanth Gopinath (2009:124), a música também pode estabelecer relações entre organismos ou vozes de diferentes raças: as vozes negras, melodiosas e expressivas, ocupam a posição central na dramaticidade, e desaparecem frente à tentativa de construção de uma persona dentro de uma atitude objetivamente rigorosa adotada pelo compositor.

5.7.3 Rumo ao Teatro Eletrônico

Mesmo tendo realizado anteriormente trabalhos com uma alta carga dramática em suas obras de *tape music* e também em obras mistas com instrumentos acústicos e vozes gravadas como em *Different Trains* (1991), Reich chega ao “teatro”, ou mais precisamente, à performance multimídia, um pouco depois e de uma forma bem diferente de outros compositores. O aprimoramento dos procedimentos técnicos de sampleamento já adotados em *Different Trains*, utilizando o depoimento de sobreviventes de um campo de concentração como material sonoro, possibilitou a manipulação e a edição dos depoimentos dos entrevistados no vídeo por meio de controles digitais.

As melodias extraídas da fala de cada pessoa formaram uma espécie de retrato de cada pessoa. O sampleamento dessas vozes, trabalhadas em um *sampler* com teclado, permitiu a Reich encontrar as notas exatas, o ritmo e o andamento adequado para que as falas dos entrevistados pudessem ter um ajuste verossimilhante à parte instrumental escrita posteriormente. Contudo, foi a partir do encontro com a artista Beryl Korot que os próximos trabalhos com teor multimídia ganharam relevância e contornos mais definidos.

As diretrizes para o processo colaborativo entre Steve Reich e Beryl Korot foram apresentadas nos artigos *Video Tape and a composer* de Steve Reich e *Daschau 1974* de Beryl Korot⁷⁴, ambos de 1976, incluídos na *Video-Art Anthology* e compilados por Ira Schneider e pela própria Korot.

⁷⁴ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V29. Korot/Daschau 1974.

Em seu artigo, Reich restringe o seu enfoque meramente pelo lado reprodutivo da execução musical realizado por músicos instrumentistas. Para Reich, a questão imagética na música ocorreria em duas maneiras de pensar e trabalhar com o vídeo tape, isto é, gravando a performance em si e compondo peças musicais para mostrar a atuação do performer no vídeo.

No primeiro caso, ao discorrer sobre a trivialização da música sendo assistida e ouvida em uma tela de tevê com alto-falantes de baixa qualidade, Reich sugere para esse entrave tecnológico um tipo de obra onde a instrumentação é relativamente simples, com poucos performers e cujos corpos poderiam ser facilmente observados em suas posturas, gestualidades e presença psicológica visual durante a performance. No segundo caso, a imagem que mais chamaria a atenção seria a do corpo e da face humana em *close-up* e a sonoridade mais interessante não seria a dos instrumentos musicais, mas a da fala humana. Ao declarar o seu modelo ideal de conjugar essas duas mídias, pelo viés do compositor, a concepção reichiana já vislumbrava um trabalho na simples sincronização entre a imagem e a trilha sonora.

No artigo relativo ao seu *Daschau 1974*, Korot escreve sobre uma modalidade de vídeo arte contrapontística similar a uma tecelagem imagética. Ao conceber um trabalho de vídeo reproduzindo imagens em quatro canais independentes, Korot retorna a antiga tecnologia do tear manual. Essa tecnologia manual passou a auxiliá-la a resolver alguns problemas recorrentes no seu trabalho com vídeo durante um longo período. Segundo a artista, a analogia entre uma habilidade manual e tátil operando conjuntamente ao ser transferida para uma tecnologia eletrônica do vídeo a auxiliaria na liberdade conceitual e operacional na hora de organizar, selecionar e escolher o material. Para Korot (1975), em seu texto *Daschau 1974* “Ficou claro que quanto maior for a minha compreensão do papel do artesanato em trabalhos com o vídeo, e quanto mais eu permaneço ativa manualmente nos processos de seleção, maior é a possibilidade de fazer um trabalho tecnológico fiel às minhas intenções”.

A técnica de Korot para seleção e estruturação das imagens gravadas apresenta-se como uma modelagem paciente trabalhando com a temporalidade em múltiplos canais. Dessa forma, Korot caminhou cuidadosamente para a composição da relação imagem-tempo vista pelo olhar do espectador presente e ao vivo. A estrutura de sua obra para quatro canais permitiu uma riqueza de variáveis por meio da simultaneidade das ações, Korot afirma:

Ao selecionar relações específicas de imagem/tempo para cada canal no processo de edição, trabalhando com pequenas seções de tempo repetidas com pequenas variações tocadas umas com

as outras em diferentes canais, e editando de um esboço para toda a estrutura do trabalho, permitiu a relação física/conceitual que eu estava buscando.

Dentro desse contexto delineado pelas concepções de ambos os artistas e suas perspectivas colaborativas implicitamente sugeridas com as outras linguagens foi concretizada em futuras parcerias desenvolvidas nas obras *The Cave*⁷⁵ (1990-1993) e *Three Tales*. Na parceria com Beryl Korot, as obras atualizaram uma linha de espetáculos multimídia tão comum na cena underground desde os anos 60, agregando ao estilo particular de Reich o uso do texto falado, o canto e a música instrumental, a prática contrapontística do vídeo digital de Korot.

Ao fazer a relação entre o uso do som sincronizado com a imagem e a imagem com o material de áudio, numa entrevista dada a Nicholas Zurbrugg, Reich (2004:309) responde assim:

Não será uma peça multimídia na concepção de John Cage ou um tipo qualquer de espetáculo de luzes de *rock and roll* ou qualquer tipo de colagem randômica. Será extremamente focada, extremamente elaborada, e extremamente sincronizada como qualquer músico executa uma colcheia ou uma semicolcheia.

5.7.4 *The Cave*

The Cave (Fig. 34) foi classificado por Reich como uma forma de *music and video theatre work*. A peça foi escrita em três atos e em cada ato foram feitas aos entrevistados as mesmas questões básicas para um grupo diferente de pessoas. A obra é baseada em entrevistas e comentários realizados por israelenses, palestinos e americanos a respeito do local de sepultamento do patriarca Abraão em Hebron-Israel e as histórias bíblicas de Abraão, Sarah, Ismael e Isaac - personagens religiosos referenciais tanto para judeus como mulçumanos. No primeiro ato foi perguntado aos israelenses, no segundo, aos palestinos e, no terceiro, aos americanos. O referencial textual foi retirado das seguintes questões: Para você quem é Abraão? Para você quem é Sarah? Para você quem é Hagar? Para você quem é Isaac? Para você quem é Ismael?

Além das entrevistas são adicionados textos do Alcorão e da Bíblia. Ao falar da ausência de um libreto, Reich (2002) responde:

Em vez de escrever um libreto ou ter um escrito, começamos com uma história a partir de dois textos sagrados, a Bíblia e o Corão, e algumas de suas literaturas associadas. Então, começamos a perguntar: "Para você quem é Abraão?" Para você quem é Sarah? Hagar? Ismael? e Isaac? Aos israelenses, palestinos e americanos. A partir de suas respostas, editamos o resto de nosso libreto.

⁷⁵ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V30. Reich/The Cave.

A ideia de Reich sobre a concepção de *The Cave* era propiciar à audiência a possibilidade de ver e ouvir nos depoimentos das pessoas entrevistadas nos vídeos e, simultaneamente, a gestualidade visual e sonora se tornaria o material musical da obra. No palco, a plateia teve a possibilidade de ver e ouvir os músicos tocando as melodias oriundas das falas geradas pelos entrevistados, numa espécie de dublagem sônica.

Dessa forma, Reich e Korot construíram a obra com a seguinte estrutura:

1º Ato – Questões aos Israelenses:

Local: West Jerusalém Ocidental e Hebron

Período: Maio e Junho de 1989

Duração: 56 minutos

Pausa Curta

2º Ato - Questões aos Palestinos:

Local: Jerusalém Oriental e Hebron

Período: Junho de 1989 e Junho de 1991

Duração: 40 minutos

Intervalo

3º Ato – Questões aos Americanos:

Local: New York e Austin

Período: Abril e Maio de 1992

Duração: 32 minutos

Do material gravado, Reich extraiu a partitura formada por quatro vozes cantadas, sopros de madeira, percussão, teclados e cordas. A partitura escrita foi performada ao vivo pelos músicos com as imagens dos entrevistados simultaneamente e sincronizadas com a música ao vivo, projetadas em cinco telas (com aproximadamente 1.8 m x 2.5 m cada). A difusão sonora ocorreu em cinco canais de áudio independentes, dessa forma, cada uma das telas e seus respectivos entrevistados eram difundidos, visual e sonoramente, de forma independente, criando contrapontisticamente a narrativa discursiva vocal e imagética.

Nas cinco grandes telas de projeção (Fig. 35) foram sequencialmente apresentadas em vídeo com entrevistas, paisagens, arquiteturas e filmagens. As línguas utilizadas na ópera foram hebraico antigo, inglês, alemão e francês. Os textos retirados das fontes bíblicas do primeiro e terceiro atos foram ritmicamente digitados e cantados, com a ajuda do consultor do MIT Media Lab, Ben Rubin, Reich e Korot criaram um aplicativo para a digitação dos textos na tela via computador.

Fig. 35 Cena de *The Cave* apresentada em Londres, 2006.

Ao falar sobre o estilo visual adotado na obra, Korot traça uma relação entre o cinema e a antiga tecnologia dos teares manuais para determinar a maneira com múltiplos canais, fato existente na música eletroacústica com vertente acusmática, mas com pouco referencial no campo do vídeo. Korot explica:

Por um lado, o trabalho, mesmo que você o veja em múltiplos, permanece fortemente frontal, e é para ser lido como uma coisa única. Essa é a minha fidelidade ao filmar. Mas para criar técnicas neste novo formato de relacionar uma narrativa, busquei uma ferramenta de programação antiga do tear, e concebi cada canal representando um fio. Eu, então, passei a fazer obras narrativas não verbais com cuidadosa cronometragem e posicionando imagens inter-relacionadas, criando ritmos individuais para cada canal por imagem e alternando com pausas cinza na tela. Essas técnicas tornaram-se as bases para a visualização da partitura de Steve. Ele me deu o áudio para cada canal com as cabeças falantes. Coube a mim fornecer o resto e fazê-lo funcionar como um placar. Eu escolhi cinco telas por causa da variedade de possibilidades que você tem em inter-relacionar os diferentes tópicos, por assim dizer, e porque você ainda pode perceber cinco como uma, mantendo, assim, um foco visual compacto.

Para Reich e Korot a cultura contemporânea de vídeos músicas ou *videoclips* se manifestou numa espécie de *folk art* urbana. Isso ocorreu devido ao barateamento e a portabilidade dos equipamentos que possibilitou o surgimento de uma nova linguagem, a proliferação de novos artistas independentes das estruturas corporativas, subvertendo, assim, o modelo de comunicação unidirecional predominante até o momento. Nos anos 60 e 70, quando Korot foi editora da revista *Radical Software*, notou que a acessibilidade à tecnologia de vídeo permitiria às pessoas ter acesso à produção videográfica fora do *mainstream*, além da possibilidade de criarem os seus próprios conteúdos e concepções estéticas. Dessa forma, haveria um aumento de possibilidades na “literatura” visual e, por extensão, se desenvolveria novas formas de apresentar informações visuais para um meio tão novo e pouco explorado naquela época.

Na cenografia de *The Cave*, Korot estabeleceu novos parâmetros para a utilização do vídeo nas grandes salas de ópera, ao explorar os diversos pontos de vista dentro do contraponto diegético formado pelas cinco telas de projeção no palco em relação simultânea aos acontecimentos circundantes ao vivo. Essa relação espacial entre as telas imagéticas e os músicos, fato incomum até então na ópera, foi uma contribuição trazida por Korot das instalações com vídeos e dos ambientes das mostras e exposições de artes visuais.

The Cave foi escrita num período em que a MTV tinha uma grande influência na construção de vídeos musicais, contudo Korot reitera que o seu interesse pelo vídeo musical precede o advento da MTV. Para Reich,

Estamos vivendo em uma cultura onde os vídeos musicais são uma espécie de arte folclórica urbana. As pessoas a fazem não apenas em estúdios profissionais, mas em casa em computadores pessoais. Hoje, você pode conseguir bons resultados naquilo que a *folk music* é hoje, simplesmente olhando nas vitrines de qualquer loja de equipamentos musicais. O que você vê? Todos os tipos de eletrônicos: samplers, amplificadores, guitarras elétricas e teclados. Esses são os instrumentos de rua. E é isso que os garotos usam para tocar rock.

Ao contrário da ópera ou do teatro tradicional, *The Cave* criou uma conjunção singular entre a música e o vídeo. A obra não apresenta uma narrativa cartesiana linear ou uma trama dramática aglutinadora na condução do vídeo-ópera. A estratégia adotada por Reich e Korot para a obtenção da unidade baseou-se na criação de um foco narrativo a partir das perguntas aludidas anteriormente aos três povos, criando dessa forma o tema que serviu de eixo condutor da obra.

A utilização de tecnologias digitais, tema recorrente nos primeiros trabalhos em tape de Reich e que voltou à tona em *The Cave*, foi fundamental para a criação da unidade na obra. Além disso, esses dispositivos tecnológicos permitiram a abertura de novas possibilidades para a adoção de uma nova metodologia e explorar os caminhos raramente atingidos pela linguagem musical, ainda restrita somente aos cânones românticos da performance instrumental ao vivo. *The Cave* subverteu essa lógica.

Módulo 6: a presença da mulher

6.0 A vez da voz

Num ambiente de composição musical predominantemente masculino, em especial ao da música com mediação tecnológica, é comum encontrarmos a figura masculina de compositor com mulheres vocalistas cantando. Essa dualidade hierárquica conectava a masculinidade à composição, ao trabalho intelectual, à autoridade, à linguagem, à razão e à inovação; em oposição, a feminilidade ligada à interpretação, ao corpo, ao som vocal não verbal, ao sentimento e à tradição. Numa análise sobre o contraponto realizado pela mulher num ambiente até então dominado pelos homens, tanto na *performance art* quanto na música contemporânea, Jeannie Forte (1988:229) diz:

[...] a mulher performer pode trabalhar para descobrir as suas próprias zonas de resistência ao 'texto' patriarcal da sociedade, exemplificando a busca de uma sociedade, alternativa ao discurso patriarcal, em que as mulheres podem falar da experiência do próprio discurso, como sujeitos, a partir de um quadro não patriarcal. Os elementos ritualísticos nas performances das mulheres são projetados para lançar catarticamente imagens patriarcais sob nova abrangência, imagens auto geradas.

A crescente importância do debate sobre gênero nas artes e nos estudos culturais na pós-modernidade influenciou sensivelmente o mundo das artes, e especialmente o mundo da música. Dessa forma, o foco contemporâneo sobre as cantoras revelou uma grande mudança na agenda e na hierarquia da música como um todo, ocorrendo em todas as formas de performance musical ao vivo – dos concertos de música erudita aos megashows dos artistas *pop stars*. A mudança na relação hierárquica entre criador e intérprete, estruturada pela ideia reinante definindo a ação dos compositores em escreverem obras para determinados artistas solo, prática ainda existente na atualidade, sofreu abalos significativos, deslocando a figura da cantora como sujeito e objeto de suas próprias obras, ao invés de meros intérpretes executantes.

Na senda desse novo paradigma, a ênfase ampliada sobre as cantoras e os cantores tomou diversos contornos – de simples participantes passivos eles passaram a posição de criadores, co-criadores, co-autores e também meta-autores. Essa prática já era adotada por companhias de dança, grupos experimentais de teatro e musicais com repertórios voltados ao jazz e à música pop. Em tais coletivos o *modus operandi* adotado na concepção, gestação e conclusão da obra acontece coletiva e colaborativamente. Segundo Salzman e Desi (2008:70),

“essas heranças recebidas dos antepassados musicais tornaram o caminho desse novo modelo de cantor mais curto e ameno”.

Com a utilização de tecnologias digitais de som e imagem, agregaram-se outros procedimentos ao comportamento performático dos cantores, agora no rol dos artistas performáticos, permitindo o livre trânsito entre as fronteiras das linguagens. Um fator determinante que solidificou a ação dos cantores, como o sujeito e o objeto de suas próprias obras, foi a utilização de uma grande variedade de técnicas de vocalizações experimentais empregando sons não verbais e técnicas estendidas de voz, muitas vezes processadas, aliando o bel canto operístico com o processamento sonoro digital ao vivo e/ou em estúdio, por meio de processadores de efeitos, pedais, *plugins* e softwares de programação. A combinação híbrida de tecnologia e voz estimulou o uso de identidades vocais mais divergentes do que a situação de concerto clássico. Dimitri Zakhariane (2013:11) traça os diversos modelos de “vocalidades” surgidas com o desenvolvimento dos dispositivos eletroacústicos e a sua influência na percepção da voz:

Desde a propagação de métodos baseados na eletricidade para a gravação da voz, a reprodução da voz, a transmissão da voz, a recepção da voz, a montagem da voz e a síntese da voz no início do século 20, uma "vocalidade" abstratamente entendida vem substituindo vozes humanas concretas. A voz do locutor tornou-se separada da pessoa do orador, assim como a voz do cantor tornou-se separada da pessoa do cantor. [...] acessando meios eletroacústicos de produção, o indivíduo contemporâneo aproveita a possibilidade de manipular a percepção dos outros. Ao modificar amplitudes, frequências e mudanças de fase, os transformadores eletrônicos da voz permitem ao usuário modelar novos quadros de comunicação e novas identidades refinando vozes estridentes ou suprimindo erros de pronúncia.

Nesse contexto, as mídias digitais têm propiciado ao ambiente da *live electronics* a seara das divas digitais, tendo ao seu dispor, uma grande variedade de instrumentais, pré-gravados ou manipulados eletronicamente o controle em tempo real de som e imagem. As artistas Joan LaBarbara, Anna Maria Kieffer, Laurie Anderson, Pamela Z e as cantoras não estudadas especificamente em nossa pesquisa, como Diamanda Galas, Joanna Dudley e Maja Ratke, não somente participaram ativamente, como intérpretes, do resultado final da obra dos compositores, mas também criaram as suas próprias obras e suas respectivas performances. Na maioria das performances dessas artistas – das mais simples às mais complexas e elaboradas –, o fio condutor foi a construção de suas personas musicais baseadas, consciente ou inconscientemente, em narrativas pessoais. Sendo colocadas à margem dentro da história da música ocidental, a sua perspectiva da marginalidade trouxe outra perspectiva para a performance musical. Na sequência abordaremos o trabalho e o posicionamento estético de quatro criadoras fundamentais na relação música como mediação tecnológica.

6.1 Joan La Barbara

Fig. 36 Joan La Barbara.

Em sua biografia artística Joan La Barbara (Fig. 36) se destaca como compositora, performer e *sound artist*. Seu foco de atuação está na exploração da voz humana como instrumento multifacetado que se expande além das fronteiras tradicionais do canto. La Barbara criou uma série de obras que desenvolvem um vocabulário único de técnicas vocais experimentais e estendidas. Podemos encontrar trabalhos para voz com e sem interação tecnológica, conjuntos de câmara, teatro musical, orquestra e tecnologia interativa.

Como intérprete, mesmo tendo sólida formação em música clássica, ela adentrou no universo da música contemporânea para enfrentar os desafios oferecidos por esse campo, principalmente em relação à abertura interpretativa das partituras com notação gráfica. Elas permitiram maiores possibilidades de interpretação criativa e expressiva por parte dos cantores. La Barbara descobriu esse canteiro de obras trabalhando em estreita colaboração com os compositores praticantes desse processo composicional mais arejado e poroso, dentre eles os compositores Robert Ashley e Alvin Lucier, integrantes do grupo *Sonic Art Union*.

Num artigo autobiográfico escrito na *Contemporary Music Review* (2002), LaBarbara fala da sua relação direta com o compositor Alvin Lucier, quando da criação da *Performance Piece* (1974), “uma obra baseada nos padrões de pensamento do lado esquerdo e direito do cérebro, onde ela, em tempo real, explora o processo e cria o material artístico vocalizando o que surgiu no pensamento por meio de gestos sonoros e verbalizações”. Por outro lado, Bob

Ashley a fez pensar sobre o "diálogo interno" que o artista, durante improvisação, trava consigo mesmo, isto é, o automonitoramento ou a autocensura de seus próprios pensamentos, antes de falar ou cantar em voz alta. Ashley também a fez refletir sobre como tomar decisões conscientes durante a improvisação, em que o público só ouve o resultado musical final, e não leva em consideração o processo e as tomadas de decisões musicais do performer. Para La Barbara, “a obra provou ser intrigantes tanto para mim quanto para o público, mas era também um pouco estressante psicologicamente, em sua necessidade de expor um diálogo honesto sobre os hemisférios cerebrais”.

Além do trabalho com compositores experimentais, La Barbara também atuou como intérprete em obras referenciais da cena musical da segunda metade do século XX. Ela esteve desde o início no grupo de Steve Reich entre 1971-74, onde apareceu em várias de suas gravações. De 1972-1976, La Barbara também cantou na Philip Glass Ensemble e fez a estreia da ópera *Einstein on the Beach*, que teve a parceria do diretor de teatro Robert Wilson, no Festival de Avignon na França, em 1976.

La Barbara também trabalhou com compositores da Escola de Nova York, Morton Feldman e John Cage. Esses compositores também escreveram peças exclusivamente para ela; Feldman escreveu *Three Voices* e John Cage, *Singing Through*.

Em nota no encarte do CD *Singing Through*, La Barbara diz:

No início dos anos setenta, eu atuava extensivamente em galerias europeias e americanas e museus com Philip Glass, Steve Reich e a *Sonic Arts Union*, onde era exibida uma grande quantidade de arte conceitual. Esta exposição, juntamente com as abordagens e estilos de composição dos compositores com quem eu estava trabalhando, afetou muito o meu pensamento sobre a relação entre música, arte e som, e como eu poderia expressar as minhas ideias neste campo. Meu trabalho com John Cage me liberou ainda mais das noções pré-concebidas sobre o que a música deveria ser e quais tipos de sons podem ser considerados musicais.

6.1.1 Performance na gravação

La Barbara foi uma das primeiras performers-compositoras a utilizar tecnologias eletroacústicas para incrementar a sua performance vocal. Com a assistência desses equipamentos, La Barbara começou a expandir, alterar e manipular suas sonoridades vocais recém-descobertas. Em sua linha de atuação conceitual e programática das extensões vocais, ela lança seu primeiro LP *Voice is the Original Instrument* (1976), utilizando um *phase shifter*, um *pitch modulator* e um *delay* para criar o que ela descreve na capa do disco como "um tecido sonoro com base no fluxo rítmico natural do pensamento". Na segunda faixa do disco, *Hear What I Feel* [Ouça o que eu sinto], ela cria e apresenta a gravação de sons em seu estado bruto, sem implicações musicais programadas ou intencionais. Segundo La Barbara, “é

uma obra experimental autoexploratória, de privação sensorial, projetada para ajudar-me a descobrir novos sons, mergulhar em aspectos psicológicos, bem como comunicar com o público em um nível de pré-consciência verbal”.

O processo que La Barbara desenvolveu para obter o material sonoro e o estado de consciência performática teve uma preparação prévia além do aspecto musical. La Barbara passou uma hora em total isolamento com os olhos vendados e sem tocar em nada com suas mãos; então ela foi levada para o espaço da performance, onde um assistente colocou uma variedade de substâncias em seis pequenos recipientes de vidro. Enquanto tocava o material, La Barbara dava uma resposta vocal imediata ao que ela sentia física e emocionalmente, sem o subsídio da informação visual. La Barbara esperava que o contato com o material líquido pudesse levá-la de um estado de esvaziamento da mente, a um estado de intensa conscientização durante a sua experiência performática, e, dessa forma, compartilhar com o público o resultado desse estado pungente de preparação.

O crítico musical do *New York Press*, Kenneth Goldsmith, escreve suas impressões sobre a obra *Here What I Feel* no encarte do CD:

Essas gravações são tão emocionantes e vivas que é como se estivéssemos na sala com La Barbara: você quase pode sentir sua respiração na parte de trás do seu pescoço. Como ouvinte, você torna-se um participante ativo em suas explorações. Quando ela intitula sua obra de “Ouça O Que Eu Sinto”, não há uma linha clara de transferência do objeto da performer para a audiência. Compartilhar a experiência é um dos princípios básicos da geração de La Barbara; desmistificar e revelar o processo pelo qual uma obra de arte é feita é outro. O artista já não é mais uma presença isolada, modernista (como Berberian tende a ser). Em vez disso, o artista e o público são uma coisa só.

La Barbara, em outra peça denominada *One-Note Internal Resonance Investigation*, explora a ressonância interna do espectro timbrístico que uma única nota pode possibilitar. Ao focar essa única nota, a performer a coloca em diferentes áreas possíveis de ressonância, produzindo uma miríade de timbres, juntamente com notas isoladas e matizes surgidas da série harmônica; eventualmente veio a ser denominada de multifônicos, isto é, uma forma de cantar que gera diversas camadas ou notas simultaneamente.

Em entrevista sobre o processo de construção da obra, La Barbara diz a Walter Zimmerman⁷⁶:

Bem, estou aprendendo como fazer o som de forma consciente ao invés de apenas deixá-lo acontecer. Às vezes, ah, eu também posso fazê-lo em uma extensão mais aguda, mas não posso controlar a nota adicional. Posso dividir a nota, mas eu não posso sempre precisar se vai ser uma oitava acima ou uma quinta acima ou qualquer outra coisa. Mas com as notas mais graves eu

⁷⁶ http://home.snafu.de/biblio/10_joan_labarbara.pdf

posso. E uma das outras peças que eu faço neste concerto solo é chamada VOICE PIECE: ONE-NOTE INTERNAL RESONANCE INVESTIGATION. E eu escolherei uma nota que é confortável, em que eu possa mover-me com facilidade. E pensar em diferentes áreas de ressonância dentro da minha cabeça, pescoço e peito, eu posso fazer as notas soarem de forma muito diferente. E, eventualmente, eu chegar a este procedimento de divisão. E eu começo com uma oitava e, quanto mais eu a uso, ela se torna uma oitava e uma quinta. Ela se divide em um acorde de três notas ao invés de apenas duas notas.

Fig. 37 Capa do LP *tape song*.

Nos anos seguintes, La Barbara começou a trabalhar ainda mais extensivamente com gravação, compondo diversas peças para difusão em multipistas, que posteriormente foram registradas em seu CD *Sound Paintings* (1990). Em 1977 foi convidada por Hans Otte, diretor de Música Nova da Rádio Bremen, na Alemanha, para fazer a produção denominada por ela *sound paintings* [pinturas sonoras], obras vocais compostas para um sistema de gravação em fita, com tecnologia multipistas utilizando suas técnicas vocais estendidas, com o fim de produzir uma tapeçaria sonora e permitindo a um único intérprete gerar através de procedimentos de montagem e mixagem uma orquestra de vozes. Uma das primeiras peças foi *Twelvesong*, em que ela utiliza doze canais independentes em fita de rolo com a duração de 12 minutos e 12 segundos, incidindo em suas técnicas de respiração circular.

Utilizando um conceito tanto visual como sônico, La Barbara sente-se “como se fosse uma pintura na fita com a sua voz, fazendo gestos e camadas vocais para estas criarem uma composição texturizada, multicamadas”, assim construindo uma tapeçaria sonora. Ao falar do processo de gravação do material e a sua relação com os engenheiros de som que mixaram a obra, La Barbara lembra:

Comecei a gravar as faixas "base", notas contínuas, cantadas circularmente para criar um som constante na inspiração e na expiração, microtons separados uns dos outros para criar batidas sutis. Ao longo dessas faixas, eu tremulava em camadas (ululação), inalando cliques glotais, suspirando em suaves glissandos e sons de pássaro. Estou bastante certa de que os engenheiros de gravação nunca tinham experimentado este tipo de composição em tempo real ou esses sons vocais incomuns, mas eles foram muito profissionais e solidários, e Hans Otte ficou muito contente com o resultado. Eu aprendi muito sobre mixagem nessa sessão, gravei em um dia e mixei naquela noite. Uma vez que eu tinha cantado todo o meu material, estava na hora de colocá-lo no horizonte da estereofonia, e foi aí que os engenheiros assumiram e me ensinaram sobre encontrar um local único para cada som, para que cada som fosse distinto, mas misturados em um tecido coeso.

Depois de sua estreia na Rádio Bremen, La Barbara decidiu acrescentar uma parte vocal ao vivo para torná-lo um trabalho em que interagiam em uma única performance a voz ao vivo em diálogo com as vozes gravadas. Em muitos aspectos, a voz solo ao vivo adicionada com as vozes da gravação sugere a atuação de uma solista acompanhada por uma orquestra virtual de vozes.

Outra obra importante foi *The Waves*⁷⁷ de Charles Dodge composta em 1984, em que La Barbara se utiliza das linhas de abertura do romance homônimo de Virginia Woolf. Em suas primeiras leituras do texto de Woolf, La Barbara defronta-se com o desafio inicial de encontrar a persona musical que pudesse gerar o encontro entre o sotaque britânico requerido para a leitura e a tessitura vocal que delineou o timbre e a coloratura vocal. La Barbara (45) relata que “depois de várias leituras em diferentes tessituras, me concentrei nas minhas lembranças de uma mulher que não tinha sons graves em sua voz, apenas sons agudos”.

A postura de La Barbara vem ao encontro de “levantamento” da persona de Cohen. Para este, [...] a performance geralmente se trabalha com persona e não personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado x com característica y). O trabalho do performer é de “levantar” sua persona. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupa desta persona)”. Joanne Akalaitis, in Cohen (1989:107), performer do grupo de Mabou Mines, ao falar do seu processo de trabalho pontua que, “a

⁷⁷ DVD –Áudio – Módulo 6 – A15. Dodge/The Waves.

partir de uma ideia surgida nos ensaios, parte-se para uma execução física. Eu não falo em termos de movimento mas em termos de transformação do corpo. E quando você transforma seu corpo, você transforma sua face, você transforma sua voz”.

Além disso, no processo de gravação, Dodge pediu a La Barbara que a gestualidade vocal, obtida pelas inflexões da fala, fosse determinante para a extração dos sons consonantais e percussivos, além do elemento estruturante do background sonoro. La Barbara gravou uma série de sons com uma longa gestualidade, realçando os harmônicos das notas, como multifônicos - o canto simultâneo de duas notas geralmente gera um harmônico e sua oitava acima. Dodge gravou todo material em fita e manipulou - em um programa específico de computador o canto, a fala, a entoação e seus correspondentes harmônicos e multifônicos. Na pós-produção, esse material gravado foi decupado e os pontos de realce das sonoridades vocálicas e consonantais foram obtidas por meio de um software específico; uma proeza técnica muito difícil para o cantor alcançar com os meios tradicionais de gravação e mixagem. Para La Barbara “certas técnicas vocais estendidas de pontuação vocal não são necessariamente difíceis, mas fazê-las em localizações específicas no tempo rigoroso não é uma tarefa fácil e exige grande atenção e concentração”. A peça termina num gesto extremamente eficaz e comovente, marcado pela entoação final de um som multifônico que nos remete ao suicídio de Woolf, quando enche os seus bolsos de pedra e entra no mar.

6.2 Anna Maria Kieffer

Anna Maria Kieffer é cantora, pesquisadora e criadora com especial dedicação à música contemporânea e à pesquisa e divulgação da memória musical do Brasil. Na área de música contemporânea tem atuado exaustivamente junto a compositores, no Brasil e exterior, colaborando e co-autorando na feitura de obras inéditas e apresentando peças em primeira audição incluindo música de câmara, ópera e eventos multimídia em diversos concertos e festivais no Brasil e no exterior. Na área de música do passado, tem desenvolvido projeto de pesquisa focalizando a música vocal no Brasil, a partir do século XVI, sendo autora da série “Memória Musical Brasileira”, editada em CD-livro pelo selo AKRON. Sua trajetória artista está registrada em 20 CDs, entre eles: *Way of the Voice* e *Xandó: Música para Niobe*⁷⁸.

A aproximação do autor com a música performática vem de um aprendizado como ouvinte dos concertos de música contemporâneo nos anos 70 e 80, e a posterior parceira em inúmeros projetos de música contemporânea a partir dos anos 90. Um dos eventos marcantes nesse universo intermídia foi a realização da ópera multimídia *Ways of Voice* [Caminhos da Voz] realizado no SESC Vila Mariana com a participação de Anna Maria Kieffer, Leo Kupper, Eduardo Jahmro Abumhad e Caio Gaiarsa. Essa obra, além do CD, produziu uma série de concertos no formato acusmático no ano de 2004, no Brasil, na Espanha e na Bélgica.

6.2.1 Ways of the Voice

A parte musical da ópera *Ways of the Voice* (Fig. 38) estruturou-se sobre as Rezas Populares do Brasil, Anamak, Amkéa e Annazone - obras de música fonética e resultantes de um longo percurso de pesquisas musicais realizadas no Studio de Recherches et Structurations Électroniques-Auditives, em Bruxelas. Anna Maria Kieffer gerou todos os sons presentes no disco, exceto parte daqueles que integram a obra *Rezas Populares do Brasil*, gerados pelo baixo Eduardo Jamhro-Abumrad. Em especial, as obras Anamak e Annazone contam com um “acompanhamento orquestral” baseada em cantos de pássaros tropicais.

O conjunto das obras revela uma especial atenção às culturas mistas (brasileiras e europeias) e um novo interesse na cultura popular (referências feitas às populações religiosas do Brasil e aos indígenas brasileiros), refletindo o olhar maravilhado pela natureza dos trópicos e o intenso apego pela abstração do verbo e das formas musicais. A maioria das “frases” e das “palavras” é abstrata (com exceção de alguns fragmentos das rezas),

⁷⁸ DVD –Áudio – Módulo 6 – A16. Kieffer/Xandó e A17. Kieffer/Ways.

consequência de uma linguagem inventada, com sua complexidade estrutural, seus ritmos e suas regras gramático-musicais.

Fig. 38 Foto divulgação da ópera *The Ways of Voice*.

Segundo Kieffer ao falar sobre depoimento pessoal:

Os primeiros materiais sonoros - para *Amkea* e *Annazone* - nasceram de um mergulho insondável em minha memória primeira (deveria dizer no inconsciente?) quais imagens da infância foram traduzidas por grafismos vocais, gestos sonoros que associavam livremente, insetos, pássaros, pequenos habitantes da floresta, árvores e pedras: grandes pedras que respiram, pássaros que me sugeriram o ritmo dos fonemas a partir de seu andar, as pegadas de suas patinhas desenhadas na areia:

tou-ka-to- kou, tou- ka-to-kou...

Os materiais vocais para *Anamak* remetem à longa tradição dos índios do Brasil: cantos recolhidos por viajantes e antropólogos, desde o século XVI. Os documentos mais antigos foram recriados em um andamento lentíssimo e com uma voz muito escura, uma voz noturna de floresta intocada o que os torna praticamente irreconhecíveis.

Foram criadas estruturas sonoras breves a partir de fonemas provenientes dos nomes de cultura indígenas: Tupinambá, Mura, Krixaná, Kadiveu, Kaingang, Guarani, entre outros, complementados por chamados e por desenhos melódicos ascendentes e descendentes baseados na ornamentação vocal indígena estudada por helisa Cameou durante os anos 1930-1960.

Foram selecionados por Leo Kupper extratos de documentos gravados entre os kaiaipó durante os anos 1970 e 1980, por Pascal Rosseels e Gustaaf Verswijwer para estimular improvisações vocais abstratas: uma língua imaginária que retoma recitações antigas, cantos rituais, timbres inspirados em instrumentos tradicionais como flautas, buzinas e zunidores:

zzzzzzz-uuuuu-ô

zzzzzzzzzz-bep

O material para as *Rezas Populares do Brasil* foi extraído de uma seleção de rezas coletadas por antropólogos, musicólogos e por Kieffer, em Minas Gerais (Núbia Pereira de Magalhães e Edmilson de Almeida Pereira), no Ceará (Alceu Maynard de Araujo) e na região

de Cananeia, Sudeste de São Paulo (pela própria autora). Além da forte abordagem tecnológica, a obra envolve-se num contexto entre o mágico, o místico e o popular.

Segundo Kieffer:

São rezas de cura, pedidos de favores transmitidos de geração em geração que carregam mitos antiquíssimos nos quais é perceptível a influência da África e do Oriente: "Deus é o sol, Deus é a lua" (os princípios do masculino e do feminino), "Santa Clara, clarear (os caminhos e as nuvens), São Lourenço, manda o vento" (reza para pedir o fim das chuvas), São Sebastião protege da peste homens e animais, Sant'Ana e sua correspondente africana, Nanã, são invocadas durante os partos. As palavras das rezas são, muitas vezes, transformadas pela repetição oral, o que lhes rouba o significado original para adquirir um sentido mágico e abstrato impregnado de mistério. Leo Kupper escolheu as rezas que foram lidas, sussurradas e cantadas por Eduardo Janho-Abumrad e por mim e compôs curtas melodias sobre textos secretos como os que, originários das últimas palavras de Cristo na cruz (Eli, Eli, lama sabactani) são ainda hoje utilizadas contra as picadas de cobra:

Laia, Ladaia, Lamana, Sabatrana
Linho, Lami, Isaão, Filamin

As rezas foram fonemizadas e, parcialmente cantadas, pela mezzo-soprano e pelo baixo. Posteriormente, os sons gerados pelo baixo foram transformados por programas de manipulação sonora, com o intuito de criar seu próprio acompanhamento. Uma das técnicas utilizadas foi a síntese de granulação sonora (*granular synthesis*), realizada por um programa que permite armazenar, na memória do computador, um fragmento do original e trabalhá-lo. A leitura do sinal, por exemplo, pode realizar-se nos dois sentidos e deter-se em um micro-fragmento que sofrerá transformações por polifonização. Assim, é possível projetar a voz em zonas alheias à sua tessitura e, ao mesmo tempo, pulverizá-la em grãos através do processo de granulação.

O principal interesse deste processo é a criação de uma unidade de origem, tendo os cantos e seus "acompanhamentos" uma mesma proveniência, sendo apenas retrabalhados em registros diferentes e obedecendo a uma rítmica composta nova. Desta forma, as rezas se tecnologizam, se "modernizam" sendo que o próprio princípio da reza se renova, através de uma maior abstração e de consequente internacionalização.

6.2.2 Leo Kupper

O belga Léo Kupper (1935), compositor e teórico da música tecnológica trabalhou com Henri Pousseur no primeiro estúdio de música eletrônica na Bélgica, *Apelac* (1959-1962), nesse período já estavam em plena atividade diversos centros de pesquisa musicais pela Europa, que estavam produzindo obras de música experimental. Kupper foi fundador e diretor do *Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives in Brussels* (1967) e criou *Sound Domes* em Roma, Linz, Veneza e Avignon (1977-1987). Em trinta anos,

ele compôs cerca de 35 peças de música eletrônica, música vocal e instrumental, música em sistema midi e música auxiliada por computador.

Kupper também teorizou sobre sua própria investigação no campo da música vocal e fonética, máquinas musicais e psicoacústica (percepção do espaço e difusão). A pesquisa de Kupper direciona-se às zonas fundamentais do órgão vocal: a vocálica (sons harmônicos variáveis quanto a altura e espectros), a impulsional (em parte fonética mas, sobretudo, logatômica) e a dos ruídos (faríngeos, bucais e nasais), que não têm sido trabalhadas igualmente na cultura musical tradicional. Esta, através da arte do canto, desenvolveu "a vocalização escálica", sobre uma escala de intervalos, quase digital.

No encarte do CD *Ways of the Voice*, Kupper escreve sobre a nova estética fonética e vocal abstrata. Para ele a arte vocal, surgida pela necessidade de novas sonoridades, tem acrescentado à voz práticas estendidas através de vocalizações e fonemizações. Esta, através da arte do canto, desenvolveu "a vocalização escálica", sobre uma escala de intervalos, quase digital. Criando uma morfologia constituída de fonemas, alofones, fonátomos, tonemas (relativos à altura dos sons), cronemas (relativos aos ritmos dos sons), logátomos e microssons fonéticos que fundamentam a sua teoria eletrovocal.

Para Kupper em depoimento pessoal:

A linguagem exprime conceitos e, conseqüentemente, o que não pode ser conceitualizado escapa a seu entendimento. Quando este princípio é violado, a linguagem se torna ilógica, paradoxal e incompreensível. A experiência psíquica e mental ultrapassa a capacidade de expressão da palavra tradicional. Por isso, foi necessário dar às palavras um significado novo, uma dimensão e uma ressonância desconhecidas, um sentido que o signo não pode mais conter. Para comunicar o "incomunicável", era necessário criar um registro novo, romper- com sons inusitados - a gaiola onde estão aprisionadas as palavras (novos sons e ritmos, homofonias e polifonias novas), criar um mundo novo de sensações sonoras, espelho material da vida, tão intensamente e tão diferentemente vivida.

Kupper pensa na aproximação de uma super linguagem, cuja raiz está nas vocalizações pioneiras dos vanguardistas históricos, adicionadas pela língua nacional em mixagens com a internacionalização de todos os idiomas, a influência da música eletroacústica e suas sonoridades tecnológicas. Para ele, duas ferramentas fundamentais para a construção do verbo musical estão no aperfeiçoamento dos microfones e na precisão da manipulação sonora no computador. Essas ferramentas permitem um novo tratamento para a voz.

6.2.3 Xandó: música para Niobe

O autor desta dissertação foi convidado pelo curador Antonio Carlos Abdalla para realizarem juntos a ambientação sonora da mostra *O Letrismo e o Mecanicismo na obra de*

Niobe Xandó, [MAM -SP, 2004] e posteriormente remontada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Pensaram ambos em uma composição que não constituísse apenas o fundo sonoro para uma exposição de arte, mas uma obra musical íntegra que, a partir das peças exibidas, dialogasse com as mesmas e com o público.

A ideia do Letrismo e do Mecanicismo, presente nas duas mostras, revelou-se atraente para os pesquisadores, uma vez que ambos os caminhos tiveram experiências significativas tanto na música como na poesia concreta. Passando pelos mesósticos de Cage, pelos neodadaístas e chegando à música concreta que se iniciou com as ideias de Pierre Schaeffer e foi continuada por seus seguidores do *GRM* [Groupe de Recherches Musicales] e, a partir de fim dos anos 1960, com a música eletroacústica e depois acusmática⁷⁹ de François Bayle. O contato com as partituras gráficas concebidas por diversos compositores, a partir dos anos 1960, foi de muita utilidade para a leitura das “partituras plásticas” de *Niobe*, nas quais o gestual expresso em suas “escrituras” foi recriado por Anna Maria Kieffer, através da linha do canto, em suas diversas formas e diferentes alturas, incluindo pontos [staccatos], vírgulas [suspensões] e vazios [silêncios]. A própria cor utilizada por *Niobe* sugeriu os timbres - mais claros ou mais escuros - enquanto que a densidade da matéria, nos diferentes suportes, apontou para o volume e a intensidade a serem empregados pela voz.

Por outro lado, a ligação de *Niobe* com o mecanicismo francês de fins dos anos 1950 (e que ela continuou a desenvolver em São Paulo, na década seguinte) permitiu a utilização de timbres e ritmos gerados por máquinas, numa clara alusão ao mundo industrial. Estes timbres foram produzidos pelo autor desta dissertação, seja através de técnicas concretas (o ruído em si utilizado como material composicional), como pela geração e modificação digital dos mesmos. Nessa estética concreta pós-industrial, máquinas para a produção de diferentes produtos, prensas, estilhaços de vidro, batimentos de estruturas metálicas foram empregados na obra numa tentativa de trazer esse mundo de ruídos para os dias de hoje, valorizando estéticas contemporâneas que remetem a culturas eletrônicas expressas nos remix dos DJs e no conceito minimalista de repetição.

A peça concebida em três partes, de forma aparentemente clássica, relaciona-se, entretanto, às três fases abordadas pelo eixo curatorial das exposições: “(...) o período do Letrismo, a fase inicial, mais barroca; uma segunda fase, mais geométrica, e uma terceira, de síntese...”. Nitidamente, esses materiais vocais foram separados por ruídos industriais,

⁷⁹ Acusmática significa ouvir os sons sem ver a causa originária destes. O rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrarem o seu emissor são por definição meios acusmáticos. O compositor francês François Bayle chamou de acusmática a música de concerto realizada através de uma gravação, privando intencionalmente a possibilidade de ver as fontes geradora dos sons.

sublinhados e entremeados por eles - dando referência ao Mecanicismo. A coda, de estrutura mais livre, revê as três primeiras partes e aborda, especialmente, a fase das máscaras, aproveitando as sonoridades mecânicas percussivas e os chamados vocais que remetem à dança e a cultos ancestrais. A difusão da peça no espaço expositivo aconteceu através de caixas de som posicionadas em local concebido também como ponto de escuta. O som delas emanado espalha-se, de forma mais branda, por toda a exposição, proporcionando uma interação entre arte, público e música e tendo como eixo principal a obra de Niobe Xandó.

6.2.4 Ópera Aberta

Anna Maria Kieffer também protagonizou algumas das obras de Gilberto Mendes desenvolvidas a partir da obra *Opera Aberta*, de Umberto Eco. A *Ópera Aberta* (Fig. 39) de Mendes pode ser considerada como um dos gêneros de teatro musical recheado de muito humor e ironia, com a assinatura do compositor santista Gilberto Mendes. A peça é um mix de voz e músculos para uma cantora e um halterofilista, e segue o enredo conforme Mendes (1992:119) indica:

Uma cantora lírica entra no palco. Ela está vestida como personagem de Ópera. Vestido longo, cabelo penteado a caráter. No palco, solfeja escalas e faz vocalizes. O desempenho teatral da cantora destaca seu encantamento, seu enlevo com a própria voz que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar como se a visse materializada à sua frente, pois a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada de sua voz. Inesperadamente entra um halterofilista pulando corda e vestindo apenas um calção, entremeando exhibições de seus músculos, de seu peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo. Dois momentos, duas vivências, a música agindo como ligação, como um espelho duplo de cada personagem.

Fig. 39 Opera Aberta Anna Maria Kieffer e Oscar de Souza.

Nesse contraponto sonoro-visual desenrolado até o fim da obra, podem-se perceber analogias, semelhanças e contrastes das personas da cantora e do halterofilista. O compositor Rodolfo Coelho de Souza, analisando esse tipo de teatro musical em seu livro *Música* (1983:44), define o teatro musical “como uma espécie de teatro sem um enredo verbalizado e articulado analogicamente, resultando em situações frequentemente absurdas”.

Mesmo tendo a obra de Mendes sido analisada pelo olhar masculino dos compositores, a questão do gênero e da meta-autoria no período ainda eram incipientes e marginais. Muitas obras na música contemporânea, principalmente aquelas com instruções não restritivas, como os novos conceitos de grafias musicais, permitem ao intérprete uma maior liberdade e autonomia na execução, amplificam a função do intérprete, não somente na participação da criação das obras, mas também na coautoria destas.

Kiefer, em depoimento pessoal, diz:

Tenho desenvolvido meu trabalho ao lado de criadores e musicólogos, dentro dessa estética de colaboração que, pouco a pouco, me transformou numa artista ligada a outras formas de expressão artística presentes nas obras interdisciplinares que povoam o universo criativo de fins do século XX e início do XXI. Juntei, de início - como intérprete - minha formação musical acadêmica às experiências da vanguarda, desde os dadaístas e futuristas, passando pelos concretistas que deram sequência a essas linguagens na arte contemporânea.

A obra estreou em 1977 no Festival Música Nova de Santos, dentro da apresentação do Núcleo Música Nova, de São Paulo, sob coordenação de Conrado Silva. Numa versão, até então fora da análise histórica dessa obra, Kieffer confia os bastidores da encomenda da obra assim:

Sendo uma assídua participante dos Festivais Música Nova, liguei para o compositor Gilberto Mendes para saber se tinha uma nova obra para mim, visando ao festival de 1977.

Ele me respondeu ter, sim, uma nova obra que se chamava *Ópera Aberta* – para cantora lírica, halterofilista e público que aplaude.

Pedi-lhe que me mandasse a obra, ao que ele respondeu: “acabei de mandar”. Era o que, na época, chamei de “partitura verbal”, realizada por mim, com a colaboração do compositor Conrado Silva, coordenador do Núcleo de Música Nova, do qual fazia parte, mais a participação do halterofilista Oscar de Souza e dos demais membros do Núcleo que representavam o “público que aplaude”.

Realizamos uma obra de cerca de dez minutos, que foi reapresentada em vários festivais no Brasil e Exterior.

Posteriormente, Gilberto Mendes utilizou as principais diretrizes da obra apresentada para sua partitura definitiva, publicada em seu livro *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*.

Podemos ampliar o debate sobre a questão coautoral de muitos intérpretes na música contemporânea importando a teoria da Meta-autoria de Artur Matuck. Em seu texto não publicado *Processos de criação meta-autorais* (2010), Matuck define os níveis de autoria no processo de criação artística, desenvolvido em muitas obras contemporâneas de arte e

tecnologia. Este conceito, segundo Matuck, é fundamentado na perspectiva do processo de criação, e se desdobra em estágios distintos e sucessivos:

[...] o primeiro, chamado meta-texto, atua como gerador, determinador do segundo, o texto propriamente dito, que atualiza o metatexto, realizando o projeto enunciado. Propõe-se, assim, uma metodologia de criação e produção mediática.

No primeiro nível, estabelece-se um metadiscorso, uma espécie de partitura mediática, que determina, planeja e direciona as interfaces operacionais entre o criador, seus processos escriturais, seus instrumentos, programas e eventuais colaboradores.

Segundo este protocolo, os trabalhos a serem realizados seguirão diretrizes pré-determinadas de ordem processual, conceitual, tecnológica e computacional, que constituem o metatexto. O meta-texto tem portanto a função de orientar atos performáticos de expressão estética, procedimentos de organização de informações, processos generativos de sequências significantes ou sistemas de produção coautorada.

No contexto da *Ópera Aberta*, a “partitura verbal” de Mendes seria uma espécie de texto orientador do trajeto performático da obra e, de acordo com a teoria matuckiana, o compositor operou inicialmente como um meta-autor, concebendo e escrevendo o metatexto em sua forma definitiva. Posteriormente, Mendes e os coautores, Kieffer (que trouxe todo o material musical), Conrado Silva e o Núcleo Música Nova produziram a ópera segundo o projeto metatextual. Dessa forma, o projeto metatextual não atua de modo restritivo, segundo Matuck, mas “as estratégias processuais sugerem, orientam ou modificam os fluxos criativos, mas apenas parcialmente podem pré-determinar conteúdos finais, desde que estes estejam sujeitos à contingência e situações escriturais”.

Se a obra de Mendes for remontada com outros autores utilizando apenas as instruções dadas na partitura, ter-se-á um resultado final totalmente diferente da versão de Kieffer e Silva. Além do erro conceitual no uso do termo “teatro” nessa obra, muito mais próxima da *performance art*, a coautora Kieffer trouxe toda a sua autobiografia referencial do seu percurso no canto lírico com o seu repertório, timbre vocal e persona musical; e o halterofilista em nenhum momento “representou” um outro halterofilista além de si próprio.

Contudo, a obra de Mendes trouxe, segundo a teoria matuckiana, no contexto dos diversos níveis de metatextos, textos, e pós-textos, que se desdobram em níveis hierárquicos na gradativa construção das informações, a possibilidade constante de criação de novas escrituras que orientam planejamentos mais detalhados e sugerem processos e procedimentos de criação individual ou coletiva, resultando em uma nova concepção a cada montagem provocada pela reelaboração do metatexto.

6.3. Laurie Anderson

Oh, another day another dime, another day in America.
Another day. Another dollar. Another day in America.

Laurie Anderson é oriunda de um círculo de artistas conceituais que buscavam *epater les bourgeois* [chocar os burgueses] e cujo nascedouro situava-se na arte moderna e nas manifestações das vanguardas no começo do século XX. O espírito da cultura, no modernismo, desejava o novo (na arte e na vida) e rompia com todas as tradições, formas clássicas de expressão, estilos existentes nos domínios artísticos: da pintura à escultura, da arquitetura à música, da dança à literatura. Ao proclamar a sua autonomia, a arte não deveria mais obedecer a normas externas, mas às suas próprias leis.

Questionando de forma radical o conceito clássico de beleza nas obras de arte, a postura das vanguardas torna-se transgressiva ao rejeitar a herança dos mestres do passado. Para Lipovetsky (2011:70), essa transgressividade radical é “sustentada por um individualismo cada vez mais ofensivo, recusando a ancoragem nacional das obras, a cultura das vanguardas pretende-se transgressiva, cosmopolita, tendo em vista o homem novo”.

A concepção de arte romântica, cujo dinheiro era considerado um elemento estranho e corruptor dos ideais artísticos, atravessou as vanguardas e chegou aos movimentos contraculturais dos anos 60 e 70. A figura do artista maldito e marginalizado por sua própria natureza e ideologia rompia e colocava em cheque o jogo pesado das estruturas do sistema socioeconômico. A partir dos anos 80, esse cenário antimercantilista e o conceito de arte defendida e praticada por estes artistas entra em declínio.

Lipovetsky (2011:87) discorre sobre um novo lugar e estatuto da arte em nossas sociedades: “[...] rejeitando a cantilena da pobreza como condição da pureza criadora, integrando-se de maneira ostensiva nos sistemas midiático-mercantis, os artistas contemporâneos aspiram, a partir de então, um objetivo claramente definido: ganhar dinheiro e ser célebres”.

Warhol, ao se declarar como um “artista comercial”, cria uma zona cinzenta entre as fronteiras da arte, do mundo *fashion* e da publicidade. A mudança de panorama muda sensivelmente, o mundo da arte deixa de ser um “universo paralelo” e começa a participar diretamente das leis do sistema midiático e econômico. Nesse panorama surge uma nova geração de artistas, capitaneada por Laurie Anderson que faz a transição entre esses dois contextos antagônicos. Anderson veio do universo dos artistas conceituais militantes que

operavam dentro de uma estrutura conflitante com o mundo do mercantilismo e do dinheiro, entretanto, Anderson adotou uma postura avessa a esse campo ideológico e se inseriu em um novo *modus operandi*, denominado por Goldberg (2001:333) de geração da mídia, caracterizada pelo pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo.

6.3.1 Tecnologia e Narrativas Pessoais

O papel do artista, fora do âmbito do radicalismo conceitual, é fazer contato imediato com o seu público. Laurie Anderson foi a primeira artista a trazer o conceito da *performance art* para o grande audiência e a ter o reconhecimento por parte do público e da grande mídia. A revista *Time* classificou o seu trabalho como “o exemplo maior, mais ambicioso e bem-sucedido até o momento do gênero híbrido de vanguarda conhecido como *performance art*”, e o *People Weekly* observa que “Anderson foi a única praticante desse gênero de forma livre e estranho chamado *performance art* com inserção na cultura popular”. Carlson (132) exprime que “Laurie Anderson juntou duas abordagens díspares, representadas por performers individuais que enfatizavam o corpo e o teatro de imagem *mixed-media*. A própria carreira de Anderson foi influenciada por praticantes importantes em ambas abordagens”.

O trabalho performático de Laurie Anderson já era bem conhecido na cena da música *avant-garde* para seu lendário *Tape Bow Violin* (Fig. 40) e seu *Self Playing Violin*, onde ela começou a experimentar com a estereofonia e com a sua voz. Em *Stereo Song for Steven Weed*, ela usou dois microfones e dois alto-falantes em lados opostos de uma pequena sala. A história contada no texto da canção sugere virar a cabeça entre dois microfones a cada poucas palavras. Isto permitiu-lhe criar um diálogo constantemente sem repetição, enquanto ela cantava e tocava violino simultaneamente.

A habilidade de Anderson a torna uma profícua ‘multiartista’, pois ela utiliza diferentes tipos de mídias de forma alternativa com o objetivo de instaurar processos, estruturas e produtos criativos, desempenhando uma série de “funções”, como artista visual, compositora, poeta, fotógrafa, cineasta, *expert* em eletrônica, vocalista e instrumentista. Alguns estudiosos americanos como MacAdams (1996) rotularam a sua produção artística de performance contemporânea multimídia, e Connor (1993) e Auslander (1992) de performance pós-moderna.

Fig. 40 *Tape Bow Violin.*

Mesmo em um ambiente voltado à produção industrial de música, Anderson busca outras alternativas e caminhos para o seu trabalho por meio da mediação tecnológica, da sua vocalidade polifônica e heterogênea. Com esses elementos, Anderson conduz as tecnologias das mídias sônicas e visuais por veredas de singularização em contraponto aos padrões mercadológicos e soluções objetivas. Anderson retrata o processo de suas narrativas que transformam a tecnologia, por meio da experimentação inventiva, imprimindo outra operacionalidade às mídias, longe da representação ou adaptação de modelos exauridos. Com a inclusão de um vocoder ao seu trabalho, possibilitando a distorção e a alteração eletrônica da voz, mais a adição de um efeito de *pitch shift*, ela joga com a ambiguidade dos sistemas de signos realçando a sua persona andrógina. Ao alterar eletronicamente sua fala e a o seu modo de cantar em vozes masculinas e femininas em uma única persona, ela deconstrói os mitos de gêneros da vida moderna.

Segundo Guattari (1992:15-16):

as transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionismo da subjetividade. Evoluções tecnológicas conjugadas a experimentações sociais talvez nos conduzissem para fora desse período opressivo e nos fariam entrar num estágio “pós-mídia”, que seria marcado pela “reapropriação e uma ressingularização do uso da mídia”.

O suporte tecnológico cria ambiências especiais para suas performances; essa mediação presentifica-se por meio de distorção eletrônica da voz, projeção de imagens, uso de próteses corporais e instrumentos musicais, justapondo formas fragmentadas e não lineares à apresentação de questões, narrativas e histórias pessoais que a instigam. Susan McClary (1987:18), numa análise direcionada à questão do gênero, realça a alvorada de um novo

tempo em que as vozes ocultas das mulheres estão sendo escutadas, pois o background histórico as tornavam incapazes de escrever música “séria”:

Pela primeira vez, na história da música "séria", algumas das principais figuras são mulheres. Laurie Anderson se baseia em procedimentos minimalistas e tecnologia do rock, mas os usa a serviço de composições explicitamente deconstrutivas: a performance de composições que põem em questão - às vezes como brincadeira, às vezes seriamente – as construções tradicionais de gênero, de ciência, de linguagem, de poder, de corpo, bem como de música.

6.3.2 *United States*

A inovadora performance de Anderson *United States I-IV* foi o divisor de águas e construiu o status místico de Anderson. A performance foi estruturada em torno da ideia de relacionar a tecnologia com a sociedade. Nesse trabalho solo, Anderson escolheu o formato ópera, com a duração de quase oito horas, realizada ao longo de duas noites. Este trabalho desenvolveu-se a partir de um anterior, intitulado *Americans on the Move*, de 1979 (Fig. 41).

Fig. 41 *Americans on the Move*.

United States I-IV é baseada em seu material autobiográfico familiar, trazido por um extensivo *background* influenciado pela rotina midiática da TV 24 horas, filmes B, *fast food* e *rock'n roll*. A resultante desse *background* alimentou essa obra, apresentando de forma poética o efeito hegemônico da mídia sobre a vida política e social americana, com as consequências nas próprias experiências pessoais no cotidiano. Anderson retrata o processo de midiatização da cultura americana e das sociedades eletrônicas e também a espetacularização da mídia, a banalização da comunicação e da própria tecnologia.

No campo político, as referências críticas desse trabalho foram fortemente influenciadas pela mídia, marcada por políticas conservadoras no campo social e pelo ultraliberalismo econômico gerado por uma sociedade consumista desenfreada, produto direto da administração do ex-presidente americano Ronald Reagan. Sua originalidade está na

investigação, desconstrução e subversão dos meios e das práticas que produzem subsídios estruturantes dos sistemas de representação de sua própria cultura.

Fig. 42 *United States*.

United States (Fig. 42) foi composta utilizando-se da manipulação sofisticada de muitas mídias, referências bíblicas e indícios visionários de um mundo futurista comandado pela tecnologia. *United States* ganhou o status de obra-prima, pois sintetizava uma alegoria profunda dos Estados Unidos contemporâneo. O trabalho pode ser descrito como um projeto em processo que retrata os Estados Unidos e, também serve de base para tudo o que se relaciona com o seu trabalho: memória, linguagem, tecnologia, política, utopia, poder, homens e mulheres". Ela construiu narrativas complexas a partir de suas observações sobre a sociedade americana, tecendo comentários com diversas camadas significantes dentro de eventos multimídias sobre a identidade americano. Essencialmente, o trabalho é sobre a cultura dos EUA e a relação com a tecnologia. Há também referências ao programa espacial, um tema também recorrente em trabalhos posteriores. Segundo Scott Cummings (1984:252):

[...] Sem ser ingenuamente otimista ou simplória, USA:I-IV busca capacitar o público a enfrentar as mudanças radicais que vêm sendo forçadas pela tecnologia avançada e a nossa dependência quase absoluta dela [...] como um passeio selvagem por meio de uma interpretação imaginativa da cultura americana, um alerta antagônico ao fascínio pela tecnologia eletrônica [...].

Em suma, *United States I-IV* é um caleidoscópio retratando a cultura americana de um determinado período histórico recente. Por outro lado, a *performance art* tem sido o melhor modo de coordenação e manipulação dos múltiplos meios e linguagens. Nesse trabalho,

Anderson utilizou o formato canção suplementado com interlúdios musicais, visuais (filme e slides) e textuais para traçar a narrativa da obra. A utilização de tecnologia sonora, com suporte de outras mídias, foi fundamental para multiplicar a presença solo da performer numa variedade de personagens, vozes e personas.

As estruturas discursivas das performances de Anderson podem ser comparadas às de um *talk show* televisivo, ou, mais precisamente, Carlson (2010:94) “descreve a relação da performance moderna com a tradição de vanguarda e a tradição dos comediantes *stand-up*,”; ele nos alerta sobre outras atividades mais antigas da performance como a tradição dos monologistas Beatrice Herford, Marjorie Moffette e Ruth Draper”. A recorrência de monólogos e a proliferação de “personagens” faz com que Anderson mova-se entre estruturas fragmentadas e antinarrativas com forte semelhança ao fluxo de programação de televisão na sua negação sucessiva de significados estáveis e em sua criação de uma “ativista interminável de presenças não relacionadas, superfícies, vozes, em uma sucessão autorreferencial sem consequência”.

O trabalho de Laurie Anderson sempre envolve uma ampla gama de discursos operando simultaneamente, interligados de forma imprevisível e, por vezes, de maneira contraditória. Ao extrapolar os limites do mundo das artes tradicionais, Anderson tem o reconhecimento legitimado pela maioria dos críticos de teatro, cinema e *performance art* da cultura pós-moderna. Contudo, Susan McClary (1991:135) aponta que “quando se trata de um dos aspectos importantes de seu trabalho - a música – quase sempre é menosprezado em tais análises, pela simples razão de que não músicos têm dificuldade em verbalizar sobre música e seus efeitos”.

6.3.3 O Superman⁸⁰

A inserção de Anderson na mídia e no grande público veio com o sucesso explosivo da canção *O Superman* na parada britânica. Sua construção parte de uma citação a uma ária “Ô Souverain, juge ô, ô père” (O Soberano, O Juiz, O Pai), da ópera *Le Cid*, de Jules Massenet, de 1885. Nas primeiras linhas (“O Superman / O Juiz / O papai e mamãe”), especialmente, ecoa a ária original (“Ô Souverain / ô juge / ô père”). A introdução da canção consiste na repetição de uma estrofe com “O Superman / O juiz / O papai e mamãe”. O resto da letra da música é frouxamente estruturado em torno de uma conversa telefônica entre a narradora e uma voz misteriosa. No início, a voz deixa uma mensagem dizendo ser a mãe do

⁸⁰ DVD – Vídeos – Módulo 6– V31. Anderson/O Superman.

narrador, mas, ao não receber uma resposta, revela-se como alguém que o narrador "não sabe", mas que "sabe" o narrador. O narrador, finalmente, responde, perguntando "quem é esse mesmo?" A voz, em seguida, identifica-se como "a mão que leva" e informa o narrador que os "aviões americanos" estão chegando. A canção termina com a estrofe "Quando o amor se vai, há sempre a justiça / e quando a justiça se vai, há sempre força / e quando a força se vai, há sempre mamãe".

Fig. 43 Acordes de *O Superman*.

Sobrepostos em um fundo restrito a uma harmonia, três acordes (Fig. 43) alternados são formados pela repetição de uma única sílaba falada: um "ha ha ha"; criado em *looping* com um Eventide Harmonizer, o texto de *O Superman* é falado através de um vocoder. Essa sílaba repetida constantemente é um pedal em ostinato com a duração completa da música emitindo a nota C3 (262Hz). A música é constituída por três acordes, mas dois deles se alternam durante toda a narrativa da canção: uma tríade de Ab na segunda inversão do quarto grau e uma tríade na primeira inversão do sexto grau. Para alguns estudiosos, o uso de materiais musicais mínimos faz com que a música de Anderson seja considerada indigna de análise da obra musical de forma séria, como McClary (191) pontua.

Mas como em muitos outros aspectos da obra de Anderson, a música muitas vezes é cuidadosamente organizada em termos de austeras oposições binárias; que os estruturalistas como Saussure e Lévi-Strauss encontraram nos fundamentos do pensamento ocidental e no que os pós-estruturalistas se interessaram como deconstrução. A oposição binária que ela escolheu não é inocente, e como a peça vai se desenrolando, aprende-se uma boa lição, não só sobre "O Superman", mas também sobre as premissas do discurso musical ocidental e a própria condição pós-moderna.

A partir de United States, Laurie Anderson assinou contrato com uma das maiores gravadoras do mercado fonográfica da época, a Warner Brothers, que encomendou-lhe seis álbuns. Esse fato causou um enorme frisson no mundo alternativo das artes. Acontecimento inimaginável até aquele momento, em que um artista de "vanguarda" operando dentro do *mainstream* era considerado uma contradição.

6.4 Pamela Z

Fig. 44 Pamela Z.

A escolha de Pamela Z (Fig. 44) chegou aos 48 do segundo tempo, meio que por acaso. Ela tem um caminho similar ao de muitos músicos de minha geração saídos do universo analógico e que adentram ao mundo digital, pré-computador, via sintetizadores MIDI (Musical Instrument Digital Interface), pedais digitais de efeito (delay, flanger e reverb) e posterior gravação em um gravador cassete de quatro pistas – as ferramentas disponíveis naquele momento. A sua trajetória artística é muito semelhante aos caminhos que a electropera tem trilhado nos últimos anos.

Longe dos ambientes eruditos dos quais a trajetória do autor da dissertação seguiu durante sua carreira profissional; no momento o mesmo vem trabalhando exclusivamente com estudantes e artistas do viés popular, utilizando técnicas para a manipulação das vozes de cantores, atores e performers na electropera que seguem caminhos muito próximos aos trilhados por Pamela Z.

Pamela Z é compositora e performer residente em San Francisco, na Califórnia. Ela utiliza processadores digitais de som em sua voz, equipamentos MIDI em performance ao vivo e tecnologia de sampleamento sonoro e vídeo. Z é uma pioneira de técnicas digitais de

looping ao vivo, processando sua voz em tempo real para criar densas e complexas camadas sonoras. A sua técnica composicional combina bel canto operístico, técnicas vocais estendidas da música experimental, *objects trouvés*, textos e sampleamento de ruídos. Porém, antes de chegar a esse estágio, Z desenvolvia trabalhos em que compositor e performer tocavam ao vivo, principalmente com a voz e um instrumento para acompanhamento, em geral guitarra elétrica ou violão. Z (2003:350) fala de sua descoberta da gravação em multicanal:

Eu estava trabalhando numa espécie de cantor e compositor padrão e tentava integrar a minha técnica vocal clássica na cena de alguma maneira. Meu trabalho gravado (para o qual eu estava usando um gravador portátil Fostex de quatro pistas) começou a evoluir muito mais rapidamente do que o meu trabalho ao vivo. Eu estava trabalhando com camadas de sons vocais sustentados combinando com sons de outra ferramenta nova, um pequeno sintetizador Casio .

Após esse passado heroico, Z tem baseado todo o seu processo de composição musical no computador, por meio de softwares de edição sonora digital, onde ela grava, edita e constrói suas composições. No início da carreira, ela usava dispositivos periféricos do computador para gravar CDs das obras, e assim distribuía os seus trabalhos para divulgação.

Outra prática comum na maioria dos músicos dessa geração foi a utilização de software de notação musical para criar partituras, possibilitando a outros músicos tocarem as suas obras. Em seus trabalhos recentes, ela utilizou o software MAX MSP e o software Isadora em um MacBook Pro, juntamente com o controlador MIDI, e o BodySynth, cujos sensores são conectados a eletrodos e ligados ao computador para responder aos movimentos musculares do performer: equipamento que permite manipular, mediante os movimentos corporais, o som e a imagem no palco. Contudo, apesar da simbiose com os computadores e equipamentos digitais, Z acredita no fator humano como fundamental na construção de um trabalho:

Sempre houve pessoas acreditando que ter uma grande ferramenta iria torná-las grandes artistas ou resultar magicamente na criação de grandes obras, mas comprar o melhor violino ou uma raquete de tênis não faz um grande músico ou grande atleta. No entanto, ter uma nova ferramenta pode certamente inspirar grande obra de alguém que tem o potencial para fazê-la.

Suas performances variam em escala de pequenos concertos em galerias em locais com uma caixa-preta flexível até obras multimídias de grande escala em salas com palco italiano⁸¹. Além de seu trabalho de performance, Z produziu obras intermídia em galerias, incluindo as instalações de som e vídeo multicanal. Porém, a sua trajetória começa nos tempos de estudante, quando estudava canto erudito na Universidade do Colorado durante o

⁸¹ DVD – Vídeos – Módulo 5 – V32. Pamela Z.

dia e tocava violão e cantava em bares e cafés durante a noite. Com tal rotina, ao mudar-se para São Francisco, Z habitou um ambiente ativo nas comunidades de música e *performance art* da costa oeste americana. Nessa nova residência, sua trajetória musical passou por pequenos cafés, bares de *punk rock* e galerias, como a *New Langton Arts*- um dos espaços de performance experimentais mais influentes de São Francisco. Em entrevista para Tom Sellar (2000:60), Z fala sobre sua conciliação em ambientes musicais aparentemente tão antagônicos:

Eu não sabia como conciliar esses interesses até o início dos anos 1980, quando uma grande quantidade de recém-formados nas escolas de arte criaram bandas interessantes fazendo música ambiente - volta, quando foi realmente ambiente e não tinham uma pulsação. Pessoas como Brian Eno e David Byrne estavam colaborando com Philip Glass. Foi quando eu percebi que esses mundos podiam se unir, e não havia nenhuma razão para que eu não pudesse combinar bel canto com vocais ásperos e ruídos de objetos acústicos com martelo de cabo e pedaços de Plexiglas.

Seu background musical traz influências da música experimental europeia e americana, do punk britânico e americano, da new wave e das formas de música para site specific, conduzindo-a para o universo de artistas como Laurie Anderson, no início da década de 80. Anderson foi uma influência importante para Z, pois sua postura multimídia levou Z a experimentar combinações de sensibilidades dissonantes como punk com minimalismo, eletrônica com *performance art*. Numa outra etapa de sua carreira, Z (2000:350) fala de sua aproximação com as práticas dos compositores minimalistas, dos eletrônicos experimentais e de alguns nomes da chamada artmusic:

Minhas influências anteriores haviam sido em grande parte do rock dos anos 1960, cantores letristas da década de 70 e ópera clássica do sec. XVIII. Mas agora eu estava muito mais interessada nos artistas de punk e new wave, compositores minimalistas e toda uma série de compositores eletrônicos experimentais que vão de John Cage, Pauline Oliveros e Alvin Lucier a Laurie Anderson e Brian Eno.

6.4.1 Loop Z

A técnica de loop muito bem explorada foi descoberta por Z em um concerto da banda de jazz progressivo Weather Report. Nesse concerto, Z nota a utilização de um pedal de delay pelo baixista da banda Jaco Pastorius; que permitia ao baixista gravar frases musicais curtas em ostinato enquanto ele ficava livre para desenvolver improvisações.

No início de suas experimentações com o pedal de delay, Z começou fazendo loop, usando como material a própria fala, e notou que um texto falado ao ser repetido por uma máquina torna-se música⁸². Assim, graças ao pedal de delay, suas composições criavam

⁸² DVD –Áudio – Módulo 6 – A18. Z/State.

melodias provenientes da fala natural. Z define assim o uso desse dispositivo tecnológico como fonte inspiradora (2000-62) “Os delays me permitiram criar elaboradas camadas sonoras, isso permitiu me tornar uma orquestra, e não apenas uma cantora. Isso é o que manteve o meu interesse. Ele também me deu um contexto no qual para usar palavras faladas em composições musicais”.

Ao ser indagada por Sellar sobre o seu processo performático, Z fala da similaridade das suas peças musicais com as estruturas teatrais em miniatura. Se forem considerados os conceitos estudados anteriormente de *double enactment* de Frith e *persona musical* de Auslander, o conceito teatral, utilizado por muitos além de Z, é uma analogia imprecisa. O ponto crucial é que o termo *character* no teatro, no sentido tradicional, remete à personagem (o outro) e na música remete à intérprete (que até pode falar do outro, mas dentro das próprias idiossincrasias). Em sua resposta a Sellar, Z entra num conflito conceitual sobre a construção de um *character criando* “alguns personagens em cada uma das peças que eu performo. Então, eu acho que é teatro. Eu não estou muito feliz só sendo um músico, embora a gama de possibilidades seja infinitas, eu desejo mergulhar dentro das artes visuais e do teatro também”.

6.4.2 Tecnologia e Gênero

Z analisa no texto *A Tool Is A Tool* as escolhas feitas de instrumentos e periféricos pelos artistas, não só aqueles que desenvolveram ferramentas tecnicamente muito complexas, mas principalmente os que trabalham com ferramentas com um custo relativamente baixo e tecnologia simples. Z fala sobre a recente onda de misturar instrumentos acústicos com os eletrônicos, dispositivos mecânicos com dispositivos digitais, máquinas com humanos. Nesse campo, historicamente dominado por homens, tem surgido uma geração de mulheres artistas encabeçando uma série de trabalhos e pesquisas.

Para Z (2003:356), a situação das mulheres na música eletrônica apresenta a seguinte conjuntura:

Sempre houve uma grande quantidade de mulheres compositoras, mas os livros de história da música (com algumas exceções notáveis, como *American Music*, de Kyle Gann, no século XX) não tendem a refletir isso. E uma vez que os historiadores do passado geralmente negligenciaram em reconhecer as contribuições das mulheres, acho que isso não deveria surpreender na história da música eletrônica, poucas mulheres receberam muita atenção também. Estou ciente de que há um número desproporcional de artistas do sexo masculino neste campo de qualquer maneira, mas há algumas mais mulheres nesse campo que se poderia pensar a partir de ler a maioria dos livros e revistas sobre o assunto. Tenho a sensação de que, juntamente com todos os outros motivos, ferramentas podem ter algo a ver com isso. Parece que as expectativas dos tipos de ferramentas de um artista são um pouco separadas ao longo das linhas de gênero. Na verdade, quando eu comento sobre a ausência de nomes de mulheres em várias histórias ou coleções de música eletrônica,

muitas vezes obtenho respostas como: "Bem, você sabe , as mulheres não estão tão interessadas em se afundar em um laboratório com um bando de equipamentos eletrônicos", para o que estou inclinada a responder: "Na verdade, eu posso citar para você muito poucas que estão."

Essa dependência tecnológica marcou a geração anterior, principalmente de cantoras performers que se destacaram e obtiveram o reconhecimento maior que os seus pares masculinos. As figuras de Cathy Berberian, Diamanda Galas, Joan LaBarbara, Meredith Monk e no Brasil Anna Maria Kieffer se tornaram ícones reconhecidos por suas técnicas estendidas num instrumento tão complexo e independente como a voz humana. Entretanto, esse quadro tecnodependente tem sido revertido pela geração mais recente.

Esse caminho das mulheres na área da música e tecnologia começa com o trabalho de concepção e utilização de sistemas de música eletrônica com Pauline Oliveros, Laetitia Sonami, Annea Lockwood, Laurie Spiegel, Maryanne Arnacher; entretanto elas ainda, nessa área, não obtiveram o mesmo reconhecimento que os homens.

Módulo 7: Ópio

7.0 Abertura

“Mas é próprio da linguagem, simultaneamente, estabelecer limites e ultrapassar os limites estabelecidos”. Gilles Deleuze

A electropera Ópio⁸³ foi o produto resultante da pesquisa que teve como pedra angular o filme referencial *Limite* de Mário Peixoto. Neste trabalho utilizamos elementos “referenciais” da *performance art*, processos cênicos minimalistas de encenação e eletrovocalidades constituídas de materiais sonoros gravados (mediatizados) e live electronics (manipulação em tempo real de sintetizadores virtuais e vozes).

O filme de Peixoto opera em um tempo ilusório materializado no relógio, numa relação de conflito dialético entre o homem e a máquina que alimentou os debates das vanguardas artísticas durante todo o século XX. Essas oposições binárias homem/máquina, emoção/razão e arte/tecnologia procuraram perlaborar alguns ideários que nortearam as vanguardas históricas e que seguem reverberantes na contemporaneidade diluída e fragmentada.

Em Ópio podemos encontrar indícios da multiplicidade dos eventos futuristas passando pela música contemporânea; na justaposição proposta por Satie e Picabia em *Relâche*; as técnicas de montagem da música eletroacústica iniciada pelos cubofuturistas russos chegando à síntese sonora virtual nos computadores pessoais; os trabalhos colaborativos de Cage/Cunnighan e as técnicas de *hang up* de Ashley; o cinema de apropriação com raízes na colagem dadaísta e na bricolagem pós-moderna; as aventuras em campos insólitos dos compositores da segunda metade do século XX com Kagel e sua extensa obra cinematográfica, Ashley rompendo os paradigmas da ópera tradicional ao colocá-la na televisão; as incorporações da videoarte nos trabalhos de Reich e Korot em seus vídeos musicais; as vocalizações performáticas sensoriais de La Barbara com os loops vocalizados em tempo real por Pamela Z.

Conceitualmente, a electropera Ópio tem proximidade com a *performance digital* de Dixon, pois utiliza tecnologias de computadores para desempenhar o papel-chave nos conteúdos, técnicas, estéticas e formas de apresentação. A *Opera Vlu*, grupo de trabalho que eu coordeno, tem realizado diversos projetos que adotam métodos inovadores de pesquisa para a criação de obras interativas que tentam ampliar os limites tecnológicos e estéticos da

⁸³ Lê-se Ório, que em grego significa limite.

prática de pesquisa de cruzamentos de linguagens de forma experimental⁸⁴. Esses procedimentos de práticas de pesquisa se concentram em indivíduos autônomos que estão fora do circuito do *mainstream* artístico e da academia, e se reúnem para a realização de uma empreitada e depois seguem as suas carreiras nas distintas linguagens.

7.1 Do limite ao ópio

Saltando dos limites do experimental cinematográfico para os domínios da electropera com ingredientes mix-midiático surgiu a possibilidade de criar uma obra que atravessasse outra obra (a única concretizada por Peixoto), não como um mero pastiche ou *remake*, mas de forma transversal sem nenhuma relação narrativa lógica com a obra referencial. O percurso entre a memória e a nostalgia, como um estado de lassidão pela morte gradual e o descompromisso com a história artística do país conduziu-me, a toque de caixa, a escrever uma obra para lembrar, e não comemorar (pois não havia motivos para isso), os 80 anos de uma obra emblemática, não só para a cinematografia nacional, mas também para a cultura do país.

7.1.1 Mário Peixoto

Mário Peixoto, mais precisamente Mário Breves Peixoto, nasceu em 25 de março de 1908, provavelmente na Bélgica onde seu pai, João Cornélio, frequentava um curso de química. Peixoto foi descendente de uma família rica tendo o comendador Joaquim José de Souza Breves, maior plantador de café do império e maior traficante de escravos, por parte materna, e de usineiros de açúcar, da parte paterna.

Peixoto estudou no Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria de 1917 até 1926 quando interrompeu o curso para estudar na Inglaterra. Por lá, ele permaneceu de outubro de 1926 a agosto de 1927 no *Hopedene College*, em Willingdon, próximo de Eastbourne, no Sussex. Na volta ao Brasil foi apresentado a Brutus Pedreira, que o levou ao Teatro de Brinquedo, lá conheceu os irmãos Silvio e Raul Schnoor e a irmã Eva, e também Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

Em 1928 foi fundado o *Chaplin Club*, um círculo de amigos que debatiam questões teóricas relacionadas ao cinema. Desse círculo participava Octávio de Faria, amigo de infância de Mário Peixoto e interlocutor privilegiado. O desejo de conhecer mais sobre cinema e ter acesso a mais filmes faz Mário voltar à Europa em junho de 1929, quando visita

⁸⁴ Além de Ópio, foi utilizado o mesmo conceito para os trabalhos 00pera, #Solo, *She was a visitor*, Memória Ubíqua, entre outras.

em companhia de seu pai Londres e Paris. Nesse percurso, Peixoto é impactado pela foto de André Kertész na capa da edição da revista VU (Fig. 45), vista por acaso num passeio pelas ruas de Paris. Essa imagem age como inspiração motriz para escrever na mesma noite o primeiro esboço de seu filme *Limite*. De volta ao Brasil, em outubro de 1929, Mário Peixoto continua em contato com a cena artística, provavelmente presencia as filmagens de *Lábios sem beijos* e de *Saudade* e possivelmente onde encontrou pela primeira vez a atriz Carmen Santos e o cameraman Edgar Brazil.

Fig. 45 Capa da Revista Vu e cena de abertura de *Limite*.

7.1.2 *Limite*: o filme

Limite é um filme silencioso filmado em Mangaratiba – RJ, entre 1930 e 1931, ficou pronto em janeiro de 1931, em pleno vigor do cinema sonoro. O filme teve sua pré-estreia na sessão de cinema no Cine Capitólio por iniciativa do Chaplin Club, na Cinelândia, no dia 17 de maio de 1931, uma manhã de domingo. A película não sensibilizou nem mobilizou o interesse de distribuidores nem do público e *Limite* nunca foi exibido comercialmente, tornando-se um típico filme de cineclubes.

Isso se deve a três fatores: o primeiro mercadológico, pois desde 1912 o mercado de cinema brasileiro era dominado por empresas americanas, que, por sua vez, não exibiam os filmes brasileiros. Era comum naquela época o filme brasileiro ser um estrangeiro em seu próprio país. O outro fator foi a desistência do diretor e produtor Mário Peixoto, por motivos pessoais, em distribuir o filme. E, finalmente, a falta de massa crítica e de um público habituado e sensibilizado para absorver obras experimentais desse repertório.

Mesmo tendo desistido de distribuí-lo por questões pessoais e conjunturais, Peixoto não desistiu de *Limite*. Sua estratégia de manter o mito de *Limite* vivo se expandiu por meio de intervenções envolvendo artigos, entrevistas e críticas, criando uma aura ao redor do filme. *Limite* foi um filme muito mais comentado do que propriamente assistido, visto que ficou mergulhado no limbo por muito tempo, quase sendo perdido ou inutilizado. Até a sua restauração em 1988, alguns importantes críticos do cinema brasileiro, como Glauber Rocha e Jairo Ferreira, só haviam ouvido falar ou acabaram de assisti-lo quase meio século depois.

7.2 Da Abstração à Concretude

Enquanto nos países do hemisfério norte caminhava o cinema sonoro, o cinema silencioso brasileiro vivia o seu apogeu e aproveitando-se do vácuo existente do cinema sonoro, em fase embrionária e futuramente ganharia contornos e tecnologias que aniquilariam quase por completo o cinema silencioso. Nas fendas desse descompasso surge *Limite*, um caso inaudito em nosso país, sendo um dos últimos silenciosos produzidos no Brasil. Contudo, mesmo em um contexto influenciando pelo som que já renunciava outros rumos para a cinematografia, a obra de Peixoto estava em sintonia fina com a produção artística vanguardista que ocorria em sua época no mundo. Peixoto cresceu dentro de uma atmosfera permeada pelas vanguardas históricas artísticas, construindo neste contexto as bases conceituais de seu filme. Emil de Castro (2000:60) diz:

O “Manifesto futurista”, de Marinetti, a Semana de Arte Moderna de 22, a *avant-garde* francesa, o “Cinema-olho” e o “Cinema-verdade”, a pintura cubista, enfim toda essa revolução cultural proporcionaria uma mudança no mundo da arte e neste contexto nasceria o cineasta Mário Peixoto, que se utilizaria do olho mágico da câmera para mostrar as limitações do ser humano, *leitmotiv* de *Limite*.

A ideia de *Limite* surgiu em 1929, quando Mário, após uma misteriosa briga com o pai, vislumbrou a capa da revista francesa *Vu* com uma imagem intrigante fotografada por André Kertézs. Nessa foto, vê-se uma mulher com um olhar penetrante, envolta por braços masculinos presos por algemas. Essa imagem reverberou na mente do jovem Mário e tornou-se a imagem referencial de *Limite*, protagonizado por Olga Breno como a mulher presa. Em matéria do jornal *Folha de São Paulo*, publicado no livro *Cinema de Invenção*, de Jairo Ferreira (2000:229), Mário Peixoto fala sobre a centelha e o conceito-chave da dimensão semântica no processo de criação do filme:

Numa dessas visitas ao Brasil é que eu fiz *Limite* e o montei numa outra. E o filme começa com a imagem que eu vi na Inglaterra. Eu estava saindo do hotel e um mar cintilante, que ofuscava um pouco os olhos, e vi uma figura que eu não lembro se era homem ou mulher, que estava algemada. Aquilo se fixou em minha mente, era uma cena que contei pro meu pai. Quando fizemos o filme então eu o abria com essa imagem.

Limite é um filme não narrativo com histórias muito simples e esquemáticas baseado em um tema, uma situação e três histórias. O tema gira em torno da ânsia do homem pelo infinito, seu clamor, sua fragilidade e a sua angústia diante da impossibilidade de chegar a esse anseio. A situação é um barco extraviado no oceano com três naufragos – um homem e duas mulheres. As três histórias, desenvolvidas dentro de um barco errante, por meio de relações imagéticas convergem para narrativas trágicas pessoais vividas e recordadas pelos personagens. Mário escreveu o *scenario* de *Limite*, em uma única noite e o enredo, sintetizado por Mello (1996: 72-3), era basicamente o seguinte:

Um barco, com três naufragos, perdido no oceano. Os naufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com o seu destino. Uma das mulheres dá um biscoito ao homem, que o come, desalentado. Ela, então, conta sua história: fugiu de uma prisão com a cumplicidade do carcereiro mas desprezou-o, fugiu novamente, mas não encontra a paz. Tenta trabalhar - costurar - mas a monotonia a esmaga. Vendo a notícia de sua fuga no jornal, parte novamente.

O homem reanima a outra moça caída no fundo do barco. Também ela conta a sua história: um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado que toca em cinemas. A mulher sente-se presa, tolhida pela tirania dos laços do casamento; recorda o marido em toda a sua degradação. Desesperada, foge.

No barco, a primeira mulher tenta remar - mãos e remos são inúteis. Os outros dois olham-se, vencidos e conformados. E o homem conta, então, ele também, a sua história. Viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e há tristeza. Ao visitar o túmulo de sua mulher, encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. Desespero, angústia, terror - e fuga.

No barco a água para beber acaba. Um barril, visto de longe, pode ser a salvação. O homem pula n'água para ir buscá-lo, mas não reaparece à tona. Em desespero a segunda mulher se atira à primeira, que a agride. Uma fica prostrada; a outra chora.

Desencadeia-se uma tempestade, uma longa tempestade que, quando acaba - o mar calmo outra vez -, não deixa mais do que a primeira mulher agarrada a um destroço - e, assim, termina o *scenario*, que não tem mais do que quinze páginas datilografadas, os shots descritos sumariamente, os cortes e fusões indicados, bem ao estilo do cinema silencioso.

Por fim, ainda no escopo das arqueologias, cabe referir à questão da memória, sem o quê seu projeto não teria condições de desenvolvimento. Mello afirma que a compreensão de *Limite* é dependente da memória porque o filme apenas progressivamente vai se revelando: “Em *Limite* é preciso que ‘tudo’ o que foi visto não seja esquecido: é um filme, em sua feitura e em seu sentido, obcecado pelo memorativo, pela recordação – é um constante evocar de forma e temas”. Saulo parte para uma análise sociológica e histórica para contextualizar o estado de lassidão dos personagens do filme na paisagem decadente que foi a rica e florescente da cultura cafeeira em sua plenitude no fim do século XIX.

Limite mostra o travo amargo do passado esplendoroso refletido em todas as imagens cuidadosamente compostas e nos próprios personagens educados, contidos, refinados nas suas

aristocráticas posturas. O sentido trágico do filme é apresentado na tristeza, lassidão, desejo de fuga constante, sensação profunda de inutilidade e na decadência nos quais o filme tira sua força.

Toda a precisão técnica; todo o rigor profissional; toda a beleza fotográfica e de composição; toda a força artística da *mise-en-scène*; toda a sofisticação realizada por Edgar Brazil. No filme, os corpos aparecem como *tableaux vivant* mais do que em ações, no qual não há falas, e quando acontecem, não podem ser ouvidas. Limite baseia a sua estética na utilização da elipse, da metáfora, da ambiguidade e da negação em mostrar os labirintos narrativos que dão as pistas para seguir um relato clássico. Esse fator de estranhamento requer do espectador outro olhar, o qual não está sujeito à ilusão da identificação com as ações lógicas e encadeadas. As ações são apenas registros de situações contemplativas. A causa do drama nunca é explicitada é compreendida apenas como parte da construção do universo poético dirigido por Mário Peixoto.

O fenômeno *Limite* não se deve unicamente ao seu valor histórico, não por ele estar no começo da história do cinema brasileiro, mas talvez por uma tardia e culposa descoberta da importância dessa obra no que diz respeito a sua postura de criação audiovisual e a sua proposta de encenação cinematográfica. A trajetória de Peixoto deixou marcas nos seus herdeiros no melhor do Cinema Novo, e, posteriormente nas artes eletrônicas e nas novas mídias brasileiras.

7.3 Concepção performática: da tela à cena

Oitenta anos após a primeira exibição de *Limite*, no Teatro João Caetano, como uma “atração” do Projeto Vocacional Apresenta, quatro performers ligados de alguma maneira ao Programa Vocacional, fazem uma travessia poético-performática em comemoração, rememoração e homenagem a Mário Peixoto e o seu filme *Limite*, uma das obras mais instigantes e provocantes da cinematografia mundial.

A nossa empreitada contou com a colaboração de dois ex-participantes do Programa: a cantora Milena Araújo e o ator Roberto Flemming, e da dançarina e atriz Naiene Sanchez, especialmente convidada. Na parte técnica teve a participação de Rodrigo Munhoz na manipulação das imagens em tempo-real e a iluminação ficou sob a responsabilidade de Verônica Pereira, ambos participantes e parceiros em diversos eventos performáticos da cena *underground* paulistana.

Coincidentemente, Peixoto também utilizou em seu filme seus amigos de teatro Raul Schnoor como ator principal e Brutus Pedreira como pianista e criador da trilha musical. Além do fotógrafo Edgar Brazil e assistente Rui Costa, que se tornaram também grandes amigos de Mário. *Limite* estreou no Chaplin Club - Rio de Janeiro, fundado por um de seus amigos de infância Octávio de Faria (seu consultor teórico de cinema) e Plínio Sússekind Rocha, responsável pela primeira restauração da película na década de 60.

7.3.1 O Processo de Criação

O processo de criação do trabalho envolveu a conceitualização histórica e estética, experimentações e a transmediação desse *mix* de linguagem para a performance de Ópio. A criação de uma torrente de vetores convergentes em uma mesma arena exigiu do criador um referencial conceitual para aproximá-lo da *performance art*, não como um ecletismo polissêmico implícito na palavra, mas como um processo de trabalho e criação que enfatiza o pessoal, as habilidades individuais do artista, e não sua capacidade de saber imitar alguém.

A criação e a performance do trabalho envolveu a preparação dos performers, a pesquisa das mídias, a inter-relação das mídias eletrônicas e a análise receptiva dos performers. Os métodos de pesquisa da *Opera Vlu* na construção de Ópio envolveram teorias da *performance art* com enfoque nos autores relacionados à música, procedimentos de música eletrônico-eletoacústica e construção imagética baseada em um filme referencial.

Além do filme de Mário Peixoto, o trabalho também envolveu o estudo dos temas surgidos através de filmes, textos, artigos em revistas e sonoridades e trabalhos referenciais de

artistas vanguardistas e experimentais como Apollinaire, Erik Satie, Jean Epstein, John Cage, Bob Ashley e Joan La Barbara. Esse território movediço que vai das vanguardas do início do século XX até as instigações contemporâneas tiveram reverberações no processo de perlaboração da electropera Ópio.

Uma vez que o ponto de partida metodológico foi concebido, identificamos quatro objetivos de pesquisa, sendo o primeiro direcionado à metodologia geral de trabalho e os outros indicando a práxis que o projeto exigiu: (a) absorver e reinterpretar as teorias performáticas da persona musical de Auslander e do duplo digital de Dixon no contexto da performance digital; (b) estabelecer modelos de integração entre a presença viva e a midiaticizada, (c) a conceber formas em que o sentido de "vivacidade" de um performer digitalmente projetada pode ser melhorado, e (d) criar uma distinção para a estética performance digital que tem raízes no experimental, contudo trazendo alguns elementos performáticos oriundos da cultura popular⁸⁵.

Ópio foi pensada de forma modular com a ideia de seguir uma narrativa similar ao *cenário* proposto por Peixoto. O seu processo criativo desenvolveu-se de forma coletiva e individual, pois em muitos casos foi necessário o foco exclusivo em cada uma das propriedades performáticas do envolvidos no processo. Os conceitos propostos por Lyotard de anamnese e perlaboração na electropera, como um corpo único, e também no desenvolvimento dos módulos performáticos, foram determinantes para o processo associativo dos materiais em seus processos aditivos.

Os materiais considerados para a construção das personas de cada um dos performers foram baseados em escutas dos sentimentos, fragmentos de frases, imagens pessoais, pedaços aleatórios de informações, palavras ocorrentes, objetos familiares, memórias subjetivas da infância que se justapõem e ligam a criação das unidades modulares. Esses influxos criativos gerados na anamnese dos performers conceberam imagens de cenas, memórias subterrâneas, poemas, sonoridades acústico-eletrônicas, vocalizações que conduziram ao sensível, ao intuitivo, ao sensorial e à relação tempo-espço.

A disposição dessas fontes, além de criar uma racionalidade formal, amplificou as relações intuitivas e sensoriais na construção da narrativa, fugindo da lógica cartesiana da causa e efeito. Esses materiais também trouxeram subsídios para que o *work in process* desenvolvesse as partes cênicas e sônicas sem a submissão ao texto e a construção

⁸⁵ Essas preocupações seguiram como índices referenciais para as produções posteriores.

aristotélica. O desdobramento do percurso foi além dos experimentos de cada linguagem e suas idiossincrasias internas.

Esses métodos laboratoriais de produção teve a intenção de combinar técnicas tradicionais e não tradicionais. Para a construção de cada bloco performático utilizamos de técnicas convencionais de improvisação (nas vertentes sonoras, corporais e textuais), complementadas por outras mais experimentais, como as técnicas surrealistas de escrita automática, movimentos corporais redundantes até a exaustão, repetição de uma única frase *ad aeternum*, improvisação sonora baseada em uma única nota, movimentos em câmera lenta, entre outros.

Esses laboratórios preparatórios tiveram como objetivo o descondicionamento dos performers em suas práticas artísticas ordinárias, trazendo estímulos para que desejos e temores submergissem do inconsciente, a fim de propiciar subsídios na criação de materiais com base em sonhos, delírios e realidades dos artistas. Esses exercícios foram utilizados para evocar os aspectos mais viscerais, mais ocultos, e foram encontrados para induzir os tipos de percepções que aproximassem a persona dos performers com os personagens do filme de Peixoto: lassidão, economia gestual, silêncio.

Como exemplo, os movimentos que estruturaram a construção gestual e corporal da performer Naiene Sanchez foram construídos em cima do texto pessoal previamente escrito pela própria artista:

Invólucros atam espaços e fôlegos. Do escuro cinco mil watts derretem as defesas e cílios. Névoa particular no casulo lacrado. Desmaios em loopings assombrando consciências. Fecho a pauta, abro a nota. É butoh de fígado. É uma odisséia em busca do mesmo segundo, um segundo em comum, um segundo comum. Comum se foi e já são garras e presas. A teia de frames capturando os tentáculos artesanais, os braços do negro Tateando com horror a saída de emergência. Esse é meu claustro, minha casa. Minha Hiroshima sem bombas, meu oriente médio sem petróleo. [...] Fecho a nota, abro a pauta. Loopings de watts, kamikazes fardados de butoh, braços negros e joaninhas.

Técnicas similares têm sido adotadas pelo prof. Artur Matuck em exercícios criativos de narrativas textuais propostos dentro da disciplina *Arte Telemática* do programa de pós-graduação do PGHEA. Um desses exercícios operou como ponto de ignição para a construção da electropera Ópio. Nele, foram despertadas imagens referenciais de uma máquina de costura, ruas de terra, cercas de madeira e, principalmente, um limpador de pé feito de ferro ou tampinhas de refrigerantes pregadas em uma madeira – utensílio muito comum na maioria das casas das periferias em São Paulo, antes do calcamento das ruas nos meados dos anos 60. Essas imagens estavam adormecidas no meu inconsciente e “explícitas” no filme de Peixoto.

A conexão entre o *work in process* dos exercícios propostos pro Matuck pôde encontrar referencial teórica na assertiva de Cohen (1998:35):

Uma sequencia típica do *work in process* passa por impulsos, imagens referenciais, seguida de primeiros laboratórios com *performers*, criadores. A partir desse ponto abrem-se novas referências, pesquisa, nutrimento (textos, material temático, estudo de técnicas) e outra sequência de ensaios, operando sincronidades e novas descobertas. Finalmente, prossegue a exploração de alguns leitmotives e posterior eliminação de outros.

Além do método do *work in process*, Ópio atuou no universo da pós-performance conceitual, naquilo que Roselee Goldberg chamou de “a geração mídia” da performance. Essa geração teve uma nova relação com as mídias de registro como a fotografia, o filme e o vídeo, que predominantemente tinham na performance uma função documental de uma ocorrência efêmera. Na nossa concepção, apesar dos vídeos, as fotografias e as gravações sonoras estarem intimamente ligadas com à mercantilização e à reificação, que a performance conceitual tanto resistia, a presença desses recursos em Ópio foi além do registro efêmero das performances, mas operaram de suportes vitais e estruturantes das narrativas da electropera.

Mesmo reconhecendo a importância da fisicalidade dos performers, o trabalho situado no campo fronteiriço de manifestações experimentais e dos hibridismos da *performance art*, teatro de imagens, dança contemporânea, cinema de apropriação e música eletrônico-eletrovocal exigiu dos criadores uma relação mais íntima com as tecnologias digitais. O scholar Arlindo Machado (2011:216/217) projeta e alerta sobre esse ponto de mutação no universo da multimídia para o surgimento de uma nova realidade cercada por máquinas,

Na medida mesmo em que nos pomos hoje a navegar em ambientes multimidiáticos ou hipermidiáticos, qualquer nostalgia de pureza e simplicidade corre o risco de esconder uma certa incompetência para encarar a(s) realidade(s) sob uma ética mais complexa ou menos inocente do que aquela que ainda acredita que a imagem registrada pela câmera pode nos dar alguma espécie de “revelação” primordial, que uma intervenção brutal das máquinas de processamento poderia destruir.

Dessa forma, organizamos os fluxos e a ação dos performers na cena, que foi marcada intencionalmente com a presença de um VJ que interagiu continuamente com as imagens do filme, possibilitando o cadenciamento ou a aceleração do andamento performático. As escolhas e as movimentações dos performers aconteciam livremente dentro de uma estrutura previamente estabelecida, requerendo deles não apenas “executar” objetivamente uma ação, mas a interação com a obra, efetuando as suas próprias escolhas. A seguir, apresentaremos as operações dos processos delineando o fluxo, a sincronidade e os laboratórios que direcionaram a construção do cenário, conceitualidades, escolhas e a resultante da obra.

7.4. Visualidades

A projeção de imagens de filmes durante apresentações performáticas não é uma novidade, pois encontramos referenciais históricos em Erwin Piscator nos anos 20 e na Lanterna Magika de Svoboda nos 60. Também encontramos iniciativas no gênero entre os construtivistas russos que introduziram a tela de cinema na cena como uma forma de incorporar as estruturas e a expansão do conteúdo dramático que o meio propiciava.

No contexto atual, a utilização de aparatos digitais e softwares permitem uma maior flexibilidade no processo de duplicação, reprodução e sampleamento da imagem. Entretanto, fomos buscar o eixo conceitual no vídeo além da tecnologia, isto é, como um estado de pensamento da imagem. Esse posicionamento nos direcionou para nossa aventura no terreno do cinema como um ato performático, que foi o eixo condutor da construção imagética da electropera.

A técnica imagética predominante adotada em *Ópio* foi a do *found footage*, um subgênero específico encontrado no cinema experimental contemporâneo, cinema de montagem russo, cinema de *avant-garde* e videoarte. A *Found Footage* pode ser literalmente traduzida como cinema reciclado. A característica central dessa técnica cinematográfica adotada em *Ópio* tem como elemento estruturante na sua construção, a utilização total ou parcial de fragmentos de filmagens alheias - apropriados e apresentados em uma nova disposição.

A justaposição e a colagem dos diferentes fragmentos atravessou todo o século XX e trouxe à tona a arte de apropriação. A diversidade de procedimentos e de ações realizados seguiram os métodos de composição da simultaneidade dos eventos futuristas italianos, dos poemas e *readymade* dadaístas, da poesia MERZ de Schwitters, da propaganda dos construtivistas russos, dos textos automáticos de Tzara e Breton e da indeterminação musical de John Cage. Esses procedimentos também se estenderam para os territórios das artes bidimensionais da pintura, do design gráfico e da fotografia (fotomontagens de Man Ray); da escultura expandida (*assemblage* e *environments*) e também na música contemporânea (*tape music*, manipulação de toca-discos pelos DJs [turnetable], plunderphonia, a cultura do remix *cut'n'paste*) e nas apropriações iconográficas da arte pop com seu interesse na mídia e na cultura popular.

Como contribuição teórica e conceitual a essa prática imagética, baseamo-nos em Walter Benjamin, na em sua *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), as ideias apresentadas por Guy Debord em 50 no *détournement* ou desvio de significado, um

conceito surgido dentro do movimento situacionista referindo-se ao processo de tomar algum objeto ou mensagem criada pelo capitalismo e distorcê-lo a ponto de perder completamente seu sentido original; esse processo de reorganização em outro conjunto de significados confere a cada elemento um novo alcance e efeito ("uso de 'détournement'", 1956). Roland Barthes no ensaio *A morte do autor* (1968) fala sobre um tipo de arte que parece desafiar as noções tradicionais de originalidade e autoria. O antropólogo estruturalista francês Claude Lévi- Strauss em *O pensamento selvagem* (1962) traz para as ciências humanas e sociais o conceito de *bricolage*, usado para descrever a combinação de fragmentos de outras obras, fazendo analogias e aproximações, permitindo o uso criativo de materiais e equipamentos. Dessa forma, o *bricoleur* realiza a montagem das estruturas de acordo com o seu entendimento.

O *found footage*, na prática, apresenta uma gama extensa de possibilidades técnicas, formais e estilísticas. Para atender teoricamente a essa demanda, surgiram novas terminologias correlatas, contudo, elas apresentam diferentes enfoques e abordam um aspecto específico dessa estética fílmica. O teórico de cinema espanhol Antônio Weinrichter propôs a “remontagem audiovisual”, o videoartista e cineasta espanhol Eugeni Bonet propôs o termo “remoção”, além desses encontram-se com frequência os termos colagem audiovisual, cinema reciclado e mais recentemente “post”, utilizado pelo ensaísta e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud.

A característica central do *found footage* adotada em *Ópio* teve como elemento estruturante de construção a utilização de fragmentos de filmagens alheias, apropriada e apresentada em uma nova disposição⁸⁶. Ao utilizarmos fragmentos do filme *Limite de Peixoto* e um fragmento minúsculo de Carmen Santos no filme *Feitiço Mineiro* de Humberto Mauro, apresentamos e remontamos em uma nova roupagem e, portanto, dotados de novos significados não destinados originalmente pelo autor.

No caso da electropera especificamente, onde as apresentações ocorrem em ambientes e espaços heterogêneos e muitas vezes “alienígenas” longe das condições estruturais de uma sala de projeção. Por isso, a parte imagética da electropera considera o vídeo como uma linguagem coerente com o contexto a que ela se insere, tanto nas questões referentes ao espaço de apresentação como na própria reflexão sobre o cinema.

⁸⁶ Nos filmes *found footage*, a pilhagem de imagens retiradas de seu contexto original de diversas ou única fonte são encontradas em documentários de propaganda, filmes educacionais, desenhos animados, filmes industriais ou turísticos, filmes pornográficos, filmes caseiros, comerciais de TV, programas de TV de todos os tipos e velhos filmes antigos e silenciosos.

A manipulação destes materiais observou o tratamento da matéria-prima fílmica, isto é, como uma construção artística a partir da estaca zero com materiais inéditos e intocados, longe do sentido modernista. Desde o início, o nosso enfoque foi selecionar materiais já existentes, utilizando-os e modificando-os com uma intenção específica, isto é, criar uma narrativa visual que dialogasse com os performers e com outras linguagens sonoras, textuais e corpóreas⁸⁷.

Outro fato relevante na utilização da técnica do *found footage* se encontra diretamente relacionado à materialidade fílmica e à sobrevivência do arquivo. Os arquivos podem ser utilizados como crítica ao seu sentido original ou também como forma de criar outros elementos históricos. A descoberta de significados ocultos no material concebe outros arquivos que não seriam visíveis se não por meio da sua mudança de âmbito. Todo o processo de perlaboração visual ocorrida durante a montagem foi realizada em um software básico de edição de vídeo da Apple, o Imovie HD (Fig. 46).

Fig. 46 Mulher nº2 no original e manipulada.

⁸⁷ DVD- Módulo 7 – Vídeo – V33. Ópio/Mulher nº2

7.5 Sonoridades

O timbre
da que eu delineava
no espaço,
era antigo conhecido
e, sem nenhum esforço
as parábolas
tinham sido traçadas
na minha mente, a cal,
em tempos já idos
que eu nem sabia
precisar

Para compreendermos o constructo sônico da electropera Ópio é vital mergulharmos num primeiro momento na questão do timbre. A preocupação com o timbre, a gestualidade sônica do material, a estrutura composicional gerada por esses novos materiais foi obtida em campos distantes do musical como: a fonética, a psicoacústica, a acústica, a tecnologia eletrônica e a programação de softwares.

O aparecimento do processamento eletrônico do som permitiu ao compositor investigar e adentrar em áreas além dos parâmetros em que a música tradicional estava confinada, isto é, indicar em notas a execução dos parâmetros de altura e duração do som. A materialização da natureza timbrística dos instrumentos se restringia a um determinado instrumento ou grupo de instrumentos, cuja produção sonora apresentava um grau de flexibilidade reduzida devido as poucas variações possíveis na produção sonora dos instrumentos acústicos.

Esse novo fator que conduziu o timbre para outro patamar hierárquico musical, pois a sua expansão ocorreu principalmente após o advento da fita magnética e das técnicas de gravação sonora, onde se incluem o gravador e o microfone. Com o recente advento da tecnologia computacional tornou-se possível ao compositor obter mais minúcias na descrição, simulação e análise do *continuum* sonoro. A tecnologia digital nos apresenta o controle mais detalhado dos parâmetros internos do som, possibilitando um poder de manipulação e permitindo um grau mais acurado de sutileza na transformação do som.

Segundo Coelho de Souza:

A eletroacústica abriu a porta do timbre para a evolução temporal do “objeto musical” schaefferiano, no qual os parâmetros clássicos de altura e duração perdem suas prerrogativas de centralidade e passam a participar de um mecanismo complexo que abrange as infinitas possibilidades de variação contínua na espectro-morfologia do objeto sonoro, ganho significativo para o compositor.

Os computadores, além da questão orgânica do som, expandiram exponencialmente os potenciais da música eletrônica através da disponibilidade de programas para fazer música por meio de um computador pessoal. Os computadores se tornaram o centro em torno do qual outras funções de produção de música agora orbitam. Com softwares musicais de criação, edição e controle, o que era restrito aos laboratórios de sonologia acadêmicos e estúdios de música comercial migrou para os estúdios domésticos e para as performances ao vivo no palco.

Nesse novo cenário, o timbre tem sido o campo em que as grandes descobertas musicais têm encontrado o seu campo mais fértil. A acessibilidade proporcionada pelos computadores pessoais revolucionou o campo da síntese sonora, e possibilitou a geração e a simulação de timbres por meio de sintetizadores digitais (físicos e virtuais). Esses equipamentos permitem, além da síntese sonora na criação de instrumentos inauditos e também tradicionais em estúdio, a flexibilidade devido a sua portabilidade no universo da performance ao vivo.

Nas apresentações das electroperas sempre utilizamos de sintetizadores digitais na realização das performances em tempo real que podemos classificar em três categorias:

- sintetizadores com hardware externo mediante a um controle e geração sonora via teclado externo, como os órgãos e pianos elétricos que geralmente apreciamos nos tecladistas de bandas de rock e de música popular;
- sintetizadores virtuais que são programas de fácil manipulação instalados dentro do computador e simulam e geram diversas sonoridades (*Absynth* da *Native Instruments*). Esses synths podem ser controlados externamente ou no próprio teclado do computador⁸⁸;
- softwares que exigem um conhecimento de linguagem de programação para gerar os timbres e a gestualidade musical através de informações escritas dentro da arquitetura desses programas (*Csound*⁸⁹ e *SuperCollider*).

⁸⁸ Esses sintetizadores de software estão disponíveis como programas independentes ou como *plug-ins* para um aplicativo hospedeiro (ProTools, Logic, Cubase, entre outros). Tais aplicativos hospedeiros geralmente consistem em programas guarda-chuva com um pacote integrado de aplicações. No formato de *plug-ins* há uma série de formatos e ambientes, direcionados por diversos fabricantes, porém muitos sintetizadores de software podem se instalar em diversos aplicativos hospedeiros. Entre os formatos mais comuns temos: o *Virtual Studio Technology* (VST) da *Steinberg*, *DirectX* da *Microsoft* (somente para Windows), *Motu Audio Systems* (MAS) da *Mark of the Unicorn* e o *Real Time Audio Suite* (RTAS) da *Digidesign*.

⁸⁹ Csound é uma linguagem de programação computacional direcionada para a síntese sonora. Ela também é conhecida como um compilador sonoro ou uma linguagem de programação de áudio, mais precisamente uma linguagem de domínio específico (DSL) para áudio. Ela é chamada Csound porque é escrita em linguagem de computação C.

Na electropera Ópio utilizamos o robusto softsynth virtual (sintetizadores de software) *Absynth* da *Native Instruments*, pois esse instrumento forneceu uma riqueza de timbres instrumentais predefinidas, possibilitando um controle de ajuste manual de filtro, envelope, amplitude, modulação e efeitos aplicados aos timbres. O *Absynth* é uma classe de softsynth projetado para simular o circuito dos “tradicionais” sintetizadores analógicos, fornecendo tons com qualidades difusas quentes e qualidade encorpada de som muitas vezes associados com os instrumentos de síntese clássicos. O *Absynth* oferece várias técnicas de síntese modernas e tradicionais, dentre elas a subtrativa, modulação de frequência (FM), modulação de amplitude (AM), síntese granular e samplers por meio de amostragens diretas com pequenos fragmentos de áudio analógicos. Em nossas performances utilizamos o *Absynth* como um aplicativo independente (*stand alone*) não vinculado como um software hospedeiro na forma de plug-in.

Durante a performance das Mulheres nº 1 e nº 2 o “acompanhamento” das performances foi realizado de duas maneiras por um controlador de teclado externo via MIDI e também pelo controle direto das notas na tela do computador. Entretanto, no Homem nº 1 utilizamos outra técnica de síntese sonora através do CSound – uma linguagem de programação usada para sintetizar som diretamente do computador.

O CSound é uma linguagem de programação de código aberto desenvolvida originalmente por Barry Vercoe no MIT que continua sendo atualizado continuamente. O programa é controlado por simples instruções de texto que permitem a renderização do som através de um dispositivo de áudio digital, como uma placa de som ou outro sintetizador digital. O CSound é composto de dois arquivos de textos: um que representa uma orquestra que gera o som e outro que representa uma partitura que toca o som gerado. Dessa maneira, no arquivo orquestra (*orc*) o compositor descreve, usando abreviaturas especiais, os “instrumentos” que deseja usar, enquanto no arquivo partitura (*sco*) o compositor define os eventos que vão ser tocados e organizados no tempo com suas respectivas durações, intensidades e frequências.

Um dos pilares de sustentação da electropera está no desenvolvimento de uma das formas da música electrovocal baseadas na composição para uma vocalista ao vivo acompanhada por sons fixados em arquivos de áudio e/ou eletrônica ao vivo. O processo adotado nessa modalidade de composição eletroacústica dentro do percurso da electropera continha sons pré-gravados, manipulados e vozes (re)sintetizadas em arquivos de áudio e também amostragens sonoras manipuladas eletronicamente em tempo real.

Nessa etapa de Ópio utilizamos processamento da voz baseado em delays para a geração de múltiplas camadas sonoras oriundas de uma mesma fonte vocal. A opção

composicional por uma performance totalmente ao vivo sem elementos pré-gravados possibilitou à cantora (mezzo soprano) sair da rigidez imposta por uma trilha sonora pré-gravada. Com isso, o acompanhamento via sintetizador virtual Absynth permitiu à cantora conduzir a narrativa, dando a autonomia para expressar suas relações idiossincráticas com o seu alter-ego midiaticizado mediante a sua sonoridade e virtuosismo vocais e sua presença física. Assim, a performer não apenas realizou o que o compositor pedia, mas com a liberdade de interpretação e criação colaborativa, foi também a responsável pelo resultado final da obra.

A parte sonora nasceu com o propósito de trabalhar duas vertentes da música eletrônica: os sons fixados e a *live electronics*. Os sons fixados tiveram duas únicas fontes: o som do piano no primeiro bloco e o som da fala humana com suas manipulações (visando o desaparecimento) no último bloco. A tecnologia nesta etapa da composição da electropera enveredou por caminhos experimentais autoexploratórios, projetando a descoberta de novas sonoridades e o mergulho em aspectos psicológicos, entre o performer e o seu “fantasma” digital através de um nível de pré-consciência verbal.

A utilização de efeitos de delay permitiu a criação de elaboradas camadas sonoras que se sobrepunham à voz original não midiaticizada oriunda da performer vocal. Isso permitiu a criação de diversas linhas melódicas em contraponto formando uma espécie híbrida de duplo digital, ao qual denominamos de duplo vocal. Essa técnica possibilitou a confecção de um tecido sonoro baseado no fluxo rítmico da presença viva com a midiaticização eletrônica; em trabalhos posteriores criou um contexto além da voz cantada com a adição de palavras faladas dentro das composições musicais baseadas em sons fixados e sonoridades fonéticas e paralinguísticas.

Nos blocos de cada uma das personas foram utilizados os procedimentos de *live electronics* como uma forma de acompanhamento da gestualidade dos performers. Os dois episódios das mulheres foram realizados no software Absynth da Native Instruments, cujos timbres tiveram uma simples manipulação para diferenciá-los dos timbres originais inseridos no pacote do aplicativo.

As limitações do equipamento em que realizamos a performance (MacBook G4) devido a sua memória RAM restrita, só permitiu a execução de uma “única” nota simultaneamente, se tentássemos duas notas o software travava e interrompia o fluxo sonoro. Dentro dessas limitações utilizei o número 17 (data da estreia do filme) para traçar uma sequência de notas da e a sua respectiva inversão com 17 notas seguinte forma (Figura 47):

Fig. 47 Série e sua respectiva inversão.

Dessa maneira, tivemos uma sequência de 34 notas que se mantiveram na forma de um loop durante toda a performance. Essa estrutura temporal flexível foi motivada principalmente pelas distâncias variáveis que encontramos nas outras performances. Por exemplo, no Teatro João Caetano havia uma extensão de 10 metros para realizar a travessia do palco, no Ubicidades 14 metros em 15 minutos, no ateliê do Otávio Donasci 3 metros em 10 minutos.

Assim, tivemos a configuração da partitura da seguinte forma:

Mulher nº 1
for Absynth

Vanderlei Lucertini

 The image shows a musical score for a piece titled "Mulher nº 1" for Absynth, composed by Vanderlei Lucertini. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The first system starts with a treble staff and a bass staff. The second system continues the melody. The third system has a treble staff and a bass staff. The fourth system has a treble staff and a bass staff. The fifth system has a treble staff and a bass staff, with a final measure marked with a double bar line and the instruction "repetir até o fim da ação" (repeat until the end of the action).

Fig. 48 Partitura Mulher nº 1.

A estratégia composicional adotada surgiu durante o processo de criação, tendo como princípio as cinco primeiras notas do modo eólio (escala menor primitiva) da seguinte forma:

Fig. 49 Notas do modo eólio.

Após alguns exercícios de vocalização preparatórios construíram-se as seguintes células melódicas que foram utilizadas na performance as vogais AIO extraídas do primeiro nome do cineasta mArIO e EIOO do sobrenome pElxOtO. O texto é mais articulado enfatizando componentes fonéticos em vez de unidades sintáticas. Se um texto está sub articulado os componentes fonéticos dele podem não ser claramente audíveis.

Seguindo por um *leitmotif* da Mulher nº2 que se intercalava com as células de 1 a 5 (com a livre escolha da performer)

Fig. 50 Células 1 a 4.

Fig. 51 Célula 5 - melodia cantada pela performer vocal.

A parte do acompanhamento foi construída em estruturas independentes que seguiam os seus caminhos paralelos e justapostos.

A textura timbrística que seguia paralelamente a performance vocal estava estruturada numa sequência de acordes que ficava à livre escolha do performer “obscuro”, o Homem nº 2.

Durante as vocalizações da performance utilizamos os seguintes acordes:

Fig. 52 Acordes utilizados no sintetizador para o acompanhamento.

No Homem nº1 a geração da síntese sonora ocorreu com a utilização do software Csound. Neste instrumento, relativamente simples, definimos um envelope (kenv), um oscilador (oscili) e os controles de espacialização do som (tablei) para definir o índice do panorâmico (pan). O texto da partitura foi definido da seguinte forma:

```
<CsoundSynthesizer>
<CsInstruments>
sr = 44100
kr = 44100
ksmps = 1
nchnls = 2

instr 1

ifrq = p4                ; frequência
ipan = p5                ; panorâmico
iamp = p6                ; amplitude

kenv oscilli 0, 1, p3, 2
a1 oscili iamp*kenv, ifrq/8, 1
ilt tablei (1 - ipan), 3, 1
irt tablei ipan, 3, 1

outs a1*ilt, a1*irt

endin
</CsInstruments>
```

A partitura contém listas de notas para ativar um instrumento e as tabelas de função tabular para a criação de formas de onda (f1), envelopes (f2) e outras propriedades relacionadas ao som (f3). Dessa forma, apresentamos os 12 segundos iniciais da partitura em Csound utilizada na performance do Homem nº 1:

```
<CsScore>
```

```
f1 0 8192 10 1
```

```
f2 0 8193 20 9 1
```

```
f3 0.0 8193 9 .25 1.0 0.0
```

;ins	tempo	dur	p4 (freq)	p5 (pan)	p6 (amplitude)
i1	0	10.798	3546.19	0.68	4600
i1	1.328	13.913	2817.16	0.38	4581.65
i1	2.865	10.410	1630.13	0.32	4560.46
i1	4.449	11.243	3480.45	0.61	4538.50
i1	5.985	12.095	3160.51	0.22	4517.27
i1	7.542	12.579	1787.67	0.49	4495.75
i1	9.060	9.823	1463.53	0.5	4474.77
i1	10.535	11.409	1624.11	0.5	4454.38
i1	12.059	12.700	2491.90	0.75	4433.33

```
</CsScore>
```

```
</CsoundSynthesizer>
```

7.6 Corporalidades: Corpo + Imagem = Duplo Digital

O uso de novas tecnologias não só transformou significativamente métodos e metodologias de pesquisa tradicionais no campo da *performance art*, mas também levou a uma extensão ou à evolução da própria prática performática.

Nas minhas experiências como compositor de companhias de dança (Corpos Nômades e E2) percebi que muitas ações acontecem muito rapidamente. O que busquei foi a construção de um vocabulário envolvendo todos os performers, independentemente de sua habilidade corporal, que tivesse uma relação de harmonia ou conflito com as imagens projetadas. O conceito adotado foi estruturado em uma série formada por movimentos mínimos e apresentá-los em variações estruturais gradativas, não perdendo a linha processual do movimento.

Os movimentos dos performers desenvolvidos durante os ensaios foram absorvidos e incorporados na construção de Ópio. Dessa forma, começamos a construir um vocabulário por meio de movimentos selecionados. Inicialmente, trabalhamos com movimentos simples e habituais como andar, sentar em uma cadeira, abaixar e levantar do chão, manipular pequenos objetos, até movimentos complexos como um movimento que se denominou de *butoh*⁹⁰.

Os materiais selecionados foram despojados de qualquer significado psicológico, tendo a forma do movimento exterior como fenômeno e não como causa. O que pedimos aos performers foi a apreciação dos movimentos enquanto fenômenos circundantes e espontâneos que despontavam durante os ensaios. A partir dessa gama de materiais foi construída a nossa gramática gestual

Desses procedimentos partiram as escolhas e as movimentações dos performers Homem nº 1 e Mulher nº 2 aconteceram livremente dentro de uma estrutura previamente estabelecida, isto é, andar em uma linha reta da esquerda para a direita para a Mulher nº 2, e movimentos em zig-zag para o Homem nº 1. Dentro desse campo bem limitado, exigiu-se dos performers a interação com a obra, efetuando as suas próprias escolhas de movimento e velocidade na travessia do palco.

Entretanto, a mulher 1 em seu *leitmotiv* pessoal executou movimentos próximos as fisicalidades do *Butoh* - a dança japonesa de *avant-garde* foi formada por um amálgama de influências, surgiu após a II Guerra Mundial como reação à dança ocidental e à dança

⁹⁰ Para o artista do movimento canadense Don McLeod, o que o amalgamou foram: as danças expressionistas alemãs de Mary Wigman e Harald Krautzberg com sua liberdade criativa. Os escritores ocidentais Jean Genet, Antoine Artaud e Marquês de Sade foram lidos pelos grupos de *butoh*. O Surrealismo e Dadá foram outra fonte de inspiração. Ohno foi influenciado por Marcel Marceau e, especialmente, pela paixão de uma dançarina de flamenco chamada La Argentina, que ele viu pela primeira vez em 1923, quando era um jovem garoto.

tradicional japonesa. O seu foco central em consonância com o conceito do Butoh estava na intensidade emocional ao invés da destreza física.

A mulher nº 1, em companhia com o seu alter-ego midiaticado no filme, traçou narrativas no reino da escuridão com uma movimentação extremamente lenta, arrastada e rigorosa. Esta gestualidade propunha nas zonas da escuridão a morte interior, uma dança exploratória nas regiões do inconsciente, um sentimento de grito silencioso reinante numa imaginação sombria.

A combinação híbrida do uso de tecnologia de transformação vocal e música sintetizada estimulou o uso de identidades vocais que divergiram das formas hegemônicas dos shows de música pop como do ambiente das salas de concertos de música clássica. Em Ópio, o uso de vocalizações femininas ao vivo juntamente com a música eletroacústica fonofixada ou sintetizada eletronicamente possibilitou o aparecimento de uma categoria que eu denominei de cyber diva, uma variação de personas adicionadas de duplos sonoros e visuais gerados digitalmente.

7.6.1 Duplo Digital em Ópio

Há quase cem anos, a ideia explicitada pelo teatro sintético futurista clamava pela substituição de atores por máquinas e efeitos. Na cena contemporânea, grupos de teatro e dança, como performers autônomos, atenderam a esse apelo futurista e usam computadores para visual e sonoramente transformar seus corpos em novas formas.

Esse procedimento adotado na contemporaneidade ganhou subsídios teóricos por meio da ideia do duplo digital analisada por Steve Dixon. O duplo digital é uma figura misteriosa que assume várias formas e realiza diferentes funções dentro de performance digital, como a o surgimento da auto reflexão tecnologizada.

Em seu livro *Performance Digital*, Dixon definiu o duplo virtual usado em instalações no teatro, na dança e na *performance art* em quatro categorias. A primeira categoria do duplo digital é o reflexo duplo, onde os artistas ou usuários de uma instalação interagem com suas próprias reflexões tecnológicas. A segunda categoria que ele definiu é o alter-ego, onde o performer é confrontado por uma dupla alteridade de si - um sócio que tem uma identidade e uma caracterização diferente. A terceira categoria de duplo digital é a emanção espiritual em que as representações corporais espirituais são frequentemente usadas em trabalhos de movimentos corporais com interfaces digitais. Nesta categoria, uma webcam (ou câmera kinect) captura a forma do corpo do performer e é processada em tempo real para criar efeitos espiritualizados - o corpo perde sua materialidade para se tornar partículas e/ou formas

abstratas e estriadas. A quarta e última categoria, a mais comum de duplo digital, é o manequim manipulável. Nesta categoria, o duplo é completamente sintético e criado inteiramente pelo artista. Esses corpos são livres dos efeitos da gravidade ou restrições físicas humanas, por isso se movem graciosamente e sem restrições por todo o espaço.

As novas tecnologias podem fornecer um novo campo de estudo para ideias consideradas como virtualidades. A noção de duplo na performance foi introduzida com Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, publicado em 1938. E a metáfora, como uma visão primitivista e espiritualizada de um teatro sagrado, transformacional, e transcendental.

A utilização do duplo digital entre os performers de Ópio e os personagens do filme de Peixoto enquadrou-se em uma das categorizações proposta por Dixon – a do duplo digital representando emanções ou encarnações do corpo espiritual que se relacionam com noções de fantasmas, corpos astrais, experiências extracorporais e projeções da alma. Em Ópio a performer vocal emana vocalmente as gestualidades da Mulher nº2 de Peixoto (Figura 52).

Fig. 53 Duplo digital entre performer vocal e Mulher nº2.

Na Mulher nº1 (Figura 53) em uma versão realizada no evento telemático Ubicidades 1, com a ajuda de duas câmeras, vídeo em fusão e uma performer, foi construída sobre a teoria do espectral afetivo e conceitual. Utilizando-se da técnica de fusão de imagem, obteve-se um ser híbrido (performer + Mulher nº1), como na figura abaixo. Essa conceitualização performática auxiliada por recursos tecnológicos resultou numa fantasmagoria da máquina envolvendo sentimentos, crenças, conceitos e tecnologia. O resultado liga a teoria do *uncanny* (estranho) de Freud a questões tecnológicas e computacionais com a espiritualidade.

Segundo Dixon (15), o duplo digital

[...] tem uma linhagem antiga e global dentro das tradições religiosas, ocultistas e folclóricas. O duplo digital relaciona-se com as noções antigas de magia, não só em virtude da "conjuração" de um segundo corpo alternativo e simultâneo para questões performáticas, mas também em relação às antigas leis de 'imitação' e de magia "homeopática".

O duplo digital é uma figura misteriosa que assumiu várias formas e realizou diferentes funções dentro de performance digital Ópio⁹¹; também utilizada em outras iniciativas da electropera, situa-se entre as sombras sinistras das crenças antigas e o fascínio com as reflexões midiaticizadas. Essa dupla reflexão anuncia o surgimento de territórios tecnologizados auto reflexivos, concebidos cada vez mais de forma autônoma de sua contraparte humana.

Fig. 54 Fusão entre a performer e Mulher nº 1.

⁹¹ DVD - Módulo 7 – Vídeo – V34. Ópio/Mulher nº1 e DVD - Módulo 7 – Vídeo – V35. Partitura/Mulher nº1.

7.7 Textualidades

Na relação entre a música e a palavra, a seleção e a combinação de texto(s) normalmente constitui a primeira decisão de uma composição, pois há um grande número de tipos textuais disponíveis para o compositor. (No caso de Ópio a nossa seleção do texto não foi a primeira decisão tomada pelo compositor, mas partiu depois dos outros componentes da performance serem determinados). Para Peter Stacey (1989:19), os textos são escolhidos a partir dos seguintes tipos de texto: textos poéticos, em prosa, paralinguísticos e fonéticos.

No processo de construção textual trabalhamos textos referenciais que foram utilizados, reelaborados e abandonados no decorrer do processo. Alguns foram pulverizados e posteriormente gravados, operando como material sônico midiaticizado dialogando com a voz do performer ao vivo, mas com o processamento eletrônico em tempo real. Foram utilizados fragmentos do poema da Chuva nos *Calligrammes* de Apollinaire, fragmentos de Hagoromo de Zeami.

A inteligibilidade direta do texto foi considerada uma condição *sine qua non* independentemente do estilo e condição vocal do texto. Neste momento da performance, as textualizações centralizadas ficaram explícitas no módulo do Homem nº1, que falava o texto, com processamento digital em tempo real, contrapondo com as imagens projetadas. No decorrer da projeção havia espaços em *black-out* durante o vídeo, e nesses intervalos foi exigido do performer falar o texto de forma sincrônica, audível e claramente compreensível com o vídeo.

A articulação clara realçava no texto o *leitmotiv* do performer, isto é, a ideia associada ao declínio, à tristeza e à falsidade permeados pelo mar. Dentro desse *leitmotiv* textual utilizamos fragmentos do poema Hagoromo⁹² de Zeami, traduzido por Haroldo de Campos:

Lágrimas orvalham! Como jóias
caídas do diadema dos cabelos
onde o enfeite de flores já fenece.
Diante dos olhos: os cinco estigmas
do anjo celeste em seu declínio
tristíssimo de ver.
Meu coração se ensombra de tristeza
Não é vulgar acontecer, isto.

⁹² Hagoromo conta a história de um anjo budista que desce à terra para se banhar, torna-se esposa de um pescador e tem um filho. Mas quando encontra o manto de plumas perdido, foge de volta ao céu. Assim, ocorre a ruptura entre o céu e a terra.

Mas o espaço acima é desmesura
 sem limites semprecéu
 não tenho mais forças (para nada)
 não! A desconfiança só existe nos homens
 no céu não há falsidade.

O outro *leitmotiv* utilizado foi o poema *Il Pleaut* [Chove] de Guillaume Apollinaire (1918). Esse poema faz parte de um conjunto de 84 poemas visuais chamado *Calligrammes* [Caligramas], compostos durante a Primeira Guerra Mundial. A visualidade perturbadora desses poemas indica o cenário de um mundo devastado no conflito entre as nações e o surgimento quase simultâneo de um mundo novo. Nessa nova ordem política surgiria a linguagem do cinema, a força das máquinas (incluindo-se a máquina de escrever) e as metrópoles.

Em *Chove*, um poema em disposição oblíqua que mimetiza a queda vertical das gotas de chuva, utilizei o primeiro fragmento que diz: “Chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na recordação”. Contudo, ao ouvir o performer declamar essa frase eu tinha impressão de estar inconscientemente ouvindo: “Ouço vozes de mulheres como se fossem mortas, mortas até na lembrança”⁹³. Essa segunda versão foi incorporada na electropera pelo mergulho criativo conduzindo as zonas abissais da memória, conforme Katia Canton (2011) fala da construção autoral literária baseada na memória “seja como um tempo perdido, mas que nunca acaba, seja na forma de um lugar, de um espaço delimitado por lembranças. Afinal, seria a memória uma questão de tempo ou de lugar?”

Nesse momento final, juntamente com o texto manipulado por um vocoder, surge a persona de Carmen Santos, a diva do cinema nacional silencioso dos anos 30 e dona de um estúdio de cinema na cidade do Rio de Janeiro no mesmo período. Como um fantasma sufocado pelas memórias que estilhaçam a cadeia cronológica do passado-presente-futuro, criando novos sentidos através da repetição exaustiva dessa frase por aproximadamente sete minutos.

Essa audição distorcida está dentro de um dos seis movimentos revisionários de influência poética proposto por Harold Bloom (1996:43), o *Clinamen*, que significa a desleitura ou desapropriação poética; apropriação do discurso precursor até certo ponto e, posteriormente, num movimento corretivo, desvia-se em direção ao novo poema.

Na electropera utilizamos o conceito de ente acusmático proposto por Chion no seu livro *Voz en lo cinema* de voz sem corpo. A voz gravação é a de um homem que faz um

⁹³ DVD – Áudio – Módulo 7 – A19. Lucentini/Electropera.

contraponto em movimento paralelo com a imagem de uma mulher projetada. Essa mulher movimenta-se do fundo para a frente da câmera, um único movimento contínuo que se repete à exaustão. Por seu turno a voz do homem gravada emite a frase “Ouço vozes de mulheres como se fossem mortas, mortas até na lembrança” durante 5’15” em quatro repetições manipuladas por vocoder⁹⁴ e síntese granular. Este procedimento acabou diluindo a emissão vocal do narrador, conjuntamente com a diluição imagética da mulher no vídeo apagando os vestígios do homem e da mulher. As personas compostas deconstruídas dentro de uma atitude de objetividade extremamente rigorosa.

⁹⁴ *Vocoder* é um instrumento analisador capaz de fazer a voz humana soar sintética, pois a sua função é codificar a voz. Ele é frequentemente usado para criar vozes de robôs, com um teor metálico e monótono. O vocoder foi muito utilizado pelo grupo de música eletrônica Kraftwerk, a performer Laurie Anderson, entre outros.

7.8 Ficha Técnica

Limite – Mário Peixoto

Scenário & Realização: Mário Peixoto

Assistente(s): Rui Cósta [& Brutus Pedreira]

Imagens: Edgar Brazil com assistência de Rui Santos

Montagem: Mário Peixoto

Produção: Mário Peixoto

Interpretação:

Olga Breno (Alzira <i>Alves</i>)	Olga, <i>mulher no. 1</i>
Taciana Rei (Yolanda <i>Bernardi</i>)	Taciana, <i>mulher no. 2</i>
Raul Schnoor	Raul, <i>homem no. 1</i>
D.G. Pedrera (Brutus <i>Pedreira</i>)	<i>homem no. 2</i>
Carmen Santos	a prostituta do cais
Mário Peixoto	o homem do cemitério
Edgar Brazil	o espectador adormecido, com palito na boca
Rui Cósta	o espectador que esfrega do nariz

Locações: Mangaratiba-RJ.

Estreia: Chaplin Club: 17 de maio de 1931, às 10h30, Cine Capitólio, Rio de Janeiro.

Acompanhamento musical realizado por Brutus Pedreira, com toca-discos de 78 rotações.

Ópio – Opera Vlu

Direção & Realização: Vanderlei Lucentini

Música: Vanderlei Lucentini

Vídeo: Vanderlei Lucentini

Vjing: Rodrigo Munhoz

Iluminação: Verônica Pereira

Interpretação:

Naiene Sanchez	<i>mulher no. 1</i>
Milena Araújo	<i>mulher no. 2</i>
Raul Schnoor	<i>homem no. 1</i>

Técnica:

Estreia: 17 de maio de 2011, às 20h30, Teatro João Caetano – São Paulo.

8. Considerações Finais

Este trabalho pretende ser uma contribuição para a reflexão no campo dos estudos da performance com seus desdobramentos no campo da música e das mídias digitais. Acreditamos que esta contribuição possa estimular outros estudos na área, mesmo que totalmente divergentes das conclusões desta pesquisa. Este estudo ofereceu um pequeno recorte, pelo olhar auto referencial do autor desta dissertação, acerca de alguns movimentos artísticos, artistas, compositores e performers que trabalharam no território movediço das intersecções entre as linguagens artística, em especial à música, e que foram influências marcantes na minha trajetória artística e composicional do autor e que resultou no *constructo* da electropera.

Para o entendimento e a apreciação daquilo que temos realizado artisticamente, foi necessário mergulhar além dos elementos referenciais subjetivos do artista conceptor. Dessa forma, procuramos nos cercar de conceitos estéticos, contextualização histórica e personalidades artísticas que forneceram os subsídios para a estruturação formal e conceitual da electropera. Além disso, o percurso realizado neste trabalho serviu de aprendizado e de auto reflexão crítica que resultou no preenchimento de lacunas existentes na minha formação artística de compositor que se aventurou por searas além dos cânones estabelecidos pelas práticas restritas de ordenamento e disposição dos sons na composição musical.

Uma das grandes tarefas que encontramos foi a remoção dos pré-conceitos e das interpretações errôneas relativas ao funcionamento de uma performance em si. Apesar das valiosíssimas proposições de investigações do corpo como suporte, das práticas xamânicas e da ação cênica além da representação ou de um jogo de ilusão, essas concepções performáticas mostraram-se visões relativas dentro de um processo mais amplo, e que de alguma forma tem excluído a música desse contexto.

Pelo afastamento da música e dos músicos adicionado a um relativo desconhecimento por parte dos pesquisadores de performance sobre o que a música investiga no campo da performance e nos eventos multimídias, encontramos indícios evidentes nas grandes proximidades conceituais que caminham paralelamente entre o que o musicólogo Brindle denomina de teatro, os *scholars* Elliott Schwartz e Daniel Godfey denominam de teatro total e/ou multimídia e a pesquisadora referencial da *performance art* Goldberg chama de *performance art*.

Separados por uma diferenciação semântica que retrata o mesmo fenômeno, encontramos a nomenclatura de teatro, e não *performance art*, que foi utilizada na música

contemporânea durante o período dos anos 50 e 60, sendo amplamente conhecida como *Musiktheater* [teatro musical]. A divergência está em seu contexto histórico, pois o teatro musical é diretamente ligado aos movimentos modernistas de vanguarda e à *performance art*, e, mesmo tendo suas raízes nas vanguardas e no experimentalismo, encontrou um campo fértil de proliferação no período da pós-modernidade.

Durante esta pesquisa defrontamos com um outro estigma ligado ao teatro musical, isto é, uma extensão do teatro *non sense* com pitadas de teatro do absurdo, em que o músico geralmente fazia algumas ações estranhas para obter um certo toque de humor na sisuda música erudita. Na verdade buscamos neste trabalho ampliar o espectro considerando o teatro musical como uma forma de teatro onde a música é o eixo condutor, um teatro (na verdade um não teatro, pois os músicos como analisamos anteriormente, os músicos geralmente são eles próprios e não personagens ficcionais) ligado ao tempo e à organização musical que ficou marcado em muitas ramificações e uma diversidade de procedimentos estéticos. Dentro do território da música de vanguarda, o teatro musical apresentou um processo evolutivo que abriu novas perspectivas e caminhos como: o aparecimento cênico do músico no palco, a exigência de grande virtuosismo musical exigido para os performers, o papel ativo na construção da obra musical – que foi propiciado pelos processos de indeterminação e aleatoriedade, a disposição espacial não convencional dos músicos, a criação da chamada “literatura magnética” por Kagel (que incentivou o surgimento de peças radiofônicas – embrião das músicas concreta e eletrônica), do teatro instrumental, as (anti) óperas em pequena escala e o teatro como portador de conteúdo político. Isso tornou evidente a multiplicidade de eventos que eram necessários para a construção e a consolidação de um gênero musical de vanguarda.

Num plano além das idiosincrasias relativas ao funcionamento de um gênero específico de música e com o intuito de sanar este mal-entendido e demonstrar que a performance pode operar dentro da música popular e erudita buscamos em Goofman, Frith e Auslander a relação entre o termo performance e a música. Ambas as linguagens são processos sociais e comunicativos, dependentes de uma audiência para as suas concretizações. Com o auxílio desses teóricos arquitetamos uma cadeia de construção performática comum na maioria das linguagens artísticas, sintetizada assim: material - agente - obra - público.

A proximidade da música com a *performance art* veio por intermédio de autores como Auslander e Frith e seus olhares voltados para a música popular, com especial atenção ao universo do rock e da música pop. Entretanto, mesmo com o olhar voltado a um universo antagônico ao da música de vanguarda e de concerto, as suas análises sobre a performance

como música podem ser estendidas à gestualidade musical dos músicos de vanguarda e experimentais. As concepções propostas por esses teóricos se direcionam para além do contexto social ao qual a música nos auxiliou na construção do ente performático individualmente. A inserção das proposições desses autores afastaram conceitos sedimentados dentro da música explicitados principalmente por Godlovitch, para qual a função da performance e, por extensão, do performer é executar a obra de um determinado compositor. Auslander acredita que os músicos normalmente não retratam claramente personagens ficticiais em suas performances, com exceção dos cantores de ópera e de musicais. Parece, portanto, razoável para analisar a performance musical como uma espécie de performance de identidade do próprio performer. Fugindo da armadilha da criação de uma personagem para cada canção e, dessa forma, ter uma relação mais próxima ao teatro do que da música, esses autores procuraram a criação de uma nova terminologia para atender as necessidades e o funcionamento das camadas envolvidas na performance de um músico.

Ao colocarem as suas próprias identidades como músicos, ou melhor as suas personas musicais e, Frith propõe a dupla atuação (*double enactment*) em que a configuração do performer acontece por intermédio de uma *star personality* e uma *song personality*, (*o performer vocal*) que orbitam por diversos protagonistas em diversas canções. Num aprimoramento ao *double enactment* de Frith, Auslander propõe três camadas: a própria pessoa, a persona na performance e o intérprete que protagoniza a canção. Essas camadas, duas para Frith e três para Auslander são atividades que acontecem simultaneamente na realização de uma performance musical.

As passarmos pelas estradas sinuosas dos planos conceituais, adentramos no contexto histórico e analítico das vanguardas históricas fundamentadas naquilo que Rosenberg sintetizou como um espírito de uma época, isto é, “a tradição do novo”. Ao pesquisarmos os movimentos Futurista Italiano, o Dadaísmo, o Cubo-Futurismo Russo, o Surrealismo e a Bauhaus (pelo enfoque até então implícito dentro das artes sônicas e musicais), criamos um caminho paralelo àquilo que ocorre nas outras artes. Esse ideário da modernidade em que o futuro é um desenvolvimento inevitável do presente e uma anulação radical e definitiva de todo e qualquer passado, permitiu à arte de vanguarda libertar-se de todas as amarras do passado, destruir todos os gêneros e explorar todas as formas de experiências e de sensações.

Essa passagem da arte de vanguarda permitiu ao nosso trabalho estabelecer links essenciais entre o desenvolvimento histórico da *performance art* e também da música eletroacústica. Em relação à *performance art*, essa questão já foi debatida até a exaustão, contudo na questão da música eletroacústica traçamos uma trajetória que passa para inserção

do ruído na hierarquia musical, a absorção do acaso e das sonoridades paralinguísticas, a manipulações de gravações musicais e os princípios da síntese sonora e a utilização de instrumentos musicais com execução mecanizada que futuramente se disseminaram no uso de programas sequenciadores de notas musicais.

Já no módulo dos experimentais segue o trajeto que mostra indícios para uma atividade contestória ao sistema mercantil que buscava uma aproximação entre a arte e a vida. Esse caminho iniciado com os *happenings* de Cage e Kaprow, os eventos Fluxus, a subversão videoartística de Paik, a transgressão com a incorporação da nudez topless de Moormann desembocam nos eventos intermédias *Exploding Plastic Inevitable* [EPI] de Warhol e do Velvet Underground. Mesmo o objeto deste trabalho estando rigorosamente restrito ao universo da arte de vanguarda e do experimentalismo *antiestablishment* artístico comercial apontamos indícios de absorção desse gênero artístico em direção ao universo dos megaeventos musicais onde se aglutinam um grande público. Os eventos EPI foram referenciais para muitos eventos realizados por bandas de rock psicodélico, progressivas, lisérgicas e se disseminaram indefinidamente na maioria dos shows (e filmes também) musicais desde festivais de artistas do jet set internacional a grupos de pagode e sertanejos nacionais.

Isso pode causar uma certa indignação aos puristas da performance que ainda “creem” que esta linguagem artística se restringe aos guetos habitados por artistas ainda inseridos em uma tradição tardo contestatórios e também nos departamentos universitários de estudos da performance, artes cênicas e artes do corpo⁹⁵. O seu *modus operandi* não era impugnar um sistema antigo ou um estilo precedente, mas questionar a separação da arte com a práxis vital do homem. Entretanto aquilo que os vanguardistas históricos e tardios sonharam com a aproximação entre a arte e a vida, acabou cada vez mais, por opções estéticas e pro meio de técnicas de estranhamento, causando o distanciamento entre o público e o artista. Esse bordão vanguardista foi levado a sério pela indústria do *showbiz*, que resolveu a equação criando um formato com uma embalagem palatável e, assim, por meio de técnicas de marketing, exposição midiática e muitos recursos financeiros conseguindo aproximar esses impulsos vanguardistas do grande público.

Com a derrocada das utopias vanguardistas e experimentalistas, uma nova configuração social, política e estética emerge dentro do capitalismo pós-industrial marcada

⁹⁵ Em matéria publicada na Folha Ilustrada em 11 de setembro de 2013 por Silas Martí “baixa PERFORMANCE alta” o subtítulo apregoa que “**Celebridades** invadem esse gênero atrás de **aura** artística enquanto **performers** recriam conceitos com obras **sociais**”. (Negrito do próprio subtítulo)

pelos efeitos colaterais da urbanização, do declínio da intimidade, das relações marcadas pelo anonimato, do efeito fetichista da mercadoria e da exortação ao consumo como prazer orbita a produção recente da arte contemporânea.

Dentro dessa conjuntura, adotamos a concepção lyotardiana dentro de uma proposição denominada como pós-modernismo, com o compromisso com a invenção e o emergente numa heterogeneidade de jogos de linguagem e sua multiplicidade insuperável das culturas e das artes. Ao contrário do projetualismo modernista marcado pela ruptura e pela busca incessante pelo novo, a invenção nesse campo de jogos de linguagens contemporâneos acontece em processos divergentes, porém, como Lyotard (1989:13) reitera acontece por meio do “refinamento da nossa sensibilidade para as diferenças e reforça a nossa capacidade de suportar o incomensurável”.

Por isso, a electropera se insere num contexto muito próximo, utilizando os procedimentos de anamnese e perlobaração trazidos da psicanálise freudiana e contextualizados no cenário pós-moderno. Esse processo de varredura que adotamos seguiu as indicações de Lyotard (1997:59) na qual “a síntese da rememoração não implica somente a retenção do passado no presente enquanto presente, mas a síntese do passado com tal e a sua reatulação enquanto passado, no presente”. Com esse conceito presente e a identificação do artista perlaborador (rememoriador), criamos dentro de calendário não cronológico uma genealogia referencial que serviu de subsídio conceitual-histórico e linha de trabalho na concepção e a produção da electropera Ópio (e as electoperas subsequentes, que não foram apreciadas nesta pesquisa).

Com a formulação da via positiva proposta por Steve Dixon, em que fundamentamos parte desta pesquisa, conceitualizamos a conexão, com a presença viva e mediatizada em um palco ou espaço físico, das práticas performáticas e musicais com a tecnologia eletrônica digital ao vivo. Partindo desse ponto, a electropera Ópio, o futuro das futuras electoperas se desenvolverão nas arenas das redes telemáticas, permitindo a ampliação do acesso à capacidade interativa no compartilhamento de processos criativos, textos, improvisações em tempo-real entre performance espalhados globalmente, sem levar em consideração o distanciamento geográfico para efeitos de colaboração e interação artística.

Os próximos passos da electropera estarão direcionados à compreensão e à experimentação na zona limítrofe do corpo entre a presença viva e sua mediatização em espetáculos realizados na cena presencial e também na arena telemática, com a utilização de mídias digitais e seus recursos de realização e transmissão dos eventos, como o caso incipiente do evento de performance telemática Ubicidades.

Apesar de a máquina ter estado presente em muitos movimentos artístico no século XX e de ter uma acentuada presença no início deste novo milênio, as questões relativas aos relacionamentos destas máquinas com a presença humana viva é um tema que sempre volta à discussão. A presença humana não afasta a questão do determinismo tecnológico em seus diversos modos de apresentação, ao vivo ou gravado, no teatro ou no filme, no show ou na gravação sonora; podendo desencadear diferentes estados de atenção em uma plateia. Mesmo habitando outras plataformas programáticas a ideia de experimentar outras alternativas e meios nunca termina, nunca para de desafiar a nossa capacidade de criar narrativas cartesianas ou enviesadas.

Referências Bibliográficas

9.0 Obras Citadas

9.0.1 Livros

Música

ADLINGTON, Robert. *Music theatre since 1960*. In COOKE, Mervyn. *The Cambridge companion of twentieth century opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ASHLEY, Robert. *Perfect Lives an opera*. New York/San Francisco: Archer Fields and Burning Books, 1991.

BEAL, Amy. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006.

BERIO, Luciano. *Two interviews / Luciano Berio; with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York: Marion Boyars, 1995.

_____. The composer on his work: meditation on a twelve-tone horse. In: SIMMS, Bryan. *Composers on Modern Musical Cultures*. New York: Schirmer, 1999.

BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHADABE, Joel. *Electric sound: the past and promise of electronic music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997.

CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

_____. *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Créacion Experimental, 1991.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. *Música de Rodolfo Coelho de Souza*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1983.

- _____. *Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica*. In: RICCIARDI, Rubens e CÂMARA, Marcos. *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: FUNPEC Editora, 2009
- COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer, 1997.
- DOLAR, Mladen e ZIZEK, Slavoj. *Opera's: second death*. New York: Routledge, 2002.
- EMMERSON, Simon. *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Havard University Press, 1996.
- GANN, Kyle. *Robert Ashley*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
- GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge, 2008.
- GOPINATH, Sumanth. *The Problem of the Political in Steve Reich's Come Out*. In: ADLINGTON, Robert (ed) *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*. New York: Oxford University Press, 2009.
- HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: technology, mechanical and culture*. New York: Routledge, 2008.
- KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- KELLY, Jem. *Pop Music, Multimedia and Live Performance*. In SEXTON, Jamie. *Music, Sound AND Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- KOSS, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE*. New York: Routledge, 2003.
- LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- LICHT, Alan. *Sound Art: beyond music, between categories*. New York: Rizzoli, 2007.
- LINDENBERG, Herbert. *Situating opera: period, genre, reception*. New York: Cambridge University Press, 2010.

LISARDO, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: a social history*. Mineola: Dove Publications, 1954.

MACONE, Robin e STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas*. São Paulo: Madras, 2009.

McCLARY, Susan. *Femine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McGUIRRE, Wayne. *The Boston Sound*. In ZAK III, Albin. *The Velvet Underground Companion: Four Decades of Commentary*. New York: Schirmer Books, 1997.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp e Editora Giordana, 1994, 336p.

MOORE, Allan. *Song Means: analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Company, 2012.

MERTENS, Wim. *American Minimal Music*. New York: Alexander Broude, 1983.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. New York, Schimmer Books, 1974.

_____. *Michael Nyman: Collected Writings*. Surrey: Ashgate Publishing Company, 2013.

ORLEDGE, Robert. *Satie remembered*. Portland: Amadeus Press, 1995.

_____. *Satie the composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

OLIVEIRA, Jocy. *Dias e caminhos seus mapas e partituras*. Rio de Janeiro: Imprinta, 1983.

PIEKUT, Benjamin. *Demolish Serious Culture: Henry Flynt and Workers World Party*. In ADLINGTON, Robert. (Ed.) *Sound commitments: avant-garde music and the sixties*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 374p.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

REICH, Steve. *Writings on Music 1965-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.

SCHWARTZ, Elliott e GODFEY, Daniel. *Music since 1945 issues, materials, and literature*. Belmont: Schrimmer, 1993.

SHATTUCK, Roger e GILLMOR, Alan M. *Entrevista em manuscrito in KOSTELANETZ, Richard. Conversing with CAGE*. New York; Routledge, 2003.

SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press, 2008.

TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. New York: Oxford University Press, 2010.

XENAKIS, Iannis. *Arts/Sciences: Alloys*. Hillsdale: Pendragon Press, 1985.

WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígona, 1990.

_____. *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WELSH, John. *The music of Stuart Saunders Smith*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1995.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. York: Imagineering Press, 1985.

Z, Pamela. *A Tool is a Tool*. In: MALLOY, Judy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

ZURBRUGG, Nicholas. *Art, performance, media: 31 interviews*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ZAKHARIANE, Dimitri *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*. Göttingen: V&R Unipress, 2013.

Performance Art

AUSLANDER, Philip. *Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future?* In HARDING, James. *Contours of The Treatical Avant-Garde: performance and textuality*. Chicago: University of Michigan Press, 2000.

_____. *Liveness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 2008.

_____. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1997.

BAKER, George. *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*. Cambridge: MIT Press, 2007.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHENG, Meiling. *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Pós-Teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação in Teoria Digital: dez anos do FILE*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

DIXON, Steve. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge: MIT Press, 2007.

_____. *The digital double*. In: CARVER, Gavin e BEARDON, Colin (ed.). *New Visions in Performance. The Impact of Digital Technologies*. Lisse: Swets & Zeitlinger Publishers, 2004.

FRIEDMAN, KEN. *Fluxus Performance*. In: BATTOCK, Gregory e NICKAS, Robert. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1984.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Garden City, 1959.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Laurie Anderson. London: Thames & Hudson, 2000.

_____. *Performance: live art since the 60*. London: Thames and Hudson, 1998.

_____. *Performance: The Golden Years*. In: BATTCCOK, Gregory e NICKAS, Robert. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: Ubu Editions, 2010.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUYSEN, Andreas. apud PACKER, Renée Levine. *This Life of Sounds*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

KAPROW, Allan. *Some Recents Happenings*. New York: A Great Bear Pamphlet, 1966.

KIRBY, Michael. *Futuristic Performance*, Nova Iorque: Dutton, 1971.

_____. SANDFORD, Mariellen. *The New Theatre in Happenings and others acts*. New York: Routledge, 1995.

LANGDON, Jean. *Performance e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia*. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

LAHUSEN, Susanne. *Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?*. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1986), pp. 65-77.

ORTIZ, Raphael Montañez. *Unmaking: the work of Raphael Montañez Ortiz*. Jersey City: Jersey City Museum, 2007.

LOEFFLER, Carl. *Introduction, Performance Anthology. Source Book of California Performance Art*. São Francisco: Last Gasp Press and Contemporary Arts Press, 1989.

McEVILLEY, Thomas citado em COOGAN, Amanda. *What is performance art?* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011.

McGUIRRE, Wayne. *The Boston Sound* (1968). In: ZAK, Albin (ed.). *The Velvet Underground companion: four decades of commentary*. New York: Schirmer Books, 1997.

MÜLLER, Regina. *Ritual e Performance Artística Contemporânea*. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PHELLAN, Peggy. *Unmarked The Politics of Performance*. London: Routledge, 2005.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SALZMAN, Eric e DESI, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008.

SALTER, Chris. *Entangled. Technology and the transformation of performance*. Cambridge: MIT Press, 2010.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1998.

Teatro

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997

GALIZIA, Luiz Robert. *Os Processos Criativos de Roberto Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KIRBY, Michael. *The New Theatre*. In: SANDFORD, Mariellen *Happening and Other Acts*. London: Routledge, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva: 2011.

Cinema e Mídias

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.

MARKS, Martin Miller. *Music and silent film: contexts and case studies*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Limite: filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PEIXOTO, Mário. *Poemas de permeio com o mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

_____. *Limite: "cenário" original*. Rio de Janeiro: Sette Letras e Arquivo Mário Peixoto, 1996.

VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

Artísticas, Filosóficas e Conceituais

ATTALI, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, Haroldo. *Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade 2006.

CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Arte Contemporânea e Corpo Virtual*. In: LEÃO, Lucia. *Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2002.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas vol. XII*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *Pós-moderno & Cultura*. In: CHALUB, Samira (org.). *Pós-moderno & semiótica*, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

JAPIASSU, Hilton. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

KHLEBNIKOV, Velimir. *The King of Time*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

KOSS, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977.

LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2011

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

_____. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOPES, Edward. *Discurso, Texto e Significação: uma teoria interpretante*. São Paulo: Cultrix, 1973.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. *O inumano. considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. *A Condição Pós-moderna*. Lisboa: Gadiva, 1989.

MENEZES, Philadelphio. *A crise do passado: modernidade, vanguarda e metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

PRATELLA, Balilla. *Manifesto Técnico da Música Futurista*. In: BERNARDINI, Aurora F. (org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 2003.

_____. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005

SCHELLING, Fredric. *The Philosophy of Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

9.0.2 Artigos em Periódicos

AZARI, Fedele. Futurist Aerial Theatre: Flight as an Artistic Expression of States of Mind. *The Drama Review: TDR*. MIT Press, Vol. 15, Nº 1, Autumn, p. 129-131, 1970.

AUSLANDER, Philip. Musical Personae. *TDR: The Drama Review*, MIT Press, Vol. 50, Nº 1 (T189), Spring 2006, p. 100-119, 2006.

_____. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14, Nº1, 1-14, 2004.

BERNESTEIN, Jack. Warhol creates optical rock. *The Tech*, 1 novembro de 1996.

CAGE, John; KIRBY, Michael e SCHECHNER, Richard. An Interview with John Cage. *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, Nº2, p. 50-72, 1965.

CUMMINGS, Scott. United States Parts I-IV. *Theatre Journal* Vol. 36, Nº 2, p. 249-252, 1984.

D'ESCRIVÁN, Julio. Sound Art (?) on/in Film. *Organised Sound*, Cambridge, Berkeley, Vol.14, Nº 1, p. 65-73, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº8, ECA/USP, p.197-209, 2008.

FERNADES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, nº 16, p. 11-23, 2011.

FISCHER, Lucy. "Enthusiasm": From Kino-Eye to Radio-Eye. *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1977-1978), p. 25-34.

FORTE, Jeannie. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, Vol. 40, N° 2, p. 217-235, 1988.

GILLMOR, Alan M. *The Musical Quartely*, vol. 69, N°1 (Winter), p. 104-109, 1983.

JOSEPH, Branden. "My Mind Split Open": Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable. Cambridge: MIT. Grey Room 08, Summer, p. 80-107, 2002.

KAPROW, Allan. 1983, "The Real Experiment," *Artforum* 22, p. 36-38, dezembro 1983.

KIRBY, Michael. *Futuristic Performance: Introduction*. TDR: *The Drama Review*, MIT Press, Vol. 15, N° 1 (T189), Autumn 2006, p. 126-128, 1970.

LA BARBARA, Joan. Voice is the Original Instrument. *Contemporary Music Review*, Vol 21, N° 1, 35-48, 2002.

MARCK, Jan van der. George Brecht: An Art of Multiple Implications. *Art in America*, July-August, 48-57, 1974.

MARRANCA, Bonnie. The Politics of Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 6, N° 1, p. 54-67, 1981.

MICHAELS, Bianca. Notes from the Stage: Composer Robert Ashley on Television Opera. *Opera Quartely*. Vol. 22, N° 3-4, p. 534-537, 2006.

QASHA, George. Cage in Principle. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 34, N° 3, p. 47-54, 2012.

ROBINSON, Julia. From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. *October*. Winter, No. 127, p. 77-108, 2009.

SCHELLEMER, Oscar. The Mathematics of the Dance. in MONICH, Alexandra. Paul Hindemith and the Cinematic Imagination. *The Musical Quartely*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SCHWARZ, Robert. Steve Reich: Music as a Gradual Process. *Perspectives of New Music*, Vol. 19, No. 1 e 2, p. 373-392, 1980-1981.

SELLAR, Tom. Parts of Speech. *Theater*, Vol.30, Nº 2, p. 58-65, 2000.

STACEY, Peter. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*, Vol 5, p. 9-27, 1989.

9.0.3 Web Pages

BERNESTEIN, J. (1966) <http://tech.mit.edu/V86/PDF/N42.pdf>. acessado em maio de 2013.

BRYARS, Garvin. Vexations and its Performers.

http://www.users.waitrose.com/~chobbs/Bryars.html#_edn6. Acessado em 15/04/2013 às 18 horas.

BUTOH <http://www.zenbutoh.com/history.htm>.

COLLINS, Glenn. *Charlotte Moorman, 58, Is Dead: A Cellist in Avant-Garde Works*. <http://www.nytimes.com/1991/11/09/arts/charlotte-moorman-58-is-dead-a-celist-in-avant-garde-works.html>. Acessado em 09/04/2013 às 15 horas.

COOK, Nicholas. *Between Process and Product: Music and/as Performance*. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. Acessado em 9/04/2013 às 10 horas.

DUFIE, Bruce. *Composer Mauricio Kagel: A Conversation with Bruce Duffie* <http://www.bruceduffie.com/kagel.html> 1992. Acessado em 22/05/2013.

GOOLSBY, Julie Malinda. "A Manifest Cyborg: Laurie Anderson and Technology", 2006. Women's Studies Theses. Paper 5. http://digitalarchive.gsu.edu/wsi_theses/5. Acessado em 22/6/2013.

O'BRIEN, Glenn. *Andy Warhol*. <http://www.interviewmagazine.com/art/andy-warhol/#>. Junho de 1977, acessado em 10/05/2013 2013 às 14 horas.

SVOBODA, Josep. monoskop.org. Acessado em 09/01/2014 às 14 horas.

YOUNG, La Monte e ZAZEELA, Marian. *La Monte Young "Dream House"*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/dream-house/audio/1/>. Acessado em 07/04/2013 às 19 horas.

REICH, Steve. In Perfect Sound Forever. <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>

Acessado em 6/11/2013 às 11:00

9.0.4 Teses

FAVARETTO, Celso. Moderno, pós-moderno, contemporâneo. Tese de Livre-Docência junto ao Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada da Faculdade de Educação-USP, 2004. São Paulo: USP, 2004.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A intertextualidade no processo criativo de duas composições. Tese de Livre-Docência junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2006. São Paulo: USP, 2006.

9.0.5 Papers não publicados

MATUCK, Artur. Processos de criação meta-autorais, USP, 2010.

McCLARY, Susan. *The Gentrification of Postmodernism*, New Music American Festival, Philadelphia, Outubro de 1987.

10. Discografia

- ANDERSON, Laurie. *Big Science*. Warner Bros. Records, 1990.
- ASHLEY, Robert. *Private Parts (The Record)*, Lovely Music, 1997.
- DODGE, Charles. *Any Resemblance is Purely Coincidence*. New Albion Records, 1992.
- GLASS, Philip. *Einstein on the Beach*. Nonesuch Records, 1993.
- KIEFFER, Anna Maria e KUPPER, Leo. *Ways of the Voice*. AKRON, 2004.
- LA BARBARA, Joan. *Voice is the Original Instrument*. Lovely Music, 2003.
- LUCENTINI, Vanderlei e KIEFFER, Anna Maria. *Xandó: Música para Niobe*. Akron, 2004.
- PAIK, Nam June Paik. *Works: 1958-1979*. Sub Rosa, 2001.
- REICH, Steve. *Different Trains/Electric Counterpoint*. Nonesuch Records, 1989.
- REICH, Steve. *Early Works*. Nonesuch Records, 1992.
- REICH, Steve. *The Cave*. Nonesuch Records, 1995.
- REICH, Steve e KOROT, Beryl. *Three Tales*. Nonesuch Records, 2003.
- RUSSOLO, Luigi. *Die Kunst der Geräusche*. Wergo, 2000.
- SATIE, Erik. *Vexations: Reinbert de Leeuw*. Philips, 1993.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Elektronic Musik 1952-1960*, Stockhausen-Verlag, 1991.
- SILVA, Conrado. *Espaços Habitados*. Produção Independente, 1994.
- VERTOV, Dziga. In: *Baku: Symphonies of Sirens (Coletânea)*. ReR Corporations, 2008.
- WISHART, Trevor. *Red Birds/Anticredos*, October Musica, 1992.
- YOUNG, La Monte e ZAZEELA. *Theatre of Eternal Music*. Shandar, 1974.