

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

GIOVANNA LELIS AIROLDI

Imagens e música: estudo conceitual e invenções musicais

**São Paulo
2022**

GIOVANNA LELIS AIROLDI

Imagens e música: estudo conceitual e invenções musicais

Versão Corrigida (versão original disponível na biblioteca da ECA/USP).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical. Subárea: Sonologia.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Airoidi, Giovanna Lelis
Imagens e música: estudo conceitual e invenções
musicais / Giovanna Lelis Airoidi; orientador, Silvío
Ferraz Mello Filho. - São Paulo, 2022.
250 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. música experimental. 2. pesquisa artística. 3.
imagem. 4. filosofia das imagens. 5. criação
colaborativa. I. Ferraz Mello Filho, Silvío. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AIROLDI, Giovanna Lelis. **Imagens e música**: estudo conceitual e invenções musicais. 2022. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Para Tetê

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

A Silvio Ferraz, agradeço imensamente por quase dez anos de orientação sempre generosa.

A tantos que cruzaram meu caminho através da música: em especial a Lucia Esteves, Fellipe Miranda, Lucas Quinamo e Lucas Torrez, amigos queridos e parceiros de criação que essa pesquisa me presenteou; a José Pereira de Mattos Neto, pelas tantas colaborações e trocas; a Guilherme Ribeiro, pela amizade e entusiasmo em fazer música; a Chico Jalala, pelas conversas visuais e sonoras; a Diogo Maia, pelos improvisos no escuro; a Yuri Behr, pela paciência e ajuda; a Jogus de Oliveira, por topar minhas idéias e compartilhar comigo as suas; a meus colegas e professores do Laboratório de Música Contemporânea; aos integrantes do Grupo de Música Atual da USP, aos meus amigos da OCAM.

À Rede Sonora, pela difusão de saberes, pelo espaço aberto e pela oportunidade de, enfim, tocar minha música para o público após um ano e meio de isolamento. A Valéria Bonafé, pela leitura atenta, conselhos sensatos e por ser fonte de inspiração e admiração. A Daniel Quaranta, pelos apontamentos pertinentes na qualificação.

Às turmas de Composição e Criação de 2021 e 2022 pela troca de aprendizados valiosa.

A minha família, em todos os seus formatos.

A Ubirajara e Maitê, com quem divido tudo e amo toda.

RESUMO

AIROLDI, Giovanna Lelis. **Imagens e música**: estudo conceitual e invenções musicais. 2022. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Ao termo imagem são atribuídos múltiplos significados: além de sua usual associação ao campo do visível, também é usado para designar metáforas, aparições, projeções mentais, representações, ícones, sonhos, figuras musicais, dentre tantas outras coisas. Esta pesquisa busca compreender o que é a imagem e como ela se agencia com a criação musical. A investigação se deu por dois caminhos paralelos e complementares: de um lado, a partir de estudo filosófico focado no conceito de imagem de Henri Bergson, e no ciclo inventivo das imagens de Gilbert Simondon - retomados a partir de Gilles Deleuze e cujos atravessamentos com a criação artística são encontrados em Anne Sauvagnargues. Do outro lado, através da realização de processos criativos colaborativos, experimentais e intermídia em que imagens mentais, visuais, sonoras e táteis são exploradas como operadores da criação musical. Em um ciclo de retroalimentação entre teoria e prática, a metodologia deste trabalho está situada na pesquisa artística, sendo as questões que emergem dos processos criativos as norteadoras do estudo teórico e de novas experimentações musicais. Na primeira camada da dissertação, encontra-se uma leitura crítica dos conceitos filosóficos trabalhados; na segunda, os relatos e análises de seis processos criativos realizados entre 2020 e 2021.

Palavras-chave: Música e imagem. Música experimental. Pesquisa artística. Criação musical.

ABSTRACT

AIROLDI, Giovanna Lelis. **Images and music:** conceptual study and musical inventions. 2022. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The term image has multiple meanings: besides its usual association to what is visible, it is also used to designate metaphors, apparitions, mental projections, representations, icons, dreams, musical figures, among many other things. This research seeks to understand what the image is and how it interacts with musical creation. The investigation took two parallel and complementary paths: on one hand, through a philosophical study focused on Henri Bergson's concept of image, and Gilbert Simondon's inventive cycle of images - revisited by Gilles Deleuze and whose crossings with artistic creation are found in Anne Sauvagnargues. On the other side, through the realization of collaborative, experimental and intermedia creative processes in which mental, visual, sound and tactile images are explored as operators of musical creation. In a cycle of feedback between theory and practice, the methodology of this work is situated in artistic research, while the questions that emerge from the creative processes are the ones that guide the theoretical study and further musical experimentations. In the first layer of the thesis, there is a critical reading of the philosophical concepts studied; in the second, the reports and analysis of six creative processes carried out between 2020 and 2021.

Keywords: Music and image. Experimental music. Artistic research. Music creation.

LISTA DE FIGURAS

1. Desenhos das linhas formadas pela mão esquerda e pelo arco em glissandos, escalas e ritmos simples no violoncelo. 24
2. Sessões fragmentadas da partitura gráfica de *À Deriva*, aquarela sobre papel. 25
3. Sem título, Henri Michaux. 89
4. Improviso 1, aquarela sobre papel. 99
5. Improviso 2, aquarela sobre papel. 99
6. Improviso 3, aquarela sobre papel. 100
7. Improviso 4, aquarela sobre papel. 100
8. Improviso 5, aquarela sobre papel. 101
9. Improviso 6, aquarela sobre papel. 101
10. Improviso 7, aquarela sobre papel. 102
11. Improviso 8, aquarela sobre papel. 102
12. Improviso 9, aquarela sobre papel. 103
13. Improviso 10, aquarela e nanquim sobre papel. 103
14. Poema visual de Sérgio Medeiros. 118
15. Partitura a - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato. 119
16. Partitura b - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato. 119
17. Partitura c - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato. 120
18. Partituras a, b e c sobrepostas sobre fundo aquoso, folhas de acetato sobre papel de aquarela. 128
19. Primeira impressão de *Instável*, aquarela e nanquim sobre papel. 129
20. Segunda impressão de *Instável*, nanquim sobre papel. 129
21. Terceira impressão de *Instável*, aquarela e nanquim sobre papel. 130
22. Fotografia em que se vê Maitê e eu, em frente ao espelho, tocando violoncelo. 134
23. Os parâmetros envolvidos na técnica da mão direita (ponto de contato, pressão e direção e velocidade) e na técnica da mão esquerda (pressão e altura), desenho digital. 139
24. Compassos 10 a 13 do quarto movimento de *Sei Duetti*. 142
25. Compassos 14 a 22 da versão de 10 de julho de 2021 de *Le cri de la phalène*. 144
26. *Papillon 1*, compasso 1. 146

27. *Papillon 3*, compasso 9. 146
28. *Papillon 1*, compasso 15. 147
29. Glissandos de harmônicos naturais em *Vox Balenae*. 148
30. *Seagull effect* em *Vox Balenae*. 148
31. Diferentes harmônicos e multifônicos produzidos a partir de uma fundamental com mudanças no ponto de contato do arco. 151
32. Multifônicos na corda mais alta em *Das Andere*, p. 2. 152
33. Últimos compassos da parte de violoncelo do arranjo para orquestra do *Trenzinho do Caipira*. 153
34. Vibrato de três quartos de tom em *Les 14 Stations*. 154
35. Notações gráficas para vibratos, desenho digital. 155
36. Terceira linha da primeira página de *Nascente*. 156
37. Terceira linha do primeiro dueto de *Sei Duetti*. 157
38. Glissandi de cordas duplas em direções opostas em *Nomos Alpha*. 157
39. Pizzicato “guitarra oriental” em *Transparence IV*. 159
40. Compassos 1 a 18 do segundo movimento de *Cinco Mo(vi)mentos*. 160
41. Primeira página de *A menina que virou chuva*. 163
42. Compassos 30 a 32 de *Petals*. 164
43. Pedal tones, primeiro movimento de *Black Angels*. 165
44. Gestos próximos em *Azul*. 171
45. Primeira versão de *Le Cri de la Phalène*". 175
46. Segunda versão de *Le cri de la phalène*". 176
47. Partitura da estrutura de *Nácar*. 191
48. Processamento e imagens em frame de *Nácar*. 192
49. Dez gestos para *Vólpora*. 199
50. Foto da estrutura montada para a gravação de *Vólpora*. 202
51. Frames dos doze vídeos iniciais de *Vólpora*. 204
52. Partitura de *Flutter by*. 212
53. Fotografia da performance de *Flutter by*. 214
54. Primeiro rascunho de *Urdidura*. 221
55. Linha 1 de *Urdidura*, lápis e tinta nanquim sobre plástico. 223

56. Linha 2 de *Urdidura*, lápis, aquarela e nanquim sobre papel. 223
57. Linha 3 de *Urdidura*, lápis aquarelável sobre plástico. 224
58. Sobreposição das linhas 1 e 2 *Urdidura*. 224
59. Sobreposição das linhas 2 e 3 de *Urdidura*. 224
60. Sobreposição das linhas 1 e 3 de *Urdidura*. 225
61. Sobreposição das linhas 1, 2 e 3 de *Urdidura*. 225
62. Poema enviado a Guilherme Ribeiro para a série *Quartos*. 232
63. *Quartos*, para violoncelo solo. 233
64. Figura 64: Partitura gráfica de *Caminhada*. 236

LISTA DE TABELAS

1. Parâmetros do violoncelo. 140
2. Escala de pressão da mão esquerda e respectivos resultados sonoros. 141
3. Intervalos entre fundamental e harmônico e respectivos sons em harmônicos artificiais. 143
4. Multifônicos puros nas quatro cordas do violoncelo. 149

SUMÁRIO

1 PREÂMBULO 22

2 INTRODUÇÃO 32

2.1 Lista de obras 45

3 PRIMEIRA CAMADA: ESTUDO TEÓRICO 47

3.1 Imagens sonoras, imagens de som, imagens aurais: visões de Caesar, Iazzetta e Ferraz 48

3.2 Imagem e filosofia: a imagem bergsoniana 57

3.3 Deleuze, a imagem- movimento e o plano de imanência 64

3.4 Imaginação e invenção: o ciclo inventivo das imagens de Simondon 69

3.5 Bloqueio e linha de fuga: desdobramentos de Deleuze e Simondon na obra de Sauvagnargues 79

3.6 Algumas considerações 84

4 SEGUNDA CAMADA: ESTUDO PRÁTICO 91

4.1 Puxando o fio da memória: criação, colaboração e isolamento social 91

4.1.1 Improvisos sonoros e visuais 99

4.1.2 Mulher, mãe, intérprete, compositora: imagens e seus agenciamentos na criação colaborativa 104

4.1.3 *Instável* (2020) 115

4.2 O conhecimento sutil do instrumentista como material para o compositor 135

4.2.1 Topologia intuitiva do violoncelo 136

4.2.1.1 Mão esquerda 140

4.2.1.2 Mão direita 158

4.2.1.3 Gestos próximos e gestos distantes 167

4.2.2 *Le Cri de la Phalène* (2021) 173

4.2.3 A partitura como mediadora da relação entre compositor e instrumentista 177

4.3 O corpo e a performance em obras intermídia 183

4.3.1 Transdução e “micro-haecceidades” na performance: uma perspectiva de Paulo de Assis a partir de Simondon 186

4.3.2 *Nácar* (2020) 188

4.3.3 *Vólpora* (2021) 198

4.3.4 *Flutter by* (2021) 206

4.4 Desafios da colaboração remota: partituras gráficas e outros recursos poéticos 216

4.4.1 *Urdidura* (2021) 217

4.4.2 *Quartos* (2020) e *Walk* (2021): dois pequenos relatos 231

4.4.3 Partitura - corpo - instrumento: breve comentário 238

5 ENCERRAMENTO 242

1 PREÂMBULO

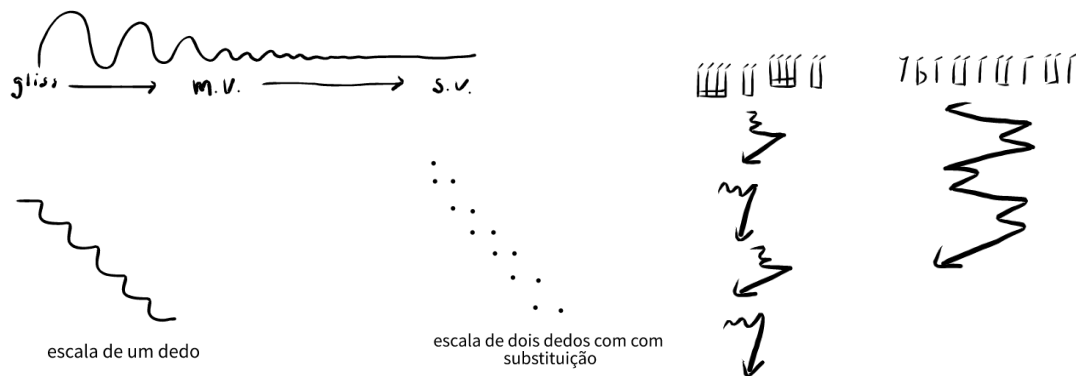
Apresento aqui um breve preâmbulo com a intenção de contextualizar esta dissertação enquanto resultado de uma pesquisa em que se articulam coisas diversas: a filosofia, os estudos da performance, a prática do violoncelo, a criação de música experimental, a improvisação, as relações entre som e imagem visual... Embora eu tenha, com o desenrolar de minhas investigações, passado a criar a partir, através e em busca de sons esse não era, a princípio, meu objetivo. A criação, atividade recente, vem acontecendo como um meio, um método de pesquisa em si mesmo, não como um fim. Desde o início de minha atividade acadêmica - que passou por uma iniciação científica, e então a escrita de uma monografia acompanhada de um recital na ocasião de minha conclusão do bacharelado em violoncelo, que logo emendei no programa de mestrado - tento conciliar três atividades que exerço e que muitas vezes se contrapõem: tocar, desenhar e pesquisar. Não me interessa, no entanto, realizar uma pesquisa teórica que justifique minha prática, nem uma prática que exemplifique as teorias que estudo. A compreensão do que pretendo exatamente, no entanto, vem se revelando aos poucos, como a invenção de uma terceira via, um caminho em que seria possível mesclar as três atividades, tornando-as, por fim, uma coisa só. Quando desenho e pinto, quase não penso em técnica ou teoria - apenas faço. No entanto, noto que quando toco, o faço pesquisando: pesquisando meu instrumento, pesquisando os sons que ele produz, o lugar que ele ocupa e o lugar que eu ocupo enquanto instrumentista, mulher, intérprete ou performer. Quando pesquiso, estou constantemente tentando compreender minha prática em relação a algo, seja à técnica, a teorias ou às instituições às quais ela se associa. São muitos os microuniversos que se esbarram quando reflito sobre minha prática: o da formação

tradicional como intérprete e do mecanicismo do instrumento; da violoncelista que lê e executa peças de outros; da musicista de orquestra; da musicista que toca o que tem que tocar para sobreviver; da improvisadora; da intérprete de música contemporânea - que é diferente do da intérprete de repertório violoncelístico pré século XX -, da professora de música, ou mesmo os universos da música experimental, da criação musical e da academia.

Traço, então, tentando ser sucinta, o caminho que percorri até aqui: a reflexão sobre os diferentes mundos entre os quais transito se iniciou ainda na iniciação científica. Na tentativa de aproximar o estudo do violoncelo a outra prática que me acompanha desde a infância, a do desenho - e sem saber como essa aproximação se daria - busquei a orientação do professor Silvio Ferraz no início de 2014. Apreensiva, o procurei após um colega me contar superficialmente sobre a proximidade do trabalho e da pesquisa de Ferraz com a obra de Paul Klee. Mesmo sem me conhecer, foi prontamente receptivo e me orienta com singular generosidade desde então. Dessa primeira conversa, sai incumbida de ler os *Pedagogical Sketchbooks* (1925), de Klee e *Point and Line to Plane* (1926), de Kandinsky, que foram a base teórica de minha pesquisa de iniciação científica intitulada “Possibilidades pedagógicas do desenho no ensino da música” (2014) e ainda são fonte de imagens para meu pensamento. Nesse trabalho, me aprofundei nas relações entre a música e as artes visuais especialmente no contexto do pós-guerra; analisei algumas obras em que o desenho estava presente no processo composicional; e passei a refletir sobre a interface entre imagens visuais e imagens sonoras no fazer musical. Paralelamente, realizei alguns exercícios experimentais em que o desenho seria uma ferramenta de ensino da mecânica do violoncelo. Sem me aprofundar nos materiais dessa pesquisa, aqui me interessa notar como os esses primeiros desenhos eram meras ferramentas, esboços

simples que não eram elaborados como objetos artísticos ou estéticos. O violoncelo, também, era pensado estritamente do ponto de vista mecânico e didático, não como um instrumento através do qual eu poderia criar música, mas cuja técnica eu pretendia dominar e ensinar.

Figura 1: Desenhos das linhas formadas pela mão esquerda e pelo arco em glissandos, escalas e ritmos simples no violoncelo, formato digital.



Fonte: AIROLDI, 2014.

Ao me aproximar do final da graduação, e, portanto, da escrita da monografia e preparação do recital obrigatório que os alunos de bacharelado devem apresentar, busquei conectar a pesquisa ao meu trabalho como intérprete. Para tal, a sugestão de Ferraz foi que a interface entre imagens visuais e imagens sonoras na qual eu havia me aprofundado fosse usada como mecanismo de construção da performance das peças que eu iria executar. Dessa forma, escolhi três das peças que comporiam meu recital - *À deriva* (2009), de Marisa Rezende; *Sept Papillon* (2000), de Kaija Saariaho e *Cinco Mo(vi)mentos* (2012), de Alexandre Ficagna - e, durante o primeiro semestre de 2019, junto do estudo técnico, realizei desenhos e pinturas que me auxiliaram na construção da performance de cada uma: em *Sept Papillon*, como auxílio às dificuldades técnicas; em *À Deriva*, para me desprender da partitura e deixar fluir a

imagem poética da peça e, em *Cinco Mo(vi)mentos*, para compreender as imagens sonoras pretendidas pelo compositor. Nesse processo, os desenhos se tornaram muito mais elaborados e, tentando representar através de imagens visuais parâmetros diversos como altura, dinâmica, ponto de contato, andamento etc, as partituras que elaborei passaram a se sustentar em si mesmas como objetos artísticos independentes da música - ainda que tenham nascido dela:

Figura 2: Sessões fragmentadas da partitura gráfica de *À Deriva*, aquarela sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2019.

Relato esse processo porque a pesquisa que faço hoje vem de indagações que me acompanham desde a Iniciação Científica e que, na realidade, continuam a surgir, se expandir e se transformar. As questões que me acompanham emergem frequentemente de minha prática, e os métodos que estabeleci para saná-las sempre

passam por ela também - que me leva a novas indagações, problemas, desvios, interrupções e tentativas de resolução.

Quase toda a minha formação esteve voltada para a performance musical, e, no máximo, para a pedagogia de ensino do meu instrumento. Quando elaborei meu recital de formatura, porém, me deparei com a possibilidade (e até necessidade) de me envolver com o processo criativo composicional ao notar a dimensão criativa do meu trabalho como intérprete. Então, propus a um colega compositor, José de Mattos Neto, que fizéssemos uma peça colaborativa para a apresentação. Minha noção de composição colaborativa na época era limitada, e imaginei que, ao trabalhar com um compositor, teria ao final do processo uma peça notada em partitura convencional para violoncelo solo em que algumas de minhas opiniões sobre técnica ou, no máximo idéias, tivessem sido levadas em conta - ao que eu já estava de certa forma habituada após ter executado diversas peças de colegas compositores ao longo do curso. No último capítulo de meu trabalho de conclusão de curso relato o processo de composição de *Azul* (2019)¹, que acabou por se tornar uma performance improvisativa em que violoncelo e desenhos feitos em tempo real em um pano estendido no chão realizam um jogo de espelhamento. Nesse processo, pude atuar de forma ativa na criação de uma obra em que a interação entre imagens sonoras e imagens visuais, o foco da minha pesquisa até então, foi pensada intensamente durante quatro meses. A cada encontro, que eu e Neto realizamos uma vez por semana durante esse período, me deparei com novas possibilidades e novos caminhos que me levaram a sugerir o formato final da performance, em que delimitamos alguns gestos e símbolos correspondentes e brincamos com eles nesse jogo de espelhamento em que não se sabe quem copia quem.

¹ Vídeo da performance realizada no EdA/USP em 28 de junho de 2019 disponível em: <https://youtu.be/Q55YYc94Bw>

Até então, eu improvisava pouco e não havia cogitado a possibilidade de que meus desenhos pudessem estar associados a criações sonoras minhas (que, nessa performance, são fragmentos, pequenas unidades sendo intercaladas, manipuladas e sobrepostas). A partir de *Azul*, meu universo criativo se expandiu e novas indagações me acometeram, o que resultou no projeto de mestrado que submeti a este programa pouco depois de minha graduação. No projeto inicial, a *imagem* é meu principal objeto de pesquisa. Me propus a fazer um estudo teórico para tentar compreender o que seria, afinal, imagem (já que encontrava tantos significados diferentes na mesma palavra) e, dada essa compreensão, queria experimentar as potencialidades de manipular imagens sonoras a partir de imagens visuais. Para isso, estabeleci que realizaria um trabalho experimental de colaborações com outros compositores e performers, como eu havia feito com Neto (essa ideia foi, em parte, frustrada pela pandemia).

No primeiro semestre de 2020, imaginando que o isolamento social duraria poucos meses, resolvi adiar os processos colaborativos que havia imaginado e passei a tentar criar uma biblioteca de gestos e imagens que eu pudesse oferecer a quem viesse a colaborar comigo como material composicional a eles no semestre seguinte. Porém, à medida que minha pesquisa avançava, me vi criando sons. No início sons tímidos, contidos, tentativas solitárias de realizar o que estudava na teoria. Então sons que passaram a formar frases, discursos, improvisos gravados. Dessas gravações surgiram ideias, solfejos de ruídos, o desejo de escutar a música que se formava na minha cabeça. Digo isso porque, até muito recentemente, nunca havia pensado em música, no sentido de uma peça com começo, meio e fim. Pensei técnica, pensei sons isolados, intenções, frases, gestos, pensei muito - e continuo pensando - a música dos outros. Mas nunca a materialização sonora de uma ideia minha em forma de música,

fixada em qualquer suporte; apenas as deixava fluir em improvisos efêmeros. Já pensei desenho enquanto música, muitas vezes. Quando pinto, articulo as figuras como se articulasse sons, penso em altura, dinâmica, textura, tempo, sessões, transições... Nunca fui capaz de, terminada a pintura, escrevê-la como partitura convencional. E, sem saber registrar o que pensei, esqueço o som e o encerro na figura - que não é representação de coisa alguma.

Muito por minha formação, nunca tive como objetivo compor. Queria, no entanto, experimentar o que estava pensando: assim, passei a me gravar improvisando a partir de ou como impulso para os desenhos e pinturas que fazia. No início, imaginava criar um método para relacionar as imagens visuais com os sons que gravava - não relações literais, talvez mais gestuais e texturais. Essa prática, no entanto, me mostrou duas coisas, que talvez sejam uma só: primeiro, que havia muito mais possibilidades sonoras em meus desenhos do que eu era capaz de executar sozinha ao violoncelo (não apenas sozinha como um instrumento solo, mas sozinha sendo eu - compreendi que o que me interessa nos grafismos é justamente a leitura subjetivada, que acontece em qualquer partitura mas fica patente na partitura gráfica); e, em segundo lugar, que eu não era capaz de notar, ainda que com grafismos, todos os sons que criava em meus improvisos - e descobri que as possibilidades sonoras de meu instrumento estão muito além do que eu havia experimentado até então, mesmo que eu já tivesse tocado diversas peças contemporâneas e estudado as técnicas estendidas do violoncelo.

Partindo desses dois apontamentos, passei a me questionar sobre a pertinência do que eu estava fazendo. Se o que eu gravava não se traduzia no que eu pintava e vice-versa, por que desenhar ou pintar, então? Se só eu - e, na realidade, nem eu - era capaz de ler a música que aqueles grafismos continham, para que

registrá-los? Eles continuam alguma música, afinal? Qual a relevância da partitura gráfica? E, por fim, o que eu pintava eram, de fato, partituras? Compreendi que não iria encontrar respostas exatas para minhas perguntas. Após me deparar com essas questões, meu movimento foi ler exaustivamente bibliografias que pudessem sanar minhas dúvidas e, de fato, encontrei direções que parecem apontar para soluções. Mas o que encontrei foram caminhos, não respostas, e compreendi que eu mesma deveria percorrê-los. Não seriam os únicos possíveis. Não seriam os caminhos corretos, tampouco, e sim os que eu conseguiria seguir sendo quem eu sou e buscando sanar inquietações que são inerentes à minha prática. Essa compreensão, no entanto, me trouxe ainda uma última angústia: qual a relevância de uma pesquisa que busca resolver questões tão pessoais?

A perspectiva da pesquisa artística vem remediando essa angústia. A pesquisa artística se dá na articulação de conhecimentos *pelo* artista *através* de sua arte. A prática não é apenas central, mas indispensável e assumidamente particular. É uma maneira de conciliar ser artista (o que envolve, no meu caso, tanto o violoncelo como os desenhos e a pintura) e ser pesquisador, integrando as duas atividades no lugar de colocá-las uma em função da outra. Considerando as três práticas que tento conciliar, especialmente no contexto em que estamos, minha atividade neste programa de mestrado se tornou uma tentativa de inventar modos de fazer música - e aqui uso a palavra invenção não com a pretensão da inovação, mas como o desvio ou a linha de fuga de Simondon. Ao me aprofundar em uma reflexão crítica sobre os lugares que ocupo enquanto instrumentista, artista e pesquisadora, me distancio da teorização da técnica e situo meu processo criativo na intersecção desses três espaços. O isolamento social, em paralelo, me fez tentar inventar outras maneiras de criar e impôs uma dinâmica completamente distinta da que eu havia imaginado para

os processos colaborativos, tornando necessário que eu me afastasse do lugar de apenas instrumentista e expandisse meus métodos, me aproximando da arte sonora.

É justamente pela expansão dos modos de conhecimento e porque hoje e cada vez mais o artista (e eu diria que especialmente o músico) habita múltiplos espaços e transita entre práticas diversas que a pesquisa artística é pertinente. Ela exige que fiquemos atentos ao contexto em que estamos inseridos e aos discursos que nos cercam para que possamos compreender nossa prática e as questões que pretendemos abordar através dela. Escrevo este preâmbulo quase como uma justificativa por ainda sentir que o lugar do compositor me é distante, apesar de esta ser uma pesquisa na área de Criação Musical (o que frequentemente significa a teorização de um trabalho composicional). Em mais de um momento ao longo de minha trajetória acadêmica, algum colega (homem e compositor) tentou me explicar minha própria pesquisa. E são vários os episódios em que algum colega (homem e compositor) tentou me ensinar a tocar meu instrumento; ou prontamente concluiu que eu não era capaz de tocar sua composição para violoncelo não porque pudesse haver qualquer falha em sua escrita, e sim por minha inabilidade técnica; ou até as vezes em que colegas (homens e compositores) assumiram que minhas peças não eram minhas, mas de qualquer um dos outros homens com quem colaborei, e que eu só as estava tocando. Creio que essas situações acontecem (e vejo como muito mais pertinente questionar as estruturas que as possibilitam, em vez de culpar individualmente meus colegas) por haver uma intersecção entre as relações de poder que envolvem sexo e gênero e a hierarquização entre instrumentistas e compositores. Na tentativa de desviar dessas estruturas, busquei apagar as fronteiras entre “instrumentista” e “compositor” no trabalho artístico resultante desta pesquisa. As peças que realizei foram profundamente experimentais. Não foram pensadas como

objetivo ou objeto, mas como meio (para responder questionamentos e evidenciar ou conciliar contradições). Deixo aqui essa breve contextualização para que quem venha a ler os resultados de minha pesquisa, possa fazê-lo sabendo que ela foi escrita do ponto de vista de alguém que habita muito mais o universo da intérprete do que da compositora.

2 INTRODUÇÃO

A princípio, este era um projeto para tratar da relação entre som e imagem, especialmente de como a imagem pode ser um mecanismo para a manipulação e articulação de idéias musicais a partir de minha perspectiva de intérprete e performer². Fica evidente por essa breve explicação que a minha ideia de imagem naquele momento estava completamente associada ao campo do visual e, no máximo, do mental - a imagem sonora poderia ser uma projeção mental organizada a partir de um agrupamento de sons. Minha metodologia, porém, sempre esteve pautada pela criação, a partir da qual se iniciou uma paulatina mudança de paradigma: enquanto experimentava, a princípio sozinha através da improvisação (o que me restara devido ao isolamento social, criando duplas de improvisos sonoros e visuais) também lia. Meus experimentos e as indagações que surgiram deles me levaram a buscar textos que tratassem da concepção do som *como* imagem, pois era assim que eu o percebia quando articulava improvisos paralelamente a pinturas. A partir da perspectiva de compositores brasileiros contemporâneos, fui levada à leitura da filosofia: então, me deparei com a profundidade contida no termo “imagem”, seu caráter polissêmico, e as tantas potencialidades contidas em uma filosofia das imagens que extrapolava sua associação à visualidade.

A medida que passei a me engajar em processos criativos colaborativos, meus interesses se abriram: o papel da imagem visual começou a tomar outras formas, e a improvisação como método composicional e a mediação tecnológica, que não eram meus objetos de pesquisa a priori, se tornaram elementos que agenciavam também o que eu queria ler e entender e o que eu queria experimentar. Ao longo de meus

² Para uma abordagem semelhante, mas da perspectiva do compositor, ver: FICAGNA, 2014.

relatos é notável que muito não saiu como o planejado. A pandemia de Coronavírus e o decorrente isolamento resultaram na impossibilidade de encontrar com outros artistas, compositores e performers para executar os processos que escrevi no projeto como essenciais à pesquisa. Eu não sabia como criar coletivamente a distância, não tinha intenção alguma de ter meu trabalho mediado por um computador nem de colaborar com pessoas que estavam em outros estados e cujos trabalhos pouco tinham a ver com o meu. Na realidade, via minha prática como profundamente corporificada e dependente do contato físico com outros artistas e com o público. O que se deu então é exatamente o que Castellani coloca, a partir de sua própria experiência com a pesquisa artística e intermídia, com: “eis aqui um ponto de fundamental importância para a pesquisa artística: criar inventando a maneira pela qual se cria, dentro de um processo repleto de irreversibilidades” (CASTELLANI, 2018, p. 16).

Embora imprevisíveis, os impedimentos com os quais me deparei - fosse a complexidade teórica inesperada do assunto que eu havia me proposto a estudar, fosse a impossibilidade de realizar a experimentação artística como imaginado - tornaram-se justamente os bloqueios (como coloca Sauvagnargues, no sentido de impedimentos) que possibilitaram e impulsionaram a invenção. Os relatos que apresento aqui são nada mais que decalques, impressões em retrospecto das linhas de fuga que foram traçadas para atravessar bloqueios. Nem sempre essa retrospectiva se dá de maneira fácil e linear, e, tomando o ponto de vista de Bergson sobre a memória, percebo que a cada nova percepção do objeto, ou seja, a cada vez que entro em contato com o objeto artístico e tento descrevê-lo, uma nova imagem desse objeto se mostra. Assim, outras conexões que eu não havia notado no momento da criação aparecem, levando a novas buscas teóricas e até novas experimentações musicais.

As questões que emergiram ao longo deste estudo, portanto, se deram a partir da prática, e por isso, principalmente, o afirmo como pesquisa artística. Como Castellani coloca, na pesquisa artística leva-se em consideração “tanto a heterogeneidade dos conhecimentos articulados nos processos artísticos e suas constantes modulações, oferecidas pelas necessidades das práticas artísticas, quanto a imbricação entre sujeito e objeto da pesquisa” (ibid., p. 17). Por ter sido levada a trabalhar com tecnologia (desde o uso de plataformas de interação musical remota, até os microfones e *softwares* de processamento de som e vídeo), tive de me apropriar de uma série de conhecimentos técnicos que não faziam parte de minha prática. Esses conhecimentos me abriram para campos de experimentação da performance e do agenciamento de imagens sonoras e visuais e, sem que essa fosse a intenção a princípio, as tecnologias moldaram minha criação, e, hoje, as absorvo como parte fundamental de meus processos. Como Castellani coloca:

Por vezes, a apropriação do conhecimento técnico pode reconfigurar os ambientes e as práticas de criação artística. Neste sentido, podemos afirmar que as mais diversas tecnologias atuam nos diferentes ambientes artísticos como **ampliadores dos espaços operacionais e conceituais** com os quais os artistas lidam. (ibid., p. 11)

Castellani observa ainda que essa “ampla mobilidade conceitual e operacional”, por sua vez, resulta em mais um processo de retroalimentação, este situado dentro da própria prática, em que o jogo entre o que se imagina e o que se concretiza é o próprio motor da criação. Como exemplo, ele cita o trabalho do compositor Rodolfo Caesar, que explica seu próprio processo criativo:

Nem sempre a ‘idéia’ é anterior à operação que a ‘concretiza’. Isto é, trabalha-se em um campo em que linguagem não necessariamente precede material, nem vice-versa. No trabalho da composição muita coisa só aparece durante uma certa ‘improvisação’ (no sentido musical do termo), mesmo em se tratando de um trabalho executado com/ao/pelo computador. Mexendo

com sons ‘ao vivo’ posso tateá-los ao ponto de descobrir sugestões antes ocultas para a imaginação.(CAESAR, 2009, p. 128).

Caesar está falando especificamente das práticas de música eletroacústica, porém, se tomamos as idéias de Gilbert Simondon sobre a invenção (que apresento na próxima seção), pode-se aplicar a fala de Caesar a qualquer processo criativo e, no caso deste trabalho, em especial às peças de música mista. Diria que, no meu caso, essa improvisação tateante, na mesma medida que se volta para o próprio som, é atravessada e contagiada por fatores externos ao som (os movimentos de meu corpo, a tecnologia, a escuta de meus colegas, já que todos os trabalhos que fiz foram colaborativos, etc.). Minhas idéias, mediadas (transduzidas, se tomamos novamente os conceitos de Simondon) pelo meu corpo, pelo instrumento, pela tecnologia e pelos corpos de outras pessoas quase nunca são anteriores às operações que as concretizam, mas concomitantes. Se são anteriores, após todo esse processo transdutor, se reconfiguram. Na introdução de *Notas, atos, gestos* (2007), livro que organizou e em que estão reunidos textos de diversos compositores brasileiros de sua geração (incluindo Caesar), Ferraz explica que o livro nasce:

Da ideia principal de que quando escrevemos música nunca estamos sozinhos, de que uma série muito grande de diálogos atravessa nossa escrita. As obras nascem, assim, junto a uma linha infundável e quase irreconstituível de **contágios**. Qualquer coisa que se mexa à volta pode mudar o percurso de uma criação mesmo a mais predefinida (FERRAZ, 2007, p. 7-8).

Acrescentaria que não é apenas a escrita, mas que todo o fazer musical se dá através desses infinitos contágios - embora compreenda que o que Ferraz fala da escrita especialmente por ser tratada como uma atividade solitária, individual, subjetiva. Denise Garcia, ao tratar de seu processo criativo em “composição por metáforas”, capítulo do mesmo livro, afirma que “tudo que nossos sentidos absorvem,

registram, armazenam pode vir a ser imagens sonoras, pode ser o impulso para uma nova criação musical” (ibid., p. 53). É exatamente o caminho que tomo, junto do grupo que me acompanhou em parte de meus processos criativos, em *Nácar* (2020), *Vólpora* (2021) e *Flutter by* (2021) - os termos “impulso” e “gatilho” frequentemente presentes em nossas descrições dos processos criativos suscitados por imagens. Garcia prossegue com a observação de que, embora a imagem possa ser o ponto de partida, não é ela que confere sentido à música: “a música não significa aquela ou outra imagem e toda vez que se pretendeu isso, o que se fez foi reduzir imensamente aquilo que ela realmente é: uma caixa aberta que permite que cada ouvinte tenha com ela uma experiência particular, mas antes de tudo musical” (ibid., p. 54). Qualquer pretensão que possa ter me ocorrido de fazer som e imagem coincidirem em significado se desfez antes de sair do campo da imaginação. Quando pintava e improvisava, era evidente que não havia ali qualquer relação semântica - a relação se dava, antes, operacional: a maneira como articulava materiais plásticos poderia se desdobrar na articulação de materiais sonoros. Os desenhos eram orientados por e para o *movimento*.

O movimento que imprime formas no papel³, é o mesmo movimento que manipula o instrumento e se materializa em som. As imagens, sonoras e visuais, resultantes desses movimentos são o retrato da captura de suas forças. Esta dissertação pode ser justamente um relato de como a passagem pela imagem permitiu que eu me distanciasse da insegurança gerada por não ser formalmente treinada como compositora e me apropriasse de meios (outros caminhos, caminhos imaginários, inventados enquanto eu os trilhava) para a criação sonora.

³ Neste vídeo de 2020, que enviei para Neto quando começamos a pensar em continuidades para o processo de *Azul*, pinto usando os dedos sujos de tinta em movimentos que mimetizam a técnica do violoncelo: <https://youtu.be/8iS8KdSrY3M>

Estruturo a dissertação no que estou chamando de duas *camadas*: uma teórica, outra prática. O uso dessa terminologia se dá por querer afastar o possível entendimento de que minha prática exemplifica o que estudei na teoria ou que a teoria é uma explicação do que fiz na prática. Antes, são elas partes de um todo e se retroalimentam e iluminam uma à outra: seja através de palavras que aparecem durante minhas leituras e nomeiam o que eu não sabia enunciar, mas via emergir na prática, seja em materializações criativas daquilo que não havia conseguido apreender por completo apenas intelectualmente... Não há, de fato, separação entre os aspectos conceituais e os operacionais - na realidade, o mergulho na filosofia se deu paralelo à criação, sendo o jogo de contágios e assimilações o que me impulsionou a seguir pesquisando e criando, ambas atividades que se deram experimentais. Minha leitura da filosofia e do debate em torno do conceito de imagem não é, ela mesma, isenta de produzir imagens. Essas imagens acabam por me atravessar e atravessar meu trabalho, e podem servir de lente através da qual se olha para este trabalho. Dessa forma, essa introdução filosófica não poderia deixar de constar na redação final da dissertação, já que foi e segue sendo uma importante máquina de imaginação musical.

No que chamo de camada filosófica, apresento, primeiro, um levantamento bibliográfico de textos recentes, todos escritos por compositores brasileiros vivos, sobre a condição imagética do som. Não me aprofundo em textos sobre som e imagem, ou sobre cinema e teorias do universo audiovisual (embora exista expressiva quantidade de material interessante a respeito), e sim em bibliografia que trata do som *como* imagem. Me restringi, assim, a três autores: Rodolfo Caesar, Fernando Iazzetta e Silvio Ferraz. Inicio a seção com minha leitura de dois artigos do compositor Rodolfo Caesar (2012; 2013), cuja proposta é que ao som seja

reconstituída sua condição de imagem. Caesar traça sua linha de pensamento a partir do conceito de “i-som” cunhado por François Bayle (1993), e então o expande. Faço, assim, um breve resumo do que Bayle propõe em *La musique acousmatique... Propositions, positions*, e, tendo em mente a afirmação de Caesar de que Bayle teria sido o primeiro compositor contemporâneo a tratar som como imagem, contraponho seu pensamento com texto de 1944, esse do compositor italiano Giacinto Scelsi, em que uma proposta de pensar a música (e, no caso de Scelsi, todas as artes) como uma produção imagética já aparecia. Scelsi parte de premissas distintas das de Bayle, que, por se situar na música eletroacústica, pode estar em maior consonância com a proposta de Caesar. No entanto, tanto Scelsi quanto Caesar (não nestes dois artigos, mas em livro posterior, de 2017, em que reformula as propostas dos artigos) citam Henri Bergson.

Após apresentar o pensamento de Caesar, passo por Iazzetta, cuja proposta em *A Imagem que se Ouve* (2016) em muito se assemelha à de Caesar, mas cujas conclusões nos levam a novas implicações que passam pelos campos da escuta e da antropologia, problematizando uma suposta autonomia da música, o que vai ao encontro de observações que faço a partir de minha prática. Sigo então para Ferraz (1968; 2007; 2010), que traz a imagem de volta à composição, ao universo da partitura, da articulação e organização das pequenas imagens musicais, blocos de sons, ritornelos... Ferraz se refere com frequência ao pensamento do filósofo Gilles Deleuze que, por sua vez, retira seu conceito de imagem da filosofia de Henri Bergson.

Me aprofundo, então, na filosofia: primeiro defino o que é, exatamente, a imagem para Bergson. Com esta pesquisa, notei que o termo imagem é disputado por campos distintos na filosofia, preponderando duas concepções: a mais usual, que

trata a imagem como representação ou projeção mental posterior e menor que a percepção - com frequência associada à Jean-Paul Sartre - e a radical, que coloca a imagem como exterior e anterior a percepção, que a diminui - como propõe Bergson no primeiro capítulo de *Matière et Mémoire* (1896). Percebo, porém, que embora Sartre tenha feito críticas explícitas à filosofia das imagens de Bergson em *L'imagination* (1950), essa oposição nem sempre aparece de maneira clara nos estudos sobre imagem que encontrei. Por vezes, na realidade, me deparei com afirmações que poderiam fazer referência ora à Bergson ora à Sartre dentro do mesmo texto, como se fossem ideias complementares, e não opostas. Na própria filosofia de Deleuze, como veremos, temos uma concepção de imagem quase sartriana até 1983, quando, a partir de seus estudos sobre cinema, se torna completamente bergsoniana.

Nesta dissertação, por me embasar especialmente em Ferraz e na obra de Deleuze posterior a 1983, adoto criticamente a concepção de Bergson sobre a imagem. Após expô-la, então, parto para o que Deleuze entende como imagem a partir de Bergson. Me aprofundo em seu conceito de “imagem-movimento” (que se desdobra em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação) e no que ele entende como “plano de imanência”, ambas teorizações apresentadas em aulas de 1982 e em seu livro *Cinema 1* (1983). Em *Cinema 2* (1985), Deleuze se aprofunda no que entende como “imagem-tempo”, conceito que não coube nesta dissertação mas será estudado em trabalhos futuros. Deleuze não faz referência apenas a Bergson, apesar de seu entendimento de imagem estar completamente ancorado em sua filosofia. Suas concepções sobre individuação e transdução, como veremos (operadores que podem explicar *como* essas imagens agem) vêm de Gilbert Simondon.

O subcapítulo seguinte é dedicado à compreensão do “Ciclo Inventivo das Imagens” proposto por Gilbert Simondon em *Imagination et Invention* (1965-66),

através do qual podemos compreender como o agenciamento de imagens, em ciclos transdutivos, resulta na invenção. A escrita de Simondon é bastante técnica, então recorro à filósofa Anne Sauvagnargues para articular seu pensamento (bem como o de Gilles Deleuze, em quem Sauvagnargues é especialista) com a prática artística.

Existem diversas questões que emergem de minha prática, algumas parecem pouco ter a ver com “imagem” se a pensamos como representação ou atributo do campo do visual (justamente o que tento desconstruir na camada filosófica), e nem todas cabem neste trabalho. As mais patentes, porém, foram trazidas junto dos relatos presentes em cada um dos capítulos da segunda camada. No capítulo inicial, em que trato sobre as duplas de pintura/improviso que produzi no início da pesquisa e o primeiro processo colaborativo que se desdobrou logo em seguida, *Instável*, o tom da escrita se altera logo de cara: assumindo um caráter profundamente pessoal, foi necessário que eu tratasse dos impedimentos causados pela pandemia: como seguir trabalhando, pesquisando e criando estando isolada em um apartamento minúsculo, sozinha com minha filha pequena? Sexo, gênero, classe e maternidade se tornaram marcadores indissociáveis de minha prática naquele momento. E aqui está um exemplo claro de como a filosofia opera em minha pesquisa: através dos conceitos de Sauvagnargues sobre a linha de fuga e a criação que se dá pelo bloqueio, consigo articular esses fatores externos e sociais com a produção artística de modo não só a explicá-la (e não figurá-la como resistência ou protesto) a partir de um paradigma filosófico. A própria filosofia é uma máquina de imaginação, no sentido de que posso imaginar soluções poéticas para os impedimentos, que se desdobram em material artístico. As imagens produzidas através da reflexão filosófica atravessam este trabalho e se agenciam com as tantas outras imagens aqui articuladas. Como veremos em Sauvagnargues na camada filosófica, nós existimos como “um nó

complexo de relações exteriores”, uma nuvem de imagens que se atravessam, expandem, contraem, misturam modulam... A criação está no nó, está na nuvem. Durante a pandemia, o nó se apertou, a nuvem se comprimiu em poucos metros quadrados e alguns fatores - especialmente o cuidado em tempo integral de uma criança de quase três anos - tomaram posição central. Ao tratar do trabalho de Georges Aperghis (1945 -), importante nome do teatro musical e da música experimental, Castellani diz que o compositor nega “a idéia uniformização da música na qual não se leva em conta as idiossincrasias e a presença corpórea específica de cada intérprete” (p. 14). Se essa presença corpórea específica, que atesto em minha própria prática e na convivência com tantos colegas instrumentistas, é visível na *interpretação* de peças de autoria de terceiros, no meu caso, em que crio e interpreto os trabalhos aqui relatados simultaneamente (ainda que em colaboração com outros artistas), essa presença se faz elemento estrutural⁴.

No capítulo seguinte, em que falo sobre a peça *Le cri de la phalène* (2021), composta por meu colega Lucas Torrez e interpretada por mim, abordo as possibilidades e limites da colaboração quando se mantém a divisão entre “compositor” e “intérprete” - ainda que se tente levar em conta a presença específica do intérprete para quem se compõe, como fez Torrez ao compor esta peça - a partir de minhas experiências transitando entre esses dois lugares. Antes, exponho em uma explicação bastante técnica o que chamo de “topologia intuitiva do violoncelo”, uma metodologia de experimentação do instrumento que desenvolvi a partir de meus estudos com improvisação e que vejo como aplicável por qualquer músico que deseje se aproximar de um instrumento de maneira corporificada. Quando López-Cano

⁴ Talvez essa não seja uma maneira particularmente inovadora de lidar com a composição, mas é uma abordagem que só chegou à mim a partir de *Azul* (2019). Conf. NETO, 2020; FERNANDES WEISS, 2021.

categoriza os produtos da pesquisa artística, ele coloca que além do texto escrito e do objeto artístico há um terceiro produto, que é o conjunto de ações corporais aprendidas ou desenvolvidas: “muitas práticas artísticas, tais como a dança, o teatro e a interpretação musical, exigem o desenvolvimento destas habilidades que em certas ocasiões são impossíveis de serem descritas verbalmente” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 79). As “habilidades” que desenvolvi a partir de minha prática improvisativa se distanciam da técnica tradicional e reposicionam meu corpo em relação ao instrumento, reconstituindo a imagem do violoncelo para mim. É, de fato, trabalhoso exprimir em texto como se deram essas mudanças, pois passam por nuances de movimento, pelo campo do sutil, e envolvem uma noção tátil de continuidades, distâncias, profundidades e texturas que molda o contato entre corpo e instrumento que não caberiam em uma explicação estritamente formal nem poderiam ser notadas em uma partitura. Faço uma tentativa de exprimi-las através da parametrização do violoncelo e de sua topologia. Os “parâmetros”, ou imagens do instrumento, que uso para segmentar essa topologia vêm acompanhados de diversos exemplos de técnicas estendidas no violoncelo que levantei para as aulas que dei como estagiária das disciplinas de graduação Composição I e III. Mantive esses exemplos na dissertação por constituírem um material amplo que pode vir a ser consultado por compositores e outros instrumentistas de cordas.

No terceiro capítulo da camada prática, relato os processos de criação de *Nácar* (2020), *Vólpora* (2021) e *Flutter by* (2021), peças compostas colaborativamente com Fellipe Martins, Lucia Esteves, Lucas Quinamo e Lucas Torrez. Os três processos se deram completamente a distância, sendo que os dois primeiros se desdobraram em trabalhos audiovisuais e o terceiro resultou em uma performance para violoncelo e *livre electronics* que apresentei em evento da rede Sonora - música e

feminismos em setembro de 2021. Além das muitas questões que envolvem a colaboração em um grupo grande e heterogêneo, abordo a presença da imagem (nesse caso, poética e visual) como disparadora da criação musical, como se deu a presença do meu corpo, como performer e artista visual, em peças concebidas de maneira remota e como a materialização da criação artística em material sonoro e visual é o resultado de múltiplos fluxos e movimentos e não se encerra neste material, apenas se imprime nele, em uma “captura de forças”.

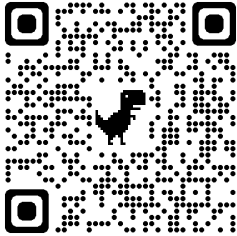
Por fim, no último capítulo discorro sobre *Urduidura* (2021), peça que compus para o Grupo de Música Atual da USP e foi apresentada em formato de vídeo em concerto digital. Para sua realização, limitações tecnológicas se tornaram questão central, e os desdobramentos dessa dificuldade, que enquadro a partir de Bomfim (2020) na “estética da precariedade”, retratam em som e imagem a limitação materializada. Exponho como, a partir da filosofia, podemos pensar na relevância não apenas da invenção do objeto em si, mas da invenção dos *modos de fazer*.

As obras citadas aparecerão diversas vezes ao longo do texto, e é necessário que o leitor entre em contato com elas antes de ler seus respectivos capítulos. Ao fim desta introdução, portanto, disponibilizo os *QR codes* que podem ser acessados através de um *smartphone* para a versão impressa; e *links* para a versão digital. Da mesma maneira, na metade do primeiro capítulo da seção prática estão dez *QR codes/links* que dão acesso às faixas de áudio dos improvisos, posicionados ao lado de seus espelhamentos visuais. Embora os conceitos filosóficos apresentados na primeira camada reapareçam e sejam reformulados nos capítulos da camada prática, para aqueles que se interessam puramente no trabalho artístico, nas questões técnicas do violoncelo ou nas operações composicionais que relato aqui, talvez a leitura da segunda camada primeiro se dê mais proveitosa.

2.1 Lista de obras

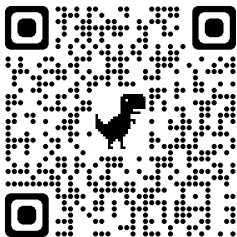
Instável (2020)

https://figshare.com/articles/media/Inst_vel/20444664



Nácar (2020)

https://figshare.com/articles/media/N_car/20444649



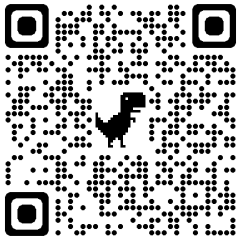
Vólpora (2021)

https://figshare.com/articles/media/V_lpora/20444625



Flutter by (2021)

https://figshare.com/articles/media/Flutter_by/20444676



Urdidura (2021)

<https://figshare.com/articles/media/Urdidura/20293737>



3 PRIMEIRA CAMADA: ESTUDO TEÓRICO

Neste primeiro bloco da dissertação, proponho uma reflexão teórica acerca do termo “imagem” e seus desdobramentos no campo da criação musical. Partindo da perspectiva de três compositores e pesquisadores brasileiros contemporâneos - Rodolfo Caesar (1950 -), Fernando Iazzetta (1966 -) e Silvio Ferraz (1959 -)⁵ - faço um levantamento bibliográfico de artigos recentes em que a problemática de se pensar o som como imagem é abordada de diferentes ângulos, além de passar brevemente por textos de François Bayle (1932 -) e Giacinto Scelsi (1905 - 1988). Então, me aprofundo no conceito de imagem a partir da filosofia de Gilles Deleuze (1925 - 1995) e suas reflexões sobre cinema, definindo antes o que Henri Bergson (1859 - 1941) conceitua como imagem. Por fim, exponho o que Gilbert Simondon (1924 - 1989) define como “ciclo inventivo das imagens” e trago as relações que Anne Sauvagnargues (1961 -) tece entre os pensamentos dos três filósofos e a criação artística.

⁵ A escolha por estudar estes três compositores brasileiros se deu não apenas por seus vínculos com a noção de imagem trabalhada nesta dissertação, mas também por terem um forte diálogo com a filosofia. Além da formação em música, Caesar especializou-se em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1980. Já Iazzetta e Ferraz tiveram sua formação doutoral em semiótica, com estudo intenso da filosofia de Charles Sanders Peirce e, no caso de Ferraz, da dos franceses Henri Bergson e Gilles Deleuze. Após a conclusão de seus doutorados, tornaram-se professores do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, com uma dedicação mais estreita à conceitos e noções próprios da filosofia e pertinentes ao pensamento da percepção e da comunicação.

3.1 Imagens sonoras, imagens de som, imagens aurais: visões de Caesar, Iazzetta e Ferraz

Em *O som como imagem* (2012), o compositor Rodolfo Caesar tece suas considerações iniciais e ainda “tateantes” sobre a palavra *imagem* e sua imediata associação ao campo do visual tanto pelo senso comum como dentro das esferas artísticas. O autor propõe uma problematização da oposição entre som e imagem (visual), sem tentar “equiparar o olho ao ouvido e/ou vice-versa, como se não possuíssem cada qual as suas especificidades” (CAESAR, 2012, p. 257), mas sim restituir ao som sua condição imagética - uma imagem que não é visível, mas aural. Caesar argumenta que, da mesma forma que a invenção da câmera fotográfica levantou profundas discussões sobre “a condição e a especificidade de imagem, do ícone, da reprodução, da captura, do simulacro, da imaginação” (ibid., p. 256), a partir do fonógrafo um caminho similar se abre para repensar a condição imagética do som.

Em seu artigo, Caesar cita texto do compositor francês François Bayle (1932 -), presente no livro *La musique acousmatique... Prepositions, positions* (1993), sobre a “imagem de som” ou o “i-som”, afirmando que Bayle é “o primeiro autor que, na área de música contemporânea, refere-se a sons como imagens” (CAESAR, 2012, p. 259). O conceito de Bayle parte da experiência da música acusmática⁶ e depende, necessariamente, de um suporte sobre o qual o som seria fixado para então ser reproduzido - como na gravação difusão por alto-falantes, por exemplo. Caesar

⁶ O termo é usado a partir da definição de Pierre Schaeffer (1952), sendo “acusmática” adjetivo que se refere à situação de escuta em que não é possível ver a causa do som escutado, bem como “acusmático” ao som que se ouve sob estas condições. A música acusmática, portanto, é a música cujos sons estão descolados de sua causa primária, como as músicas eletroacústicas. Conf. CHION, 2016.

afirma que a experiência do i-som resulta “do encontro entre nossos sentidos da escuta e a amplificação eletro-eletrônica do som” (ibid., p. 259).

Buscando criar um material conceitual de apoio à interpretação e produção da música acusmática, François Bayle, em seu livro, irá formular uma segmentação do audível, que se desdobra no que ele chama de “graus da intencionalidade na realização das imagens de sons”, conceituação que ele faz inspirado em Peirce⁷ e a partir do qual propõe três graus de escuta:

1. ouvir: primeiro plano, aparecimento sensório-motor, ou faculdade auditiva.
2. escutar: segundo plano, atenção, ou faculdade cognitiva.
3. entender: terceiro plano, correspondência, ou faculdade simbólica.

Os três graus se desdobram em três subdivisões da imagem de som, ou “i-som”:

1. im-som: imagem isomorfa, referencial, relacionada à presentificação.
2. di-som: diagrama, indicial, relacionadas à identificação.
3. me-som: metáfora-metaforma, significacional, associada à musicalização.

Bayle define as músicas acusmáticas como composições i-sonoras, sendo o i-som, essencialmente, a reprodução de um som gravado (encontro, portanto, entre o som descolado de sua fonte original e nosso sistema perceptivo). O i-som de Bayle implica, necessariamente, em retirar os indícios da fonte sonora original (qualquer instrumento musical ou mecanismo de difusão e produção sonora) do campo de visão do ouvinte: para ele, a imagem de som se constitui quando a imagem visual é omitida, quando “escutamos sem ver”:

Essa capacidade nova (mais ou menos contemporânea ao surgimento da fotografia e do cinema) vai servir aos nossos propósitos em que a noção de imagem constitui um modelo reduzido da aparição. E também um novo objeto - seja o i-som, objeto intermediário que de certo modo inclui a

⁷ Referência à “tríade semiótica” de Charles Sanders Peirce, conf. Peirce, 1902.

aparição, onde se pode segui-la e vê-la se realizar (BAYLE, s.d., trad. FERRAZ, 2020, p.2).

De modo a ultrapassar o conceito de Bayle, Caesar retoma a importância da ideia de que a imagem depende de um suporte, mas propõe que esse suporte não necessita ser tecnológico, podendo ser o próprio corpo. A imagem mental, que, tanto neste artigo de 2012 como no posterior *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), Caesar considera como produzida pelo corpo (“a imagem é a consciência de alguma coisa”⁸), seria uma imagem primordial que criamos internamente a partir de nossas experiências perceptivas: uma imagem que deriva da imaginação, sendo que a imaginação deriva da sensação: “essa imaginação [...], não poderia ela também habitar as vibrações mecânicas que nos chegam como som? Não possuiria, o som também, essas propriedades, sem qualquer prejuízo?” (CAESAR, 2012, p. 260).

Tal proposta de Caesar, feita a partir de sua leitura de Bayle nesses dois artigos, vale-se da imagem como representação, produção mental suscitada pela tomada de consciência de algo percebido, que então se fixa no cérebro através de uma operação da imaginação. É possível contrapô-la com o que a filosofia de Bergson, Deleuze, Simondon e Sauvagnargues designam por imagem e imaginação, o que farei na sessão seguinte. A partir de Bergson e Simondon (lembrando ser o segundo um grande leitor do primeiro), podemos repensar a afirmação de Caesar de que “o som da coisa e a imagem do som da coisa estão em compartimentos separados” (CAESAR, 2012, p. 261) se consideramos que o som já é imagem (como formulado por Bergson e exposto a seguir), e que entre ele e sua imagem mental existe apenas uma diferença de fase, não de natureza: são fases de um mesmo ciclo

⁸ Referência ao conceito de imagem desenvolvido por Sartre em *L'Imagination* (1950), ao qual teço uma oposição a partir da concepção de Bergson sobre a imagem na seção seguinte.

(como Simondon concebe em seu “Ciclo Inventivo das Imagens”, *idem*). A conclusão de Caesar, porém, segue pertinente: “todo som gera ou é imagem” (*ibid.*, p. 262), o que o fonógrafo permitiu foi que tomássemos consciência disso. A segmentação do audível proposta por Bayle ainda tem sua importância, mas sem o pressuposto de que o i-som seja a reprodução do som fixado em algum suporte. Em consonância com o que entendo como imagem nesta dissertação, há uma reformulação da proposta dos artigos anteriores feita pelo próprio Caesar em seu livro *O enigma de lupe* (2017), em que passa a citar Bergson:

O que pretendo neste texto não é uma defesa do conceito bayliano, mas tentar estendê-lo, correndo riscos de maior amplitude, propondo, em consonância com Henri Bergson, que todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre “imagem” e “som” deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo (CAESAR, 2017, p. 171).

A partir do mesmo questionamento feito por Caesar quanto à instantânea associação da palavra imagem à visualidade, em *A Imagem que se Ouve* (2016), Fernando Iazzetta expande a noção do som como imagem para o campo da escuta. Iazzetta toma o termo imagem como sinônimo de representação: “imagem é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, figuração” (IAZZETTA, 2016, p. 377). Para o autor, som e luz são potenciais geradores de imagens, ou seja, disparadores de representações, sendo as imagens criações mentais posteriores à percepção:

[...] podemos criar diversas imagens de algo, que por serem sempre representações, são sempre imagens parciais daquilo que é representado. Assim, é possível também embaralhar os campos perceptivos, criar imagens sonoras a partir da pintura, criar imagens estáticas no cinema, das a impressão de movimento em escutas fixa (*ibid.*, p. 379).

Sendo a imagem uma criação, ela é, portanto, subjetiva. Iazzetta levanta então uma discussão importante: ao considerar que, para que compreendamos a imagem precisamos considerar que ela existe a partir de um acordo que envolve “representação, meio e percepção”, o autor entende que “a compreensão da imagem é uma construção cultural e histórica” (IAZZETTA, 2016, p. 381). Ele afirma que embora costumemos assumir que todos veem o mesmo que vemos, o que é chamado pela antropologia de “absolutismo fenomênico”⁹, na realidade a cultura molda a percepção, e acrescenta que:

Para a antropologia, o absolutismo fenomênico estaria também na base de sustentação de um etnocentrismo, já que a crença no caráter absoluto e universal da maneira como uma certa cultura percebe o mundo seria introjetada a ponto de servir de parâmetro para valorar uma outra cultura (ibid., p. 382).

Para o autor, nós aprendemos a perceber e criar representações dos objetos e estímulos que nos cercam, o que vale para estímulos visuais e também sonoros. A escuta, portanto, não é neutra, e a imagem que se cria a partir dela depende tanto do meio como da fonte sonora e da subjetividade e cultura daquele que a cria. Iazzetta argumenta que a possibilidade de fixar e reproduzir sons trouxe a tona a importância da experiência de escuta para a criação musical: “assim como no cinema a câmera e montagem constituíram novos modos de ver, a gravação sonora e a montagem no estúdio eletroacústico vão criar novos modos de escutar” (ibid., p. 388).

A conclusão de Iazzetta é que “para que exista uma imagem é necessário um ato de performance de quem escuta ou de quem vê.” (ibid., p. 395). Ou seja, a imagem é posterior à percepção, representação daquilo que é percebido, moldada pela cultura e pela ação daquele que percebe. A instrumentalização da escuta permitiu que observássemos o som, no sentido de percebê-lo como externo a nós na mesma

⁹ Iazzetta cita o artigo “The Influence of Culture on Visual Perception” (1966), SEGALL et al.

medida que percebemos as imagens visuais, e podemos pensar que o meio no qual esse som é fixado e reproduzido (se é um fone de celular ou um alto-falante de última geração, por exemplo) também molda a escuta. Apesar de partir da premissa de que imagem é sinônimo de representação e, portanto, uma criação mental, o que não é consenso na filosofia e um tanto ambíguo no texto de Caesar, o que Iazzetta defende a partir disso me parece especialmente pertinente: nem a música nem a escuta são autônomas. O autor observa que:

Dizer que a música é autônoma significa dizer que ela não precisa reportar-se a quais construções complexas e tramas enviesadas precisamos construir para nos relacionarmos com ela. Quase como se fosse possível imaginar que se uma música nos soa interessante é simplesmente porque há algo inerentemente interessante dentro dela, algo que a expertise do compositor genial soube registrar em notas, ritmos e agógicas. A escuta seria apenas um receptáculo, como os buraquinhos daqueles brinquedos de criança recortados para receber passivamente peças de madeira com seus bem desenhados contornos quadrados, triangulares ou redondos. (IAZZETTA, 2016, p. 388)

Em *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem*, artigo de 2013, Caesar retoma a perspectiva do som como imagem e a desdobra em outra problematização: a da expressão sonoridade¹⁰, que podemos relacionar aos apontamentos de Iazzetta sobre a escuta. Levantando a atual discussão sobre escuta e auralidade, Caesar questiona o estudo da sonoridade enquanto “miolo interno” do som, “característica intrínseca” do som (CESAR, 2013, p. 2), em uma separação rígida do que seria interno (o som, suas propriedades técnicas e especificidades que são estudadas quase microscopicamente) e o externo (tudo que não compreende o miolo do som e é ignorado), e coloca que:

¹⁰ Conf. Bonafé, Valéria. *The experience of sonority: the dangers of a journey into the unknown*. In: *Interference Journal*, issue 6, 2018.

[...] é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som teria - junto com sua interioridade centrípeta - uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto 'miolo' do som emana uma radiação omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma (CAESAR, 2013, p. 3)

Para tal, Caesar retoma sua afirmação de que som é imagem, e que pensar som como imagem nos permitiria restituir à sonoridade sua radiação centrífuga que se ignora no estudo da sonoridade. Poderíamos tecer paralelos entre essa visão de som como algo que emana radiação, nos atinge e nos transforma com a imagem bergsoniana e a imagem-movimento de Deleuze, como veremos a seguir. Caesar, no entanto, cita novamente Bayle e seu conceito de i-som, por supostamente ser o primeiro compositor a restituir ao som sua condição imagética, reafirmando que a imagem é uma produção mental e representativa. Não seria isso o oposto do que foi afirmado logo antes? Como algo que nos atinge e nos transforma é uma criação mental ou projeção da consciência? Atribuir ao som a condição de imagem não seria, justamente, afirmar sua exterioridade?

Em *Les anges sont ailleurs* (2006), livro que reúne textos do compositor Giacinto Scelsi (1905 - 1988), há um artigo escrito cinquenta anos antes¹¹ que o de Bayle intitulado *Le sens de la musique* em que Scelsi se dedica a uma explicação da música (e, na realidade, de todas as artes) como uma “projeção de imagens” (SCELSI, 2006, p. 87). Ele inicia o texto afirmando que existem quatro elementos fundamentais que podemos distinguir nos seres humanos e que explicam sua participação no universo: ritmo, afetividade, intelecto e psiquismo.

Essas forças fundamentais parecem atravessar continuamente o homem por um fluxo ininterrupto de vibrações, de intensidade e velocidade desigual e variável. O homem grava através de sua sensibilidade uma parte mais ou

¹¹ Embora eu só tenha acesso à partes do livro, em entrevista publicada na edição do primeiro semestre de 2006 da “Rivista della Fondazione Isabella Scelsi”, Sharon Kanach, organizadora de *Les anges sont ailleurs* afirma que *Le sens de la musique* foi escrito em 1944.

menos grande de tais vibrações e as reconhece ou identifica sob forma de sensações, emoções e estados psíquicos, imagens. Na realidade, sensações, emoções e estados psíquicos não passam de imagens virtuais, assim como o resto da parte não reconhecida e identificada e mesmo não registrada das vibrações” (ibid., p. 88)

Ou seja, sensações, emoções e estados psíquicos são imagens que se formam a partir do reconhecimento das vibrações que nos atravessam. As vibrações que não reconhecemos, no entanto, são, também, imagens. Podemos traçar um paralelo entre a imagem que Scelsi descreve com a imagem segundo Bergson que veremos adiante: imagem é tudo aquilo que é passível de ser percebido, ainda que não o seja. Dessa forma, Scelsi argumenta que a palavra imagem se aplica à música, sendo que esta é uma das expressões “das imagens produzidas na consciência pelas forças criativas” (ibid.). Aqui temos uma contradição de termos, assim como vemos em Caesar: a imagem depende da consciência ou ela é anterior e independente dela? As imagens materiais e as imagens mentais possuem naturezas diferentes? Percebo que o caráter polissêmico da palavra pode originar contradições filosóficas que não são tratadas com a devida atenção.

Scelsi prossegue com a associação de cada uma das forças fundamentais a um elemento da criação musical: o ritmo (da vida e do universo) se associa ao ritmo musical; a afetividade está associada à melodia; o intelecto à construção ou arquitetura da música e o psiquismo à harmonia. Ele se aprofunda na descrição do que está contido em cada uma dessas quatro categorias e como elas se relacionam, destacando que operam sempre através da “interdependência, interferência e interpenetração” (ibid, p. 89). Ritmo, melodia, harmonia e arquitetura, imagens produzidas a partir das forças fundamentais, se materializam nas artes: “toda arte não é mais que a projeção em uma matéria verbal, sonora ou plástica das imagens criadas pelos elementos fundamentais” (ibid., p. 92). O equilíbrio entre essas

imagens, que se manifestam com maior ou menor intensidade em cada obra, determina a forma da manifestação artística: “em outros termos, toda obra, toda estética, toda arte é determinada pela projeção das imagens resultantes do equilíbrio particular dos elementos fundamentais” (ibid.).

Se para Bayle o próprio som, fixado em suporte, é imagem, para Scelsi o som pode ser uma das materializações das imagens. A música é uma “projeção em matéria sonora” (ibid., p. 142). Em *Autoquestionário*, publicado no mesmo livro, Scelsi se questiona: “O que é a música?”, ao que responde: “A música é o resultado da projeção e da cristalização em uma matéria sonora de um momento da duração, no sentido bergsoniano de devir” (ibid.). Em seguida, questiona o que é a duração, e a define como “o curso da vida em todos seus aspectos no tempo” com o parênteses de que não é uma questão que diz respeito à música, mas à filosofia (ibid.). A duração é um conceito fundamental à filosofia de Bergson: em oposição à metrificacão espacializada do tempo, Bergson propõe que o movimento das imagens é contínuo, impossível de capturar. A duração é o continuum do movimento infinito das imagens¹². Então, para Scelsi, “um momento da duração”, ou seja, uma fatia do movimento infinito de uma imagem, se projeta em matéria sonora, constituindo o que ele entende como música.

Esta ideia, que se dá primeiro em Bergson e ressoa nos escritos de Scelsi, também está presente em *Deleuze, música, tempo e forças não sonoras* (2010), texto no qual o compositor Silvio Ferraz faz uma leitura de alguns conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze, à luz da arte. Para além dos poucos textos e aulas que dedica

¹² Conf.: Deleuze (1989); Bergson (1999). Não me aprofundarei no conceito de duração e suas implicações na música nesta pesquisa, embora seja um assunto de interesse. O compositor Olivier Messiaen discorre sobre o conceito de duração formulado por Bergson em “Temps et éternité”, In: *Traité d'ornitologie, temps et couleur, 1942-1992*, tome II, Paris: Leduc, 1994.

exclusivamente à música¹³, Ferraz observa que em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze retoma uma ideia seguidamente proposta pelo pintor Paul Klee de que "a arte torna sensível o que não é do universo da percepção, e assim [a música] passa a ser a arte de tornar audíveis as forças não audíveis" (FERRAZ, 2010, p. 70). De certo modo temos aqui uma forte relação com a resposta de Scelsi à sua própria pergunta: a tarefa do compositor é tornar sonora a duração, que Ferraz expande:

Ora, o compositor torna audíveis forças como as do tempo, a força de gravidade, as forças de germinação, e tais forças não são audíveis. O compositor faz com que ouçamos as texturas, ouçamos as estrelas, ouçamos as cores e até mesmo ouçamos as cores do tempo (ibid.)

A arte, portanto, seria uma captura de forças. Mas, como observa Ferraz, quais forças são essas? Para Ferraz, que parte de Deleuze, que por sua vez se apoia em Bergson, cujas idéias foram ainda aprofundadas e retrabalhadas em Simondon e Sauvagnargues, essas forças são *imagens*. Passando por Iazzetta, Caesar, Bayle, Scelsi e Ferraz, vemos a repetição do termo imagem. Ora representação ou projeção mental, ora força externa que nos atravessa, ora concreção em forma de matéria sonora, *imagem* parece se referir a coisas diversas e por vezes conflitantes. Para compreender a oposição entre imagem material e imagem mental, me aprofundo a seguir nas filosofias de Henri Bergson e Gilles Deleuze acerca da imagem. Para, enfim, desfazer essa oposição, trago à tona o "Ciclo Inventivo das Imagens" de Gilbert Simondon e a "Ecologia das Imagens" de Anne Sauvagnargues.

3.2 Imagem e filosofia: a imagem bergsoniana

¹³ Conf.: DELEUZE, Gilles. Rendre audibles les forces non-audibles par elles-mêmes; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. Deux régimes de fous. Paris: Minuit, 2003, p.142-146; 272-279.

O primeiro capítulo do livro *Matéria e Memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*, publicado pela primeira vez em 1896, é um tratado do filósofo francês Henri Bergson sobre a imagem. Gilles Deleuze - que possui trabalho extenso sobre a filosofia de Bergson¹⁴, - faz referência a esse capítulo repetidamente em textos e aulas, dando especial atenção a ele em aula intitulada “O plano” (1982) e no livro *Cinéma 1* (1983), que discutiremos mais adiante. Para compreender o que Deleuze chama de imagem-movimento, é preciso compreender Bergson. Bergson dá início à *Matéria e Memória* com a seguinte idéia:

Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho (BERGSON, 1999, p. 11)

Dessa citação pode-se pensar que imagem é tudo aquilo que o corpo percebe. Adiante, Bergson extrapola essa compreensão: a imagem não depende da percepção - ela é tudo que é *passível* de ser percebido, ainda que não o seja. As imagens existem antes e além da percepção, e estão cercadas por outras imagens, que agem, reagem, transmitem e recebem movimento entre si. Dessa forma, o som é imagem. A partitura é imagem, o instrumento é imagem e, também, o corpo é imagem. Movimento é uma palavra chave para compreender Bergson: cada imagem contém em si toda ação, todo movimento possível de ser realizado por outra imagem ao percebê-la. Todos os movimentos que podemos realizar sobre um instrumento musical para tirar dele sons (outras imagens que se propagarão pelo espaço, atingindo os corpos-imagens presentes) estão contidos no próprio instrumento, que os transmite ao nosso corpo. O corpo, então, percebe e devolve ao objeto o

¹⁴ Ver *Cinéma 1* (1983), *Cinéma 2* (1985), *Cours sur le cinéma* (1982) e *Bergsonismo* (1999).

movimento que lhe foi refletido. É isso o que denomina por percepção: ser atravessado pelas possibilidades de ação contidas na imagem com a qual nos deparamos.

O corpo é um centro de ação e a percepção tem sua razão de ser na tendência do corpo a se mover. A percepção de diferentes imagens provoca diferentes afecções (que são inextensivas, estão dentro do corpo), ainda que o movimento resultante (que é extensivo, está fora do corpo) seja o mesmo. Mesmo que, em determinada situação, as possibilidades de movimento sejam as mesmas, a atividade muda de acordo com aquilo que é percebido (os movimentos que o corpo realiza ao se deslocar de um canto ao outro de uma sala são diferentes se é possível enxergar ou apenas tatear o ambiente - nada mudou no ambiente, a mudança está naquilo que o corpo foi capaz de perceber, e, conseqüentemente, como reagiu ao que foi percebido). Bergson diz que “o caráter de movimentos exteriormente idênticos é interiormente modificado, conforme dêem a réplica a uma impressão visual, tátil ou auditiva.” (ibid., p. 48).

Compreende-se que o conjunto de imagens perceptíveis é dado de início, ele existe antes e além do corpo. Isto é, o corpo não produz imagens, mas é, também, uma imagem. Entre ele e as outras imagens não há diferença de natureza, o corpo apenas ocupa uma posição privilegiada dentro desse conjunto por ter a capacidade de discernir o que está dentro dele e o que está fora. Bergson rejeita que o corpo ou o cérebro tenham natureza diferente das imagens que os cercam, ou que sejam capazes de produzir as imagens que percebem, como se algo no que percebemos tenha sido fabricado pelo próprio cérebro ou seja apenas uma representação subjetiva do que de fato é a realidade. Bergson explica:

Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também. Para que essa imagem que chamo de estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que ela as contivesse de uma maneira ou

outra, e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada na deste movimento molecular. Ora, bastaria enunciar semelhante proposição para perceber seu absurdo. É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro” (BERGSON, 1999, p. 13).

Bergson é enfático em afirmar que não é um caráter representativo que confere a um objeto a condição de imagem. A representação é pensada como um processo inextensivo que acontece após a percepção, e não como efígie que o cérebro cria como referência entre uma imagem - percebida - e outra - mental. O que Bergson contesta é que o corpo seja capaz de criar representações, como se o cérebro pudesse gerar imagens. Antes, as imagens, todas de natureza semelhante, interagem constantemente transmitindo e devolvendo movimento umas às outras. Bergson diz: “percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento” (ibid., p. 17). O corpo é apenas um centro de ação, “objeto destinado a mover objetos” (ibid., p.14), ou seja: são os objetos que cercam o corpo que refletem a ação possível do corpo sobre eles. Trata-se de uma operação dupla - o movimento que o corpo é capaz de produzir é refletido no movimento que é possível de ser produzido sobre aquele objeto - que ocorre no momento do encontro entre as imagens corpo e objeto. Ao cérebro cabe apenas captar, organizar e devolver aos objetos o movimento que lhe foi refletido. Quanto mais o cérebro se desenvolve, maior a complexidade dessa dinâmica.

O que Bergson define, então, como representação? Representação é a imagem subtraída de suas partes que não interessam ao corpo. Nossa representação das coisas é a medida de nossa ação possível sobre elas: ela resulta da supressão daquilo

que não é interessante às nossas necessidades. O cérebro é um instrumento de ação, não de representação, portanto:

O que é preciso para obter essa conversão [de percepção em representação] não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro” (BERGSON, 1999, p. 34).

Toda imagem age e reage sobre as outras inúmeras imagens que as cercam. No caso da imagem-corpo, se intercalam os estímulos que são recebidos de fora e os movimentos que executa. Tudo que é percebido é um convite à ação, mesmo que essa ação seja “esperar” ou “nada fazer”. Assim, o papel do cérebro é: 1) receber o estímulo; 2) calcular e organizar as possíveis ações; 3) devolver a informação ao corpo que executará o movimento que o cérebro calculou como mais vantajoso em relação àquele objeto. O cérebro não cria imagem alguma, não acrescenta nada àquilo que recebe: a percepção é orientada para a ação, e não para o conhecimento. A imagem-corpo não percebe as imagens que a cercam com a função de conhecê-las (e conhecê-las em sua totalidade é sempre impossível, pois nossa percepção vem sempre parcial), mas apenas esboça uma pluralidade de ações possíveis, as organiza e executa ou não. (p. 30). Isso é o corpo para Bergson: uma imagem que move imagens. As imagens lhe transmitem movimento, o corpo lhes devolve movimento, sem fazer nascer nenhuma representação.

A ideia de que o exterior possa ser uma projeção do interior é refutada por Bergson. Ele afirma que esse pensamento é uma ilusão, mas que sua origem pode ser explicada por alguns fatos, dentre eles a falsa idéia de que nervos teriam “energias” específicas, ou que nossas sensações são simplesmente sinais traduzidos por cada sentido à sua própria linguagem. Existem duas leis, consideradas problemáticas pelo autor, que derivam dessa ideia: a primeira diz que causas diferentes, agindo sobre o

mesmo nervo, excitam a mesma sensação; e a segunda que a mesma causa, agindo sobre nervos diferentes, provoca sensações diferentes. Sem me aprofundar em formulações mais atuais levantadas pelas ciências cognitivas, cito este trecho de Bergson apenas para deixar claro que minha intenção aqui não é pensar a percepção em um sentido sinestésico (o que poderia ser assumido, já que, em minha produção artística, diferentes linguagens se misturam com frequência), nem criar metáforas de associação entre os sentidos - ainda que na música seja recorrente usarmos termos que pertencem a outras linguagens para descrever um som, como áspero, doce ou granuloso. Antes, busco evocar a idéia de uma percepção multimodal¹⁵ ou “háptica”¹⁶ (termo que retiro de Deleuze), e não fantasiar que de fato poderíamos ouvir uma cor, tatear sua aspereza ou sentir um gosto doce ao escutar um som.

Definido o que é imagem, Bergson discorre sobre o conceito de memória. Ele afirma que a memória é a sobrevivência das imagens passadas que nos podem ser úteis, e se mistura constantemente à nossa percepção do presente (podendo até substituí-la), enriquecendo-a com a experiência adquirida. Para ele, “a lembrança de intuições análogas é mais útil que a própria intuição” (ibid., p. 72). O fato da memória estar sempre misturada à percepção presente faz com que se perceba qualquer imagem com um filtro do passado. A memória acrescenta um caráter subjetivo à percepção ao intercalar passado e presente, criando outra dupla operação embutida na percepção: percebemos os resquícios da matéria em nós ao mesmo tempo em que a percebemos nela.

Se pensamos som como a imagem bergsoniana, podemos colocar o corpo como a “imagem-centro de ação” que ele define, uma imagem que se move e cria sons (e que, necessariamente, cria gesto e cria imagem visual nesse processo) ao

¹⁵ Conf. LEOTE, 2015.

¹⁶ Conf. KASTRUP, 2019.

mesmo tempo em que reage a todas as outras imagens que podem fazer parte do fazer musical: partitura, instrumento, eletrônica, o espaço, outros corpos presentes... Se adicionamos à essa concepção sua a idéia de memória, podemos pensar em como a percepção de todas essas imagens, reduzidas de sua forma total pelo cérebro, desfocadas de sua realidade e contaminadas por todas as experiências perceptivas passadas que tivemos com aqueles objetos, devolve ao corpo o movimento que resultará no que poderemos chamar, enfim, de imagens musicais. Embora a filosofia de Bergson tenha sido alvo de críticas contundentes¹⁷, motivo da decadência de sua popularidade ascendente até meados do século XX, Deleuze, Simondon e, ao unir os últimos dois em sua filosofia contemporânea, Sauvagnargues me levaram à leitura de Bergson como uma porta de entrada para compreender o que eles então desenvolvem com eloquência mas, cada um de sua forma, crescente complexidade.

Este subcapítulo tece uma explicação breve, sem pretensões analíticas, de apenas um dos conceitos importantes da filosofia bergsoniana, como referência quase didática para as muitas aparições do termo imagem a seguir. Fui questionada por colegas sobre a pertinência de manter Bergson como referência: me disseram que se, para Bergson, imagem é tudo, então ela não explicaria nada. A mim, no entanto, compreender meu corpo como apenas uma das infinitas imagens que existem, o cercam e o atravessam e a música como um bloco de tempo, um recorte de um encadeamento de imagens em movimento perpétuo, foi como encontrar palavras para algo que eu não sabia nomear até então. Recorro a Deleuze, Simondon e Sauvagnargues para delinear com mais precisão esse conceito primário em Bergson e suas reflexões na segunda parte desta pesquisa.

¹⁷ Sendo a mais famosa a tecida por Jean Paul-Sartre em *A Imaginação* (1950).

3.3 Deleuze, a imagem- movimento e o plano de imanência

Entre 1982 e 1985, os cursos ministrados por Gilles Deleuze na Universidade Paris 8 - Vincennes Saint-Denis¹⁸ estiveram centrados no cinema, nas teorias de Henri Bergson sobre matéria e imagem, e o que Deleuze chama de *plano de imanência*. Durante curso iniciado em novembro de 1982 intitulado “Sobre o cinema: classificações de signos e tempo”, Deleuze se dedica a definir o que seria “O Plano”, conceito que formula a partir do entendimento de imagem como movimento, derivado de Bergson. Ele inicia a aula afirmando que sua referência é o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, e então formula sua primeira questão: “Por que imagem e movimento são a mesma coisa? (DELEUZE, 1982).

Em *Cinema 1: a imagem-movimento*, publicado na França no mesmo ano, Deleuze afirma que o cinema não é uma linguagem, mas uma composição de signos e imagens. Seu conteúdo, cuja apreensão é pré-verbal, pode ser decupado em “conceitos cinematográficos”, sendo esses conceitos formados pela correspondência entre tipos de imagens (que são três, desdobrados da imagem-movimento de Bergson: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação) e signos (do ponto de vista semiótico, como proposto por Peirce¹⁹). Para traçar a linha argumentativa do livro, Deleuze isola e explica esses conceitos cinematográficos, começando pela imagem-movimento no Primeiro Capítulo (“primeiro comentário sobre Bergson”).

¹⁸ Todas as gravações das aulas dadas por Deleuze durante esse período estão disponíveis em formato mp3, acompanhadas de suas transcrições, no site webdeleuze.com. Em constante construção, o site é mantido por uma comunidade engajada em registrar e difundir as aulas de Deleuze, e reúne gravações e transcrições de aulas que vão de 1955 até 1987, além de escritos posteriores sobre o filósofo. As citações da aula intitulada *O Plano* foram retiradas de lá.

¹⁹ Não houve espaço para que me aprofundasse na semiótica de Peirce (1838 - 1914) durante esta pesquisa, mas suas contradições e possíveis associações à imagem bergsoniana como método de definição de conceitos cinematográficos é o que Deleuze desenvolve em *Cinéma 1* (1983) e *Cinéma 2* (1985).

No Quarto Capítulo (“segundo comentário sobre Bergson”), retoma os conceitos do primeiro para explicar o que é “O Plano”. Embora a aula sobre o mesmo tema tenha conteúdo quase idêntico ao desses dois capítulos organizado em uma única linha de pensamento, seu encadeamento repetitivo (“ruminado”, como Deleuze diz) em prosa o torna mais emaranhado, portanto as citações a seguir foram todas tiradas da tradução em inglês de *Cinema 1*, publicada em 2001.

Deleuze retoma Bergson: a imagem, coincidência do *ser* e do *aparecer*, não se refere a nada. Ela é algo em si, e por isso imagem e movimento são a mesma coisa: a matéria não está “escondida” atrás da imagem, mas é a identidade da imagem e de todo o movimento dessa imagem. Ou seja, a matéria (o *ser*) e o movimento dessa matéria (o *aparecer*) formam uma imagem, sendo esses três elementos indissociáveis: “Todas as coisas, ou seja, todas as imagens, são indistinguíveis de suas ações e reações: é isso a variação universal ” (DELEUZE, 2001, p. 58)²⁰. Cada imagem compreende o objeto e a extensão de todas as suas possíveis ações e reações. O cérebro, imagem privilegiada por reconhecer dentro e fora, é um “centro de indeterminação”, recebendo, organizando e devolvendo o movimento transmitido por todas as infinitas imagens que o cercam a partir de suas necessidades. Como Bergson, Deleuze rejeita a definição de imagem como uma representação mental que o cérebro cria a partir da experiência ou percepção de algo:

Meu corpo é uma imagem, portanto um conjunto de ações e reações. O meu olho, o meu cérebro são imagens, partes do meu corpo. Como poderia o meu cérebro conter imagens, uma vez que é uma imagem entre outras? As imagens externas atuam sobre mim, me transmitem movimento, e eu devolvo movimento: como poderiam as imagens estar na minha consciência

²⁰ Tradução da edição em inglês: “Every thing, that is to say every image, is indistinguishable from its actions and reactions: this is universal variation” (DELEUZE, 2001, p. 58).

uma vez que eu próprio sou imagem, ou seja, movimento? (DELEUZE, 2001, p. 58).²¹

As infinitas imagens em constante movimento constituem o que Deleuze chama de *plano de imanência*, sobre o qual está “o conjunto de todas as possibilidades, a matéria de todas as realidades, a forma de todas as necessidades”²². No plano, as imagens-movimento variam umas em função das outras “sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (ibid., p. 58), sendo esse movimento constante chamado por Deleuze de primeiro sistema, um sistema primário e imutável. A esse sistema se adiciona - sem anular ou modificar - um segundo sistema: o das imagens que se movem em função de um centro de percepção, ou seja, nosso corpo, a imagem privilegiada. Nós, também imagens sobre o plano, somos atravessados pelas imagens-movimento que nos cercam, experiência que se desdobra em três imagens: a imagem-percepção (a que se dá no momento do encontro entre nosso sistema e qualquer outra imagem, apreensão subjetiva que engloba apenas partes da imagem total); a imagem-afecção (a reverberação interna da percepção, o momento em que cérebro calcula o movimento possível do corpo sobre aquela imagem) e a imagem-ação (o movimento que o corpo devolve à imagem enfim).

Para Deleuze, “[...] cada um de nós, a imagem especial ou centro contingente, não é nada além de um agenciamento de três imagens, uma consolidação de

²¹ Tradução da edição em inglês: “My body is an image, hence a set of actions and reactions. My eye, my brain are images, parts of my body. How could my brain contain images since it is one image among others? External images act on me, transmit movement to me, and I return movement: how could images be in my consciousness since I am myself image, that is, movement? (DELEUZE, 2001, p. 58).

²² Tradução do original: “Voilà que j’ai comme ‘chanté’ ce plan : ensemble de toutes possibilités, matière de toutes réalité, forme de toutes nécessités.”, retirado de aula de 1982 disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/319>.

imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afeção” (DELEUZE, 2001, p. 66)²³. Entre os dois sistemas se estabelece também uma relação de movimento perpétuo, sendo suas imagens misturadas e cruzadas constantemente. O plano seria um “bloco de espaço tempo” (p. 59), sendo que existem infinitos blocos que também se relacionam entre si, constituindo o movimento do universo.

Por fim, Deleuze conclui que o plano de imanência é todo feito de luz. Luz não no sentido literal, mas no sentido de algo que existe independente da visão: os objetos existem, mas a percepção visual desses objetos só nos é possível caso o olho receba a luz que o objeto reflete. O objeto não precisa ser iluminado, ele tem luz própria. Não é a nossa percepção do objeto que o faz luminoso. Não existe em nossa consciência qualquer capacidade iluminadora: "Isto rompe com toda a tradição filosófica que colocou a luz do lado do espírito e fez da consciência um feixe de luz que tira as coisas da sua escuridão nativa". (DELEUZE, 2001, p. 60)²⁴. Anne Sauvagnargues, em entrevista concedida a Édio Raniere em 2020, explica que a teorização de Deleuze sobre a imagem a partir de Bergson nos permite pensar o sujeito, e, portanto, o artista, a partir de um novo paradigma: “Eu uso os livros de Deleuze sobre o cinema tanto para dizer que é ali onde ele faz sua filosofia política, uma filosofia da técnica, e ao mesmo tempo uma nova filosofia do sujeito tornado imagem.” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 20).

Sauvagnargues observa que tanto Bergson como Deleuze se esquivam da separação sujeito-objeto como condição para a percepção e se apoiam na idéia de que existem apenas imagens. Não há alguém que percebe nem algo que é percebido,

²³ Tradução da edição em inglês: “[...] each one of us, the special image or the contingent centre, is nothing but an assemblage [agencement] of three images, a consolidate [consolide] of perception-images, action-images and affection-images” (DELEUZE, 2001, p. 66).

²⁴ Tradução da edição em inglês: “This breaks with the whole philosophical tradition which placed light on the side of spirit and made consciousness a beam of light which drew things out of their native darkness.” (DELEUZE, 2001, p. 60).

mas imagens que se atravessam. O sujeito, portanto, não seria mais definido por uma unidade ou identidade, e sim “por uma nuvem que o efetua” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 15). É essa concepção de sujeito que Deleuze desenvolve a partir de Bergson que levou Sauvagnargues a estudá-lo profundamente, tecendo relações entre sua filosofia, artes e a sua própria prática artística²⁵. Apesar de por vezes permanecer presa ao que Sauvagnargues chama de “antigo enquadramento”, a filosofia de Deleuze permite que nos afastemos “do velho paradigma da arte, atualmente obsoleto e perturbador onde o artista – sempre masculino, obviamente – o ‘grande artista de exceção’, [...] é diferente das pessoas comuns porque é genial, e sua alma é justamente o que lhe permite sentir melhor a realidade do que todos os demais.” Sauvagnargues rejeita o modo como se configura a história da arte, descrita em movimentos que tem como representantes artistas geniais “sem explicar como as condições de produção ou as condições dos modos de subjetivação se transformam dentro da arte”, e conclui:

Então, por um lado, Deleuze conserva um pouco a ideia do artista genial, mas de outro, ele nos permite pensar os indivíduos e os sujeitos humanos como algo diferente de pequenas almas separadas umas das outras. E é por isso que, um dos grandes interesses do meu trabalho, tanto em pintura, como em filosofia e escrita, se entrega ao impessoal, ao pré-individual. Ou seja, não é que eu pense que o “eu” não exista: eu existo! Mas eu existo como **um nó complexo de relações exteriores**. (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 8)

Não existe um sujeito genial que cria uma obra de arte a partir de sua apreensão iluminada da realidade. A obra de arte, o objeto-imagem criado, não é a representação ou materialização de uma ideia brilhante particular àquele indivíduo, mas sim uma imagem que emerge do agenciamento de todas as outras imagens que a cercam. Se a partir de Sauvagnargues podemos refletir sobre as imagens exteriores e a destituição do sujeito como criador, em Ferraz temos o plano e suas imanências

²⁵ Conf. SAUVAGNERGUES, *Deleuze and art* (2013); *Artmachines* (2016).

aplicados ao universo do sutil, aos pequenos materiais musicais que o compositor agencia e que atravessam não só quem cria, mas também quem escuta:

A ideia de imanência me interessa aqui pois é uma imagem interessante para mostrar que quando uma música começa a ser tocada não há mais como o compositor colocar algo nela. Tudo que está numa escuta é limitado pelo ouvinte, seus hábitos e lembranças, a música que está sendo tocada, a sala de concerto, sala de audição ou fone de ouvido, os músicos que tocam ou o encarte do CD. Não há como anexar nada mais ali, nenhuma teoria explicativa, nenhuma teoria de causa e efeito ou de unificação que cumpra esta função de fazer o plano funcionar. (FERRAZ, 2007, nota de rodapé, p. 147)

Sobre o plano, naquele bloco de espaço-tempo, um centro de indeterminação é atravessado por imagens-movimento que se desdobram em imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. O movimento que essa imagem privilegiada, esse centro em função do qual as imagens que o cercam se movimentam, devolve a elas a imagem-ação que pode resultar em uma obra de arte: uma pintura, uma música, uma escultura, uma performance... Essas também imagens que entram no movimento perpétuo do plano em que se inserem. A arte é uma “captura de forças” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 56). Ideia semelhante, mas concebida de maneira mais técnica, é proposta por Simondon em *Imagination et Invention* (1965-66) com seu “Ciclo Inventivo das Imagens”.

3.4 Imaginação e invenção: o ciclo inventivo das imagens de Simondon

Como vimos, para Bergson somos e estamos cercados por imagens em constante movimento. Bergson retoma essa ideia no final de *Matéria e Memória* para pontuar que, embora percebamos movimento, *imaginamos* imagens fixas. Essa é a definição um tanto limitante que Bergson dá à imaginação: a invenção mental de pontos entre

o início e o fim de um movimento, um espaço sobre o qual o movimento acontece ou infinitas subdivisões de uma duração contínua. Ponto e espaço seriam ilusões, criações do cérebro na tentativa de apreender o movimento infinito. Isso é a imaginação para Bergson:

O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si. Mas nossa **imaginação**, preocupada antes de tudo com a comodidade de expressão e as exigências da vida material, prefere inverter a ordem natural dos termos. Habituada a buscar seu ponto de apoio num mundo de imagens inteiramente construídas, imóveis, cuja fixidez aparente reflete sobretudo a invariabilidade de nossas necessidades inferiores, ela não consegue deixar de ver o repouso como anterior à mobilidade, de tomá-lo por ponto de referência, de instalar-se nele, e de não perceber no movimento, enfim, senão uma variação de distância, o espaço precedendo o movimento. (BERGSON, 1999, p. 256).

O que é inventado a partir da imaginação é o suporte sobre o qual fixamos o movimento. A definição de imagem da qual Simondon parte para explicar seu “Ciclo Inventivo das Imagens” é muito semelhante à de Bergson, no entanto, quando se trata da imaginação, a concepção bergsoniana deixa de fazer sentido - é preciso alargá-la. Na introdução da edição de 2008 de *Imagination et Invention*, de onde tiro as citações que seguem, Chateau afirma que:

Se podemos dizer que Bergson não desenvolve a análise da imaginação na invenção técnica de maneira suficientemente detalhada e precisa para que ela seja justificada, explicativa, convincente, ela ainda é interessante, mesmo que seja apenas esboçada. Simondon irá, de certo modo, retomá-la, desenvolvê-la, dar-lhe precisão e, ao fazê-lo, dar-lhe uma justificativa que até então não era tão aparente ou eficaz (CHATEAU, présentation. In: SIMONDON, 2008)²⁶.

²⁶ Tradução do original: “Si l'on peut dire que Bergson ne développe pas l'analyse de l'imagination dans l'invention technique de façon suffisamment détaillée et précise pour qu'elle se montre justifiée, explicative, convaincante, elle n'est pas sans intérêt, même si elle est simplement esquissée. Simondon va, d'une certaine manière, la reprendre, la développer, lui apporter de la précision et, ce faisant, lui apporter une justification qui n'était pas jusque-là aussi apparente ou effective.” (CHATEAU, présentation. In: SIMONDON, 2008).

No início de *Imagination et Invention*, Simondon define a imagem como um conjunto de tendências motoras que antecipa a experiência do objeto. À medida que o organismo interage com o meio (termos que remetem à biologia são frequentes em Simondon), uma “atividade perceptivo-motriz” é exercida de modo progressivo, realizando-se sempre a seguinte operação: antecipação, percepção, recordação e invenção. Quando se separa do objeto que percebeu, a experiência afetivo-emotiva que teve a partir desse objeto ressoa no interior do organismo como o que Simondon chama de “imagem mental”. Não devemos cair na armadilha de assumir que Simondon atribui à imagem a conotação representativa, que Bergson e Deleuze rejeitam, por afirmar que imagens mentais existem. Logo no início de sua introdução, Simondon deixa claro que o próprio termo “imaginação” pode induzir ao erro, pois:

[...] une as imagens ao sujeito que as produz, e tende a excluir a hipótese de uma **exterioridade primitiva das imagens** em relação ao sujeito. É uma atitude recorrente nos pensadores contemporâneos para quem a imagem remete a uma ‘consciência imaginante’, segundo a expressão de Sartre²⁷. Mas por que excluir como ilusórias as características pelas quais uma imagem resiste ao livre arbítrio, recusa se deixar dirigir pela vontade do sujeito e **se apresenta por si mesma segundo suas próprias forças**, que habitam a consciência como um intruso que chega para perturbar a ordem de uma casa a qual não foi convidado? (SIMONDON, 1965-66, p. 7).

Portanto, como para Bergson, Deleuze e Sauvagnargues, não existe na consciência qualquer capacidade de produzir imagens, apenas de ser atravessada por suas forças. Assim como para Deleuze, Simondon dá a imagem o caráter de “aparição”, algo que invade o sujeito e está “a meio caminho entre o objetivo e o subjetivo” (SIMONDON, 1965-66, p. 8). Dada essa definição, Simondon segue para uma aplicação técnica da filosofia das imagens ao afirmar que “quase todos os

²⁷ Expressão tirada do mesmo *A Imaginação* (1950), crítica de Sartre a Bergson citada anteriormente.

objetos produzidos pelo homem são em certa medida objetos-imagens” e que a busca do sentido desses objetos deve ser feita através do estudo da imaginação, que ele define não como uma atividade de “produção ou evocação de imagens”, mas como um modo de “recepção das imagens concretizadas em objetos”. Estudar um objeto-imagem, analisá-lo técnica e esteticamente seriam também atividades inventivas uma vez que “efetua um redescobrimento do sentido de esses objetos-imagens” (ibid., p. 14). Simondon segue então para explicar o ciclo das imagens como um ciclo *ontogênico* análogo ao de um organismo: algo feito de partes que crescem em velocidades e direções diferentes, passando por períodos de transição, organização e reorganização.

Esse ciclo se manifesta em quatro fases, sendo a última simultaneamente encerramento e estopim para que se inicie um novo ciclo. A mudança de uma fase para outra do ciclo não é linear, mas se dá por meio da transdução, ou seja, através de mudanças constantes e gradativas na estrutura de uma fase, que se transforma na estrutura da fase seguinte. Assim, Simondon desfaz a dicotomia entre imagem material e imagem mental ao colocá-las não como pertencentes a realidades diferentes, mas como fases de um mesmo ciclo transdutivo.

Simondon define as quatro fases como: (1) *imagem a priori* (ou imagem motora); (2) *imagem a praesenti* (ou imagem intra-perceptiva); (3) *imagem a posteriori* (ou imagem afetivo-emotiva) e (4) invenção. A primeira fase, a imagem motora, é a antecipação do objeto: a motricidade que precede e possibilita a sensorialidade. Embora possamos traçar um paralelo com a análise de Bergson sobre o movimento, a definição de Simondon é muito mais etológica que filosófica: trata-se de esquemas de comportamento inatos, “leque de tendências motoras e comportamentos geneticamente programados” que podem ser observados principalmente no início da

vida e que não se configuram como respostas a estímulos - como, por exemplo, “um gato que vive num apartamento pode fazer movimentos circulares em torno de si mesmo, antes de se deitar, como faria para afofar a relva do terreno” (KASTRUP, 2012, p. 64), ainda que nunca tenha saído do apartamento ou entrado em contato com a relva; ou as aves migratórias que sabem o longo caminho que devem percorrer sem que ninguém as tenha ensinado. Para Simondon, antes de receber qualquer sinal do objeto, o organismo já possui em si esquemas de condutas contidos no sistema nervoso que podem se realizar frente à experiência do objeto, mas, mais que isso, que antecipam e chamam essa experiência. Em organismos mais complexos, como o nosso, essa espontaneidade antecipatória se mantém, mas se integra ao sistema nervoso “em forma de uma fonte de iniciativas, de uma função de novidade endógena, base da invenção, motor das mudanças de estrutura que o ser vivo pode provocar a sua organização interna da representação analógica do meio” (SIMONDON, 1965-66, p. 30)²⁸. A fonte das imagens *a priori* está no organismo, que as projeta no meio através de seus esquemas motores, o que muda o meio e o próprio indivíduo: são imagens fecundas que criam as condições para a próxima fase do ciclo.

A segunda fase, a imagem intra-perceptiva, se dá a partir da experiência do objeto, mas não é explicada por ela. Essa fase do ciclo se explica pela subtração: ela se dá no momento em que, ao perceber o objeto, o organismo recorre aos seus esquemas motores antecipatórios, excluindo aqueles que não são interessantes àquela experiência e subtraindo, também, as características do objeto percebido que não são interessantes ao seu sistema. Ultrapassando o que Bergson propõe quando

²⁸ Tradução do original: “Et l'on peut supposer que chez les organismes supérieurs cette spontanéité anticipatrice se conserve mais est intégrée à l'activité du système nerveux sous forme d'une source d'initiatives, d'une fonction de nouveauté endogène, base de l'invention, moteur des changements de structure que l'être vivant peut apporter à son organisation interne de la représentation analogique du milieu” (SIMONDON, 1965-66, p. 30).

afirma que nossa percepção obscurece as partes da imagem que não nos são interessantes, o que Simondon considera disparador da imagem *a praesenti* é o índice diferencial entre o que já se conhece do objeto antes de determinada experiência perceptiva e as novas características que podem aparecer na ocasião da experiência. É a percepção da diferença que só pode acontecer no momento da experiência:

Trata-se de uma dimensão do individual como **sistema de possibilidades** de certo número de estados interligados, que compõem uma imagem. Por exemplo, uma mãe é capaz de dizer, antes de um médico, que seu filho está doente, pois possui uma imagem intra-perceptiva da possibilidade de estados da criança que é muito mais rica que aquela possuída pelo médico (KASTRUP, 2012, p. 66).

Ou seja, a imagem intra-perceptiva não é a imagem que percebemos, mas a imagem através da qual percebemos (a diferença). Não é uma imagem que está dada, mas que se forma através da compatibilidade entre a percepção e o objeto real, a expressão do equilíbrio entre o organismo e o meio, ou melhor: “o acoplamento de dois sistemas: sujeito e mundo”; “a imagem intra-perceptiva é o ponto chave de inserção no mundo de tal acoplamento; é simétrica à existência do organismo do sujeito em relação ao limite que separa o sujeito do mundo” (SIMONDON, 1965-66, p. 92)²⁹.

Após a experiência perceptiva em si (que não é, sozinha, imagem, mas que pode ser antecipada pela imagem motora e pode disparar a imagem intra-perceptiva), temos a terceira fase do ciclo, a imagem afetivo-emotiva. Ela é a imagem formada após a percepção do objeto, que pode se converter em símbolo. Engloba as muitas

²⁹ Tradução do original: “L'équilibre qui s'exprime dans l'image intra-perceptive est celui du vivant par rapport à un milieu, non celui du plus bas niveau d'énergie d'un système ; il ne s'agit pas de l'état de repos d'un système unique, mais du couplage de deux systèmes, sujet et monde ; l'image intra-perceptive est le point-clef d'insertion dans le monde de ce couplage; elle est symétrique de l'existence de l'organisme du sujet par rapport à la limite qui sépare le sujet du monde.” (SIMONDON, 1965-66, p. 92)

denominações de imagens mentais (mantendo-se a consideração de que a imagem mental não é uma projeção da consciência), destacando-se as seguintes: a imagem consecutiva (aquela que permanece imediatamente após a experiência do objeto, como a luz que continuamos a ver ao fechar os olhos após fixar uma fonte luminosa por certo tempo); a imagem eidética (imagem que possui grau de precisão próximo ou idêntico ao da percepção direta e que é evocada para a exploração mental, como fazem pintores que retratam de memória rostos ou paisagens idênticos aos originais, por exemplo); e a imagem-lembrança (que se forma a partir da força da experiência perceptiva e impregna as experiências posteriores). Sucessivas experiências perceptivas que geram imagens-lembranças distintas e ramificadas vão sendo sobrepostas até se tornarem uma imagem-símbolo:

Assim, para que a imagem-lembrança evolua a ponto de se tornar um símbolo, ela deve condensar uma experiência intensa, acentuada, ligando energeticamente o ser vivo ao ambiente, e desenvolver-se através de uma série de impressões sucessivas, qualitativamente diferentes e irreduzíveis (SIMONDON, 1965-66, p. 125).³⁰

Na formalização dos símbolos é produzida a organização do mundo imaginário que serve de base para a quarta fase do ciclo: a invenção. Simondon compreende a invenção essencialmente como a resolução de um problema, a restituição do movimento interrompido frente a um obstáculo (hiato ou incompatibilidade). Se estamos cercados de imagens que nos induzem movimento, estamos cercados por fluxos de movimento que passam por nossos e todos os corpos. A todo momento esses fluxos encontram bloqueios, são interrompidos e as possibilidades de ação contidas neles são impedidas. A invenção acontece a partir de

³⁰ Tradução do original: “Ainsi, pour que l’image-souvenir puisse évoluer au point de devenir un symbole, il faut qu’elle condense une expérience intense, accentuée, liant énergiquement l’être vivant au milieu, et se développant à travers une série d’empreintes successives qualitativement différentes, irréductibles les unes aux autres” (SIMONDON, 1965-66, p. 125).

um problema e se dá nas “restituições de continuidade que autorizam a progressividade dos modelos operatórios, segundo uma evolução anteriormente invisível na estrutura da realidade dada”. Continuidade e compatibilidade são palavras chave: “a invenção é a aparição da compatibilidade extrínseca entre o meio e o organismo e a compatibilidade intrínseca entre os sub-conjuntos da ação” (ibid., p. 139).³¹ A interrupção na continuidade de um modelo operatório acusa uma quebra da compatibilidade entre organismo e meio; para restabelecer o funcionamento do modelo, é necessário que o organismo lance mão de seus sistemas de ação e os agence com as imagens da realidade externa, processo que, caso seja bem sucedido, resulta em uma invenção que integra em seu funcionamento as próprias operações que a produziram.

É fácil compreender a invenção de um objeto técnico a partir desse paradigma (criamos ferramentas e instrumentos para solucionar problemas de ordem operatória, o que Simondon chama de formalização de um operador), mas sua explicação se estende à invenção de objetos artísticos, que ele afirma que se relacionam com o mundo não de modo operatório, mas afetivo-emotivo. Esse processo de formalização se expressa subjetivamente através de uma ação individual ou coletiva que, distinta da operação, comunica “um sentimento, uma emoção, um modo definido de ressonância ou uma motivação”. Seus modos de compatibilidade são normas e ritualizações, não procedimentos: “as artes e as modalidades religiosas da vida

³¹ Tradução do original: “[...] les solutions apparaissent comme des restitutions de continuité autorisant la progressivité des modes opératoires, selon un cheminement antérieurement invisible dans la structure de la réalité donnée. L'invention est l'apparition de la compatibilité extrinsèque entre le milieu et l'organisme et de la compatibilité intrinsèque entre les sous-ensembles de l'action.” (SIMONDON, 1965-66, p. 139).

coletiva correspondem à formalização da **ação** em oposição às operações”(ibid., p. 157)³².

Os rituais religiosos, as festas, as cerimônias e os ritos de passagem, por exemplo, são invenções que permitem modos de expressão e comunicação que, através da ação coletiva, operam como sistema de compatibilidade entre o conjunto de ideais daquele grupo, assim como as normas jurídicas, os sistemas políticos, as revoluções...: “em cada época, as invenções normativas operam um descobrimento de compatibilidade para **modos de existência** que não tinham sentido nem ponto de inserção nas estruturas normativas precedentes” (ibid., p. 158)³³. Já a invenção artística opera através da criação de compatibilidade entre linguagens antes apartadas, fazendo emergir “**modos de aparição da realidade** que não eram originalmente permitidos no mundo artístico”(ibid., p. 159)³⁴. Um exemplo óbvio é o cinema, que tornou compatíveis som e imagem, mas Simondon cita outros exemplos como “os casos da arquitetura do séc. XVII, que integra a escultura, a pintura e as artes da jardinagem, bem como a literatura dos sécs. XVIII e XIX, que incorpora o desenho e a pintura no objeto livro” (KASTRUP, 2012, p. 69). Simondon ressalta que cada invenção se relaciona com uma cadeia de invenções e que, por ser sempre afetada por seu contexto histórico, opera mais através de sua qualidade sintética e

³² Tradução do original: “[tout ce qui n'est pas opératoire] est affectivo-émotif, peut aussi se formaliser et s'exprimer selon des catégories subjectives autorisant la participation et l'action par communication d'un sentiment, d'une émotion, d'un mode défini de retentissement ou d'une motivation. [...] Les arts et les modalités religieuses de la vie collective correspondent à la formalisation de l'action par opposition aux opérations...” (SIMONDON, 1965-66, p. 157).

³³ Tradução do original: “À chaque époque, les inventions normatives opèrent une découverte de compatibilité pour des modes d'existence qui n'avaient pas de sens ni de point d'insertion dans les structures normatives précédentes” (SIMONDON, 1965-66, p. 158).

³⁴ Tradução do original: “... les inventions successives de formes symboliques recrutent par élargissement des effets et des modes d'apparition de la réalité qui n'avaient pas primitivement droit de cité en domaine artistique” (SIMONDON, 1965-66, p. 159).

organizadora, articulando forças de origens diversas em vez de criar objetos ou imagens universais.

Simondon conclui que “o processo de invenção se formaliza mais perfeitamente quando produz um objeto separável ou uma obra independente do sujeito, transmissível, que pode ser posta em comum, constituindo o suporte de um de uma relação de participação cumulativa.”³⁵ Assim, além de ser o ponto onde ocorre a comunicação entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo (ou um sistema de compatibilidade intrínseca e extrínseca), é o ponto onde ocorre ainda outra operação: “pois ele constitui também uma via de relação entre os indivíduos, organizando funções e relações recíprocas, que funcionam em sinergia” (ibid., p. 70). O caráter amplificador da invenção artística modifica a relação do organismo com o meio ao reorganizar seus esquemas antecipatórios, sendo um objeto-imagem que pede movimentos até então desconhecidos e desnecessários. Dessa forma, no momento em que encerra um ciclo, dá início a outro. Como coloca Kastrup:

A invenção técnica e artística produz novas imagens motoras, bem como novas imagens percepção e imagens afetivo-emotivas. Podemos dizer que elas são fonte de movimentos e de percepções complexas, despertando cognições, afecções e emoções. Neste sentido, elas tornam inequívoca a ideia de que a imaginação pode ser uma função de criação de realidade, uma função de realização, exercendo um papel na criação de mundos. A imagem sai do mundo mental e ganha o meio, promovendo sua expansão. (KASTRUP, 2012, p. 70)

Dessa citação contestaria apenas que a imagem sai do mundo mental: antes, ela está no mundo material, penetra o indivíduo e seu mundo mental, e através dele, se propaga no meio através da invenção.

³⁵ Tradução do original: “Le processus d'invention se formalise le plus parfaitement quand il produit un objet détachable ou une œuvre indépendante du sujet, transmissible, pouvant être mise en commun, constituant le support d'une relation de participation cumulative”(SIMONDON, 1965-66, p. 163).

3.5 Bloqueio e linha de fuga: desdobramentos de Deleuze e Simondon na obra de Sauvagnargues

Em *Deleuze et l'art* (2005) e *Artmachines* (2016) temos uma reunião e articulação de muitos conceitos que vêm de Deleuze e Simondon (parte deles explicada acima) em relação a conceitos traçados por inúmeros outros filósofos sendo reformulados e colocados em função da criação artística. Através de Sauvagnargues, que além de filósofa e professora é, também, artista visual, podemos pensar a criação à luz de Deleuze e Simondon de maneira mais transparente. Em entrevista intitulada *Somos nada mais que imagens* (2020), concedida a Édio Raniere, Sauvagnargues traça ligações entre algumas das formulações expostas em seus dois livros, sendo duas delas pertinentes a essa pesquisa: a ligação entre criação, bloqueio e linha de fuga e entre a destituição do sujeito e a concepção da criação artística como um agenciamento de imagens.

Sem que seja citado o ciclo inventivo das imagens de Simondon, Sauvagnargues é questionada logo no início da entrevista sobre sua rejeição à idéia da criação como uma atividade subjetiva, afirmando como “algo que se dá no bloqueio”. Semelhante ao que Simondon coloca como disparador da invenção, o bloqueio, ou impasse, seria um impedimento, uma impossibilidade que dá as condições para a criação. A invenção não é algo que escapa da impossibilidade, mas que se torna seu sintoma. Sauvagnargues exemplifica que é assim que Deleuze e Guattari explicam o caráter revolucionário da obra de Kafka:

[...] sem falar o alemão que se fala em Praga, sem falar o alemão que se fala em Viena, ou em Berlim, falando um alemão da província, ele é obrigado a se colocar diante da grande literatura alemã, e por causa de todas estas impossibilidades, ele **produz uma nova língua**, que é ao mesmo tempo uma

língua que dá o diagnóstico desse novo mundo burocrático. Ou seja, não há resistência direta, mas linha de fuga. Em outras palavras, disparidade, quer dizer, transdução da situação. (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 12)

É preciso entender o que Sauvagnargues define como linha de fuga, resistência, disparidade e transdução. A linha de fuga é exemplificada como o chute da bola ao gol durante um jogo de futebol: existe apenas um momento e posição exatos em que o jogador é impulsionado a chutar a bola, traçando sua linha de fuga: “uma linha de fuga é, em um complexo de forças, o potencial, a invenção, a constituição, uma abertura que permite despistar ou transformar a situação em um dado momento” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 11). Portanto: temos movimento. Temos um bloqueio, uma impossibilidade de que o movimento continue. Em determinados instantes, vemos pequenos desvios que podem ser feitos para atravessar o bloqueio. O movimento de atravessá-lo é a linha de fuga, o bloqueio determina uma linha de fuga. A linha de fuga, no entanto, não resiste ao impedimento: ela cria uma nova via, uma abertura, remodulando o conjunto. Definir que a criação se dá no bloqueio, então, não é dizer que a arte é “resistência”, como Sauvagnargues observa, embora muitas vezes essa confusão seja feita a partir da leitura da obra de Deleuze e Guattari: “ao invés de pensarmos a arte como resistência, portanto, uma reação, a arte como linha de fuga é uma disparidade, quer dizer, há duas coisas que não se mantêm juntas, e com essas duas coisas produzimos uma nova dimensão” (ibid., p. 11).

O conceito de disparidade vem de Simondon, retomando a ideia de compatibilidade exposta durante a explicação do ciclo incentivo. O que se cria é um sistema de compatibilidade, e não uma síntese entre duas imagens incompatíveis. A invenção, portanto, é a criação de uma terceira imagem, ou, como Sauvagnargues coloca, uma terceira dimensão. Não afastamos a contradição, as duas imagens

dísparos mantêm sua essência - por exemplo, organismo e meio seguem sendo organismo e meio, o que se inventa frente a uma incompatibilidade operacional é uma terceira coisa, uma ferramenta; som e imagem visual seguem existindo como linguagens independentes, sendo o cinema uma outra manifestação artística, e assim por diante. O que se cria, assim, é essa nova dimensão que Simondon chama de “transdutiva”. A transdução é um fenômeno físico que se refere “à transmissão de um sinal e à sua concomitante conversão de um determinado meio energético para outro” (PADOVANI, 2014, p. 2). Ainda que, no processo de transmissão de um meio para outro, esse sinal seja de alguma forma “alterado, transformado ou distorcido”, é necessário que suas características originais predominem no sinal resultante para que se trate de um processo transdutivo.

Em *A individuação à luz das noções de forma e de informação* (1958), Simondon dá novas formas ao conceito, expandindo suas implicações restritas ao domínio físico e a definindo como possibilitadora do processo de individuação (ibid., p. 5). Frente a um bloqueio, traça-se uma linha de fuga que leva a uma nova dimensão que, por ser transdutiva, conserva em si características e estruturas das imagens que a dispararam, sendo essas características também seu impulso. Assim, compreende-se o que Sauvagnargues coloca como linha de fuga, resistência, disparidade e transdução, primeiro bloco de relações em que me apoio. Agora é preciso compreender o que é a individuação: a nova dimensão transdutiva que se produz pela linha de fuga é a aparição de uma individuação.

Parto então para a explicação do segundo bloco: a relação entre a criação e a destituição do sujeito. Sauvagnargues problematiza a subjetividade, e o faz através da distinção de dois conceitos (que aparecem em Deleuze, mas não distintos dessa forma): individuação e subjetivação. A individuação é apenas “uma forma material

concreta em um certo momento de tempo” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 17). As formas materiais estão em constante processo de atualização, e tudo que é atualizado constitui uma individuação:

A individuação não se define nem pela sua unidade, nem pela sua identidade, mas por uma operação de corte que desprende, no universo móvel de forças, uma relação provisória de velocidades e efeitos variáveis. Tais imagens tornam-se individualizadas e desligadas do universo ‘a-centrado’ da matéria através da seleção, negligenciando tudo nas outras imagens que não são de interesse. (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 54)³⁶

Todos os seres humanos são individuados, o que não significa dizer que são subjetivados. A subjetivação é posterior à individuação, e não é um processo dado, mas os modos pelos quais os seres humanos se tornam sociais. Sauvagnargues diz: “eu não acredito que todos os indivíduos sejam sujeitos. Os indivíduos são assujeitados a uma subjetividade. Os indivíduos são tornados sujeitos” e ainda: “isso que chamamos de sujeito não é um dado da história universal, mas um construto da cultura branca ocidental colonial” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 15). Sauvagnargues coloca que a argumentação de Deleuze, embora leve às idéias por ela defendidas, segue uma linha argumentativa mais metafísica que política. Ela relembra que Deleuze usa o termo “contração” em *Diferença e repetição* (1968) para definir o sujeito a partir de uma analogia com uma haste de trigo: “o trigo - podemos pensar o sujeito como a haste do cereal - é a contração de tudo que está em seu entorno: a terra, a umidade, o ar”. O sujeito, por sua vez, também contrai tudo que está ao seu entorno: “contraído em uma pequena nuvem que define uma singularidade”; o que não

³⁶ Tradução da edição em inglês: Individuation is defined neither by its unity, nor by its identity, but by a cutting operation that detaches, in the mobile universe of forces, a provisional relation of variable speeds and affects. Such images become individuated and detached from the acentred universe of matter through selection, neglecting everything in other images that is not of interest. (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 54)

significa que o sujeito seja passivo, mas que age a partir de uma nuvem que representa (ibid., p. 17). O processo de criação, portanto, não é pensado como obra de um sujeito, mas como um agenciamento de todas as imagens que constituem esse sujeito.

Assim, Sauvagnargues desenvolve sua filosofia da “ecologia das imagens”, entendendo a noção de imagem exatamente como Deleuze a retoma de Bergson. No início de *Artmachines*, ela explica que, até 1983 - em *Proust e os signos* (1964), *Diferença e Repetição* (1968) e *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981) - Deleuze interpreta a imagem como fundada na significação, restrita à projeção mental. A partir de seu trabalho sobre cinema, temos um ponto de virada, e Deleuze reconfigura o status da imagem, adotando a visão bergsoniana que Sauvagnargues toma para explicar sua ecologia das imagens: “eu compreendo a imagem por toda parte onde existe enquadramento subjetivo. Eu compreendo as imagens como interstícios entre as próprias imagens, que enquadram outras imagens” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 9). É uma “filosofia do sujeito tornado imagem” (ibid., p. 20).

Quando afirma que coloca a criação como um processo pré-individual, Sauvagnargues está falando de imagens se inter-agenciando. Como artista, o processo de desenho e pintura de Sauvagnargues se dá de maneira singular: sempre em movimento, nos trajetos de transporte público entre sua casa e a universidade onde leciona, com papel e estojo de canetas apoiados sobre o colo. E, nesse processo, ela afirma que não está sozinha pensando ou criando e sim que a criação está na “relação entre mim, o transporte, a cidade e o acontecimento singular desse trajeto, com seus encontros que permitem alinhar, organizar e agenciar os signos” (ibid., p. 8). Neste ponto, o entrevistador Édio Raniere a questiona: se nós somos imagens, então “como alguém se torna aquilo que é?”, ao que Sauvagnargues responde: “ao

acaso”. Somos atravessados, transformados e acolhidos por um jogo de relações e transformações externas: não há uma interioridade primordial ou qualquer substância primária no interior do eu de onde tudo parte e de onde criamos o que chamamos de “nós mesmos e a partir de onde podemos ser geniais”. Ao contrário, nos formamos a partir de uma membrana que se forma de fora para dentro, ou seja: “a interioridade é a exterioridade da exterioridade”. Sauvagnargues esclarece:

Costumo explicar isso para meus alunos assim: (ela mostra uma folha de papel se dobrando), como podemos ter um interior? Podemos ter um interior somente quando o exterior se dobra e se redobra, de tal forma que temos algo que é produzido pela exterioridade da exterioridade. Assim, a interioridade é um produto formado e transformado pelo conjunto de relações nas quais somos dobrados (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 24).

A criação artística se faz a partir dessa exterioridade. Sauvagnargues conclui afirmando que a imaginação não é um bom conceito para pensar imagem ou criação: a arte não é imaginária, ela é real. O termo imaginação, por estar associado à representação, implica uma consciência, que não pode produzir objeto algum. A criação artística não se faz dessa forma, mas como uma captura de forças, agenciamento de imagens em uma operação transdutiva que resulta em um objeto-imagem que passa a fazer parte do mundo e pode vir a atravessar, transformar e constituir as nuvens-sujeito que o perceberem.

3.6 Algumas considerações

Nesta seção, camada teórica do trabalho, procurei abordar de maneira sintética, talvez didática, os conceitos que me serviram como reservatório de imagens para o pensamento, imagens que alimentam minha poética, meus processos, os meios que encontro para criar e, ao mesmo tempo, respondem questionamentos que emergem

da minha prática. Primeiro, através da leitura de Caesar e Iazzetta, pude me aproximar do que se tem levantado e discutido a respeito da pertinência e potência de atribuir ao som a condição de imagem no meio da pesquisa acadêmica em sonologia no Brasil hoje. Na mesma medida em que encontrei caminhos e respostas para minhas próprias questões, encontrei novas dúvidas e incertezas a respeito do que seria, afinal, a imagem. Nas leituras de Ferraz, vi que através da filosofia (de Deleuze, a princípio), poderia encontrar material de interesse à minha pesquisa. A filosofia de Deleuze, assim como a de Bergson e Simondon, é ampla, complexa, passa por diversos momentos e abrange muitos temas. Me limitei, portanto, ao que me interessava: o conceito de imagem, primeiro em Bergson, sendo imagem sinônimo de matéria, objeto e movimento. Então pude compreender a imagem-movimento que Deleuze aborda em seus trabalhos sobre cinema, imagem esta que está sobre e constitui o que ele chama de “plano de imanência”, o lugar onde coincide tudo que é possível, real e necessário. Deleuze cita inúmeros filósofos, teóricos e artistas e coloca suas teorias em relação e oposição, de modo que seria impossível estudar todas as suas referências em um trabalho de mestrado. Anne Sauvagnargues, no entanto, o faz com maestria, e seus livros sobre Deleuze e a arte nortearam o que poderia me interessar em sua obra. Simondon, portanto, se tornou outra referência para este trabalho, especialmente o que ele concebe como ciclo inventivo das imagens. Para compreendê-lo, explico brevemente o que seria a individuação, a subjetivação e a transdução, conceitos importantes em Simondon e Sauvagnargues e que aparecem também na segunda parte deste trabalho.

Em uma breve recapitulação, vimos primeiro Caesar, que busca restituir ao som sua condição imagética que, segundo afirma, pode ser percebida novamente através da mediação por dispositivos sonoros, mas que lhe é anterior. Caesar usa o

conceito de i-som de Bayle, segundo o qual a imagem resulta do encontro entre nossas capacidades perceptivas e o som reproduzido, e o extrapola, afirmando que a imagem do som existe mesmo quando o único suporte é o cérebro. Apesar de citar Sartre para afirmar que “a imagem é a consciência de alguma coisa” e que, portanto, fazemos imagem do som sempre que o percebemos, Caesar também diz que o som é e produz imagens. Penso que existe uma certa ambiguidade conceitual a respeito do que seria, exatamente, a imagem (ela é mental ou material? Interna ou externa? Ou, ainda, ambas as coisas?) e, sem desconsiderar a importância do debate que Caesar levanta e a pertinência de suas conclusões, penso que podemos ir além: o som não é imagem porque tem o cérebro como suporte, o que o constituiria como imagem mental. O som já é imagem mesmo antes de entrar em nosso sistema - nós não produzimos a imagem do som, mas podemos capturar suas forças. Essas constatações não pretendo absolutas e as reconheço completamente alicerçadas em Bergson e Deleuze. Iazzetta parte da mesma definição de imagem (que podemos assumir como sartriana) que Caesar, mas chega a outros lugares.

Embora Iazzetta afirme com ainda mais contundência que Caesar que a imagem é uma produção mental, sempre reprodução, ainda assim suas observações sobre o absolutismo fenomênico como uma ilusão perigosa que acomete tanto nossa percepção como o que entendemos como uma genialidade inerente a artistas e criadores se aproximam do que Sauvagnargues defende através de destituição do sujeito. Iazzetta reflete sobre como os dispositivos sonoros e o crescente aparelhamento³⁷ da escuta moldam o modo como vivemos as experiências musicais hoje, colocando o alto-falante como: “um elo inseparável entre o ouvido e os sons

³⁷ Conf.: IAZZETTA, Fernando. *Da escuta mediada à escuta criativa*. contemporânea/comunicação e cultura - vol.10 - n.01 - janeiro-abril 2012

gravados impedindo que se possa falar da audição sem que se considere o conjunto ouvido/alto-falante em uma conexão indissociável. (IAZZETTA, 2012, p. 18). Sauvagnargues, tomando o caminho inverso, reflete sobre como os materiais e ferramentas, ou melhor, aquilo que está entre o corpo e o objeto artístico, se unem ao artista, tornando-se parte de seu corpo inseparável do processo criativo:

De tal maneira que as criadoras e criadores, as pintoras e pintores, estão cercados de todo um sistema técnico que parece ter sido acrescentado à sua subjetividade, mas que na realidade define a maneira que eles possuem de ver o mundo. Não vejo nenhuma diferença entre uma pintora e uma gravadora e o material da gravura. Quero dizer que um pintor utiliza sistemas técnicos sempre muito complicados, mas para mim estes sistemas técnicos não são exteriores a ele, são ele mesmo. Ou melhor, são mais do que ele: são isso que ele é no conjunto da aparelhagem técnica que ele inventou para poder produzir. E, portanto, sua produção se faz ao final de um longo tempo de agenciamento de materiais. É como se seu corpo fosse aumentado multiplicado pelo conjunto de mediações técnicas que ele utiliza a fim de produzir o resultado. (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 25)

Aos materiais citados por Sauvagnargues eu acrescentaria, além dos dispositivos sonoros, é claro, os instrumentos musicais. O acoplamento do instrumento ao corpo, que pode decorrer tão natural que faz-se incrustado, o instrumento é corporificado. Aparelhagem, acoplamento. Ambos os autores usam esses termos ao explicar que não somos nós que criamos, não somos nós que escutamos, no sentido de uma individualidade absoluta: “Assim a escuta é o acoplamento entre o que nos chega, o que somos, e aquilo que acumulamos em nossa experiência, não apenas sonora: a escuta é o processo de conectar sons a tudo o mais que conhecemos (IAZZETTA, 2012, p. 21). É assim que experienciamos o mundo, sendo e percebendo um acoplamento de imagens diversas. E é assim, também, que agimos e criamos. Mais que isso, Sauvagnargues defende, que os próprios aparelhos a nós acoplados, por serem eles também imagens, se individualizam e possuem suas próprias subjetividades, ainda que subjetividades técnicas: “ou seja, a ecologia das

imagens é capaz de explicar que uma câmera fotográfica possui uma subjetividade, uma pequena subjetividade, e que essa subjetividade aumenta nossa capacidade de sentir” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 26).

Na segunda seção ou camada desta dissertação, faço uma reflexão sobre minha prática artística - e tomo a palavra reflexão também como reflexo, sendo que essas duas camadas, a prática e a teórica, se refletem uma sobre e através da outra. Tento evocar as imagens que atravessaram meus processos, se acoplaram à minha subjetividade e se desdobraram em invenção. A imagem visual é, sim, uma imagem que tem destaque na minha prática, mas ela é só mais uma, que funciona pra mim como organizadora de tantas outras imagens, muitas vezes no meio do caminho entre imagem mental e imagem sonora. Uma imagem que dá acesso a outras, que captura forças de uma maneira que eu não saberia através do som, ou que captura forças sonoras de uma maneira que eu não saberia através da partitura: o desenho e, especialmente, a pintura e suas texturas me tem uma função dupla. Mais uma vez me encontro em Sauvagnargues, que, ao falar sobre a relação entre suas obras plásticas e seu trabalho escrito, afirma que encontrou no modo como o pintor e escritor belga Henri Michaux (1899 - 1984) trabalha um caminho para seu trabalho em que “como para Michaux, a passagem pelo plástico me deu acesso a uma escrita desembaraçada dos estereótipos da escrita comum. Uma passagem pelo mutismo e pelos gestos” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 9).

Figura 3: Sem título, Henri Michaux, 1961



Fonte: ARS, New York/ADAGP, Paris.

Se com Iazzetta e Sauvagnargues podemos pensar a partir das imagens e seus agenciamentos o macro, a nuvem que envolve o artista e resulta na invenção, em Ferraz temos os conceitos de Deleuze aplicados ao micro, ao universo dos sons, da partitura, aos pequenos agenciamentos, permutações, atravessamentos de materiais musicais. Os elementos imanentes do plano são esses materiais, e cabe ao compositor torná-los passíveis de serem percebidos:

Fica assim que uma música pode ser vista como uma sopa de sonoridades e que estes sons se mantêm juntos não por uma razão que lhes é externa, por um sistema ou ideia, mas por seus fixos e transientes – elementos do plano. Cabe ao compositor tornar sensível um código (uma permanência): forças imanentes da consistência que se fazem sensíveis em um material composicional, ou material de escuta. Não estou assim creditando à matéria

formada a consistência, mas à máquina que torna sensível um material.
(FERRAZ, 2007, p. 153)

Capturar forças, tornar sensível, agenciar imagens, se individualizar... Todas essas operações, explicadas através das filosofias das imagens, ganham novas formas e moldam o modo como penso, rememoro, descrevo e analiso meus processos criativos, que não são meus mas de um grupo de pessoas com quem criei colaborativamente. Para Simondon, resolver problemas, ou seja, inventar coletivamente, se facilita através da plurivocidade e pluralidade do grupo que se constitui organismo em estado de ressonância interna desierarquizada na medida em que todos os membros modulam-se uns aos outros. Múltiplas imagens, nuvens de imagens e nuvens-sujeitos em ciclos diversos. Na próxima camada deste trabalho, exposição autobiográfica dos processos que desenvolvi ao longo do programa de mestrado, os conceitos aqui apresentados podem explicar e ser explicados, emergindo junto das questões que acompanham minha prática artística.

4 SEGUNDA CAMADA: ESTUDO PRÁTICO

4.1 Puxando o fio da memória: criação, colaboração e isolamento social

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo em uma parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 30).

Nos vimos confinadas, eu e minha filha de então quase três anos, em um apartamento de 48 metros quadrados. Era final de março de 2020, eu havia recém ingressado no mestrado e assistira a duas aulas presenciais, todas às que assisti dessa maneira durante o programa. Havíamos nos mudado para aquele apartamento - minúsculo - pouco tempo antes, quando eu imaginava que passaríamos poucas horas por dia em casa e que o espaço da escola, da praça, dos parques e parquinhos supririam a imensa necessidade que uma criança de quase três anos tem de se mover. Sem varanda, área comum, jardim ou pátio. Só a rua (proibida), dois portões de vidro, uma escada, elevador, casa. No começo nem de elevador andávamos. Eu nos imaginava contraindo a doença através do ar contaminado deixado por quem "respirasse" ali antes de nós. Achava que se tivesse de ir ao hospital, me separariam dela. Ela sozinha, eu sozinha.

Antes disso, estava tentando construir recomeços: criança na escola, recentemente desmamada - o que havia me devolvido simbólica e materialmente um pouco de autonomia sobre meu corpo. Uma nova pesquisa, um novo lugar para

morar, só meu e dela. Vários projetos. Então me vi assim, sem poder sair. Sem querer, sem te coragem, sem ter aonde. Ela não entendia muito ainda, e meus dias viraram inventar realidades para que ela suportasse continuar ali.

Acordar,
café,
brincar,
fazer almoço,
almoçar,
brincar,
desenhar,
modelar massinha,
fabular,
ler livros,
ligar a televisão,
varrer,
passar pano no chão,
esfregar o fogão,
lavar a louça,
lavar roupa, pendurar roupa,
dobrar roupa, brincar,
fazer as bonecas falarem,
ler livros,
tomar banho de espuma,
jantar,
ler livros,
cantar,
fazer dormir.
Silêncio.

E então voltar-me para dentro, ler os artigos, fazer fichamentos, escrever, responder mensagens, trabalhar e me fazer dormir. Todos os dias, uma variação disso, repetição sem fim, de tanto repetir a memória fica(va) turva. E então ela me acordava para mais um dia: entre atividades, eu criava espaços. Esticava o tempo, um lugar inventado em que fosse possível tocar e desenhar. O papel, a tinta, o pincel e o

copo cheio d'água prontos em um canto, o violoncelo me encarando ao lado da cama. Entre a contação de uma história e outra, ensaiava um improviso. Enchia a banheira, agitava a espuma, a convencia a entrar, corria para pintar. Tirava do banho, secava, botava roupa, ligava um pouco a televisão, gravava alguns improvisos, explicava que era hora de desligar a televisão, fazia dormir. Ouvia os improvisos, guardava alguns. Foi assim por um tempo. Dos improvisos gravados, selecionados, vários perdidos em um celular que morreu e outros esquecidos no computador que quebrou, restaram dez acompanhados de seu reflexo desenhado. Solilóquio. Às vezes vinha forte, quando eu sentia o instrumento vibrar contra meu peito, a corda resistindo contra o arco, um desconforto enorme. Era bastante solitário, embora muitas vezes fosse interrompida pela voz que chamava a mãe. O processo das pinturas era como o de tocar: improvisado, corporificado. Sem esquemas mentais ou imagens que tentam representar qualquer coisa, próximo do que Derrida (1990)³⁸ coloca como experiência de cegamento:

Mesmo quando trabalha antes, planeja e calcula, no momento em que faz o traço e que o desenho se inventa, o desenhista é, de algum modo cego - ele é surpreendido pelo traço que fez. Não pode, ao mesmo tempo, olhar e desenhar. Desenha de memória ou caminha no escuro. (KASTRUP, 2015, p. 69).

E eu caminhava.

Recentemente eu disse uma daquelas coisas que se fala e só depois se escuta o que foi dito. Disse que, após virar mãe, improvisar salvou minha relação com o violoncelo. E escrevi para eu mesma me lembrar que, quando estava grávida, achava que bebês recém nascidos dormiam muito e que era sensato esperar que minha filha

³⁸ Após ser curador de uma exposição no Louvre em que as imagens expostas eram focadas em pessoas cegas, Derrida publica *Mémoires d'aveugle*, onde desenvolve a idéia do desenho como “experiência de cegamento” (DERRIDA, J. *Mémoires d'aveugle*. L'auto-portrait et autres ruines. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990,

passasse de uma a duas horas por dia, ainda que fracionadas, parada e quieta. Eu imaginava que bebês ficavam parados em seus berços, carrinhos ou bebês-conforto, enquanto os adultos em volta faziam outras coisas e que, se eu tocasse perto dela desde cedo, ela entenderia e se acostumaria. Eu imaginava que estudaria menos, que tocaria menos por um tempo, mas não que seria impossível tocar. Que seria impossível fazer qualquer coisa além de ser colo e comida, noite e dia, sem pausa, sem exagero. Toquei até o fim da gravidez, o violoncelo escorado na barriga que vibrava junto dele. E então ela nasceu. A primeira vez em que tentei tocar de novo ela tinha por volta de um mês. Limpa, alimentada, quentinha e descansada, a coloquei na cadeirinha que balançava, de frente para mim. Não toquei por mais de três minutos. Ela gritava tanto que nem peito nem colo foram capazes de acalmar. Tive de cingi-la ao meu corpo com o carregador de pano, ir pra rua me chacoalhando naquele ritmo prontamente (re)aprendido quando se tem um bebê e andar até ela esquecer. Liguei para minha mãe e lamentei (com o fatalismo talvez desmedido mas consoante com o puerpério) a morte prematura da minha carreira como violoncelista. De fato, a forma como eu pretendia levar essa carreira havia acabado. Morreu aquele jeito de ser. Era preciso inventar outro.

Os meses foram passando e, claro, consegui tocar novamente. Primeiro nos raros momentos em que ela estava com outras pessoas, depois quando ela já dormia mais profundamente durante o dia e era possível colocá-la na cama, sem que ela despertasse no momento em que sentia que minha pele havia se descolado da dela. Eram duas sonecas, 40 minutos cada. Eu fazia ela dormir, fechava a porta do quarto, fechava a porta do corredor e corria para a cozinha, onde estudava com surdina até ser interrompida, sempre pela voz que chama a mãe. Tenho videos, a cozinha apertada, a pilha de louça ao fundo, a expressão de absoluta exaustão, as peças mais

ou menos. Nunca dava tempo. Não dava tempo de estar aquecida o suficiente para o corpo entender que era hora de fazer aquilo, não dava tempo de preparar uma peça bem o suficiente para tocá-la fácil e sentir aquele frio na barriga, aquele prazer igual ao que se sente quando se está correndo e a hipófise faz uma sopa de hormônios de alegria e despeja em você. Essa sensação só voltou quando eu aprendi a improvisar. Só pegar o violoncelo e improvisar, como quem manipula um objeto conhecido. É um prazer físico, não só do som, mas do toque, da dureza e maciez da madeira, do cheiro do breu, da corda que vibra fácil ou resiste, da música que só existe naquela fração de tempo e não tem que ter sentido além dele. Uma música fragmentada, que só é possível nas brechas, como era o meu sono, meu prazer, minha individualidade. Uma música completamente do momento, que aparece enquanto é feita, e por isso me vinha com gosto de perpétua novidade. Depois voltou a dar tempo de fazer de verdade a música que exige tempo. Mas não sei se, a essa altura, ainda seria capaz de fazê-la não fosse a improvisação. A improvisação como invenção de um jeito de seguir fazendo música após um bloqueio: improvisar a linha de fuga, invenção de um novo operador, individuação e transdução:

É esta a função 'transdutiva' do estilo, para se apropriar da feliz expressão de Simondon, pois a transdução é verdadeiramente invenção na medida em que provoca um sistema a entrar em um novo estado, uma mudança de fase imprevisível. (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 16).

Quando veio a pandemia - novo bloqueio - eu já conhecia bem o caminho escondido, a passagem invisível para atravessá-lo. Já havia me apropriado das ferramentas, da técnica necessária para inventar a música possível, cuja técnica se localiza na prática improvisativa: “o evento estético intervém sempre como solução material para um problema de expressão para o qual a resolução é técnica, no sentido

em que ocorre através da invenção de um material em processo de se tornar expressivo.” (ibid., p. 75).

E assim segui tocando no início da pandemia: sozinha, todos os dias, uma expansão do material que já havia inventado no puerpério. No entanto, ao desenhar e gravar os improvisos, depois ouvir e compartilhá-los com colegas e refletir sobre eles, pude organizar e categorizar, certamente de maneira mais sensível que sistemática, as principais técnicas que explorava. Esse estudo teve a princípio dois importantes resultados: o que estou chamando nesta dissertação de “topologia intuitiva do instrumento”, abordagem que acredito aplicável a qualquer instrumento e especialmente útil a quem precisa atravessar um bloqueio; e a abertura de brechas para a criação colaborativa. Ambas questões tem por objeto as muitas trocas atravessadas por linhas de fuga, no sentido que Gilles Deleuze e Claire Parnet (1980) dão a esse operador: são brechas que se abrem... Aqui creio apropriada a imagem do rizoma, sendo cada processo criativo uma de muitas tocas, atravessadas por diversas linhas de fuga - fendas que se expõe enquanto tento atravessar o bloqueio, pequenas bolhas de respiro em meio ao nevoeiro ou lugares seguros embaixo da terra que posso mapear nesse exercício de refazer meus passos: “Fazer o mapa, não o decalque” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 30).

Não poderia dizer que uma coisa levou a outra, que percorri um caminho linear da prática tradicional do violoncelo, para a prática experimental individual, para a prática experimental coletiva. A escrita desse capítulo se dá nebulosa porque tento desenhar o mapa desses acontecimentos que não foram de maneira alguma lineares. Eles vão e voltam, é preciso resgatar memórias de momentos distantes que se conectam e influenciam uns aos outros, modulam uns aos outros - o recorte do

texto acadêmico modula também a memória, bem como Bergson a concebe, que emerge e revela esses pequenos espaços construídos no caminho:

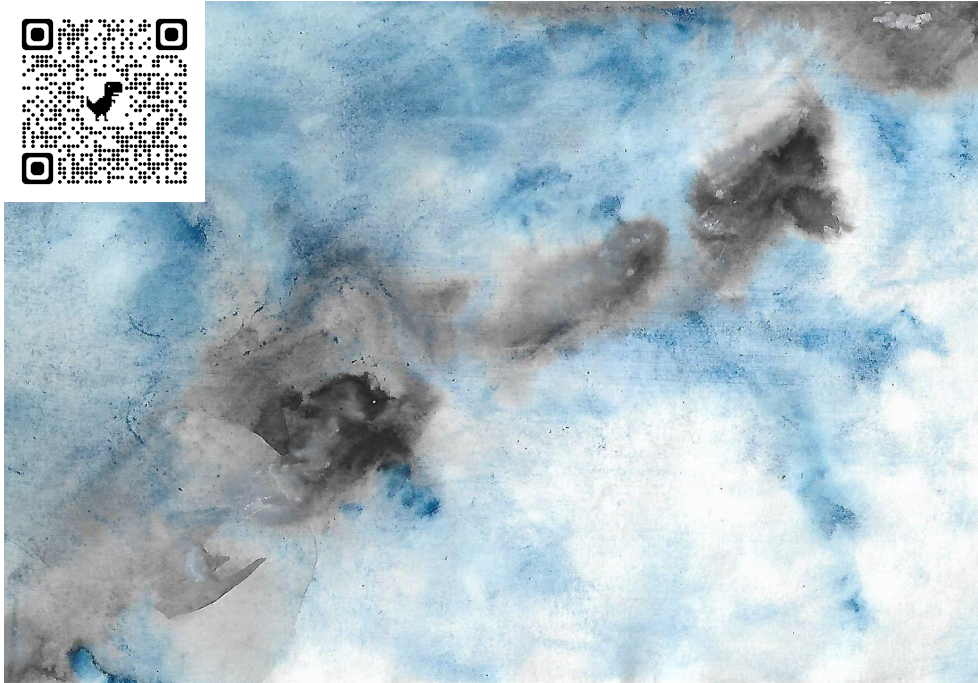
Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação” (ibid., p. 15).

E eu naquele estado de mãe animal, que protege o filhote dentro da toca de cimento, a toca apartamento, cavava rotas imaginárias que levavam a subterfúgios mentais e virtuais, o espaço do papel em que desenhava, o espaço do vídeo em que me gravava, a tela do computador através da qual via o mundo e interagia com os outros, isolados também. Após alguns meses de improvisação solitária, iniciei o primeiro processo colaborativo desta pesquisa: *Instável* (2020). É parte fundamental de meu trabalho as parcerias que estabeleci com outros artistas, e a mais antiga e frutífera delas se deu com minha colega Lucia Esteves, com quem estreitei laços virtualmente enquanto concebíamos como viabilizar esta que inaugura uma série de peças colaborativas à distância. Após duas conversas por vídeo chamada e troca de alguns materiais para nos aprofundarmos no universo poético uma da outra (dentre os quais meus improvisos gravados e pinturas), Esteves me enviou um patch simples, feito no Max/MSP, para que eu improvisasse com eletrônica em tempo real. O patch se assemelhava a um pedal de guitarra (principal instrumento de Esteves), através do qual eu podia controlar reverb e delay, e foi o início de minhas experiências com o que se tornou objeto de enorme interesse, o processamento de meu som em tempo real. Com o início das atividades do Laboratório de Criação e Performance em Música Contemporânea no segundo semestre de 2020, Esteves e eu convidamos nosso colega e clarinetista Diogo Maia para pensarmos juntos um processo criativo em que pudéssemos explorar as possibilidades da improvisação e processamento de

som em tempo real a distância. Antes de adentrar o processo criativo de *Instável*, deixo as duplas de improvisos visuais e sonoros a seguir, cujos áudios podem ser acessados pelo QR code/link.

4.1.1 Improvisos sonoros e visuais

Figura 4: Improviso 1, aquarela sobre papel.



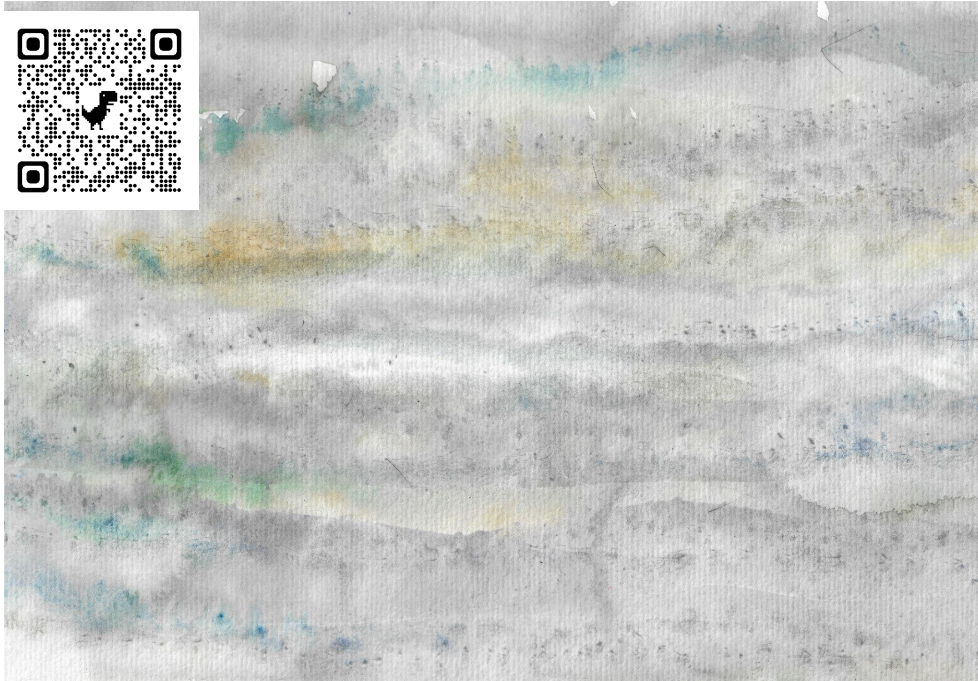
Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_1/20445882

Figura 5: Improviso 2, aquarela sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_2/20445888

Figura 6: Improviso 3, aquarela sobre papel.



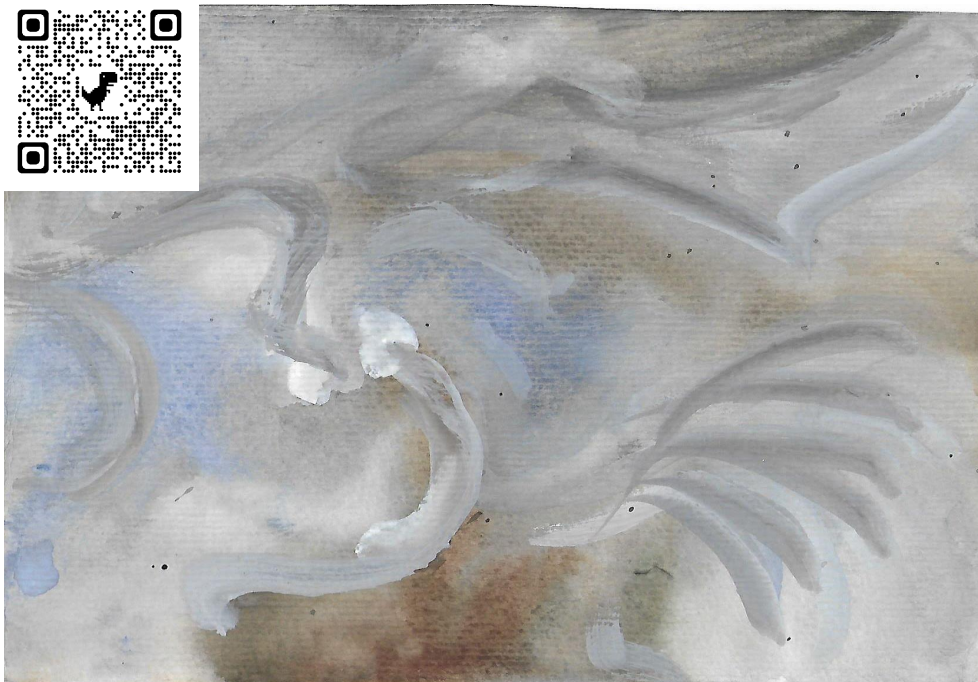
Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_3/20445897

Figura 7: Improviso 4, aquarela sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_4/20445900

Figura 8: Improviso 5, aquarela sobre papel.



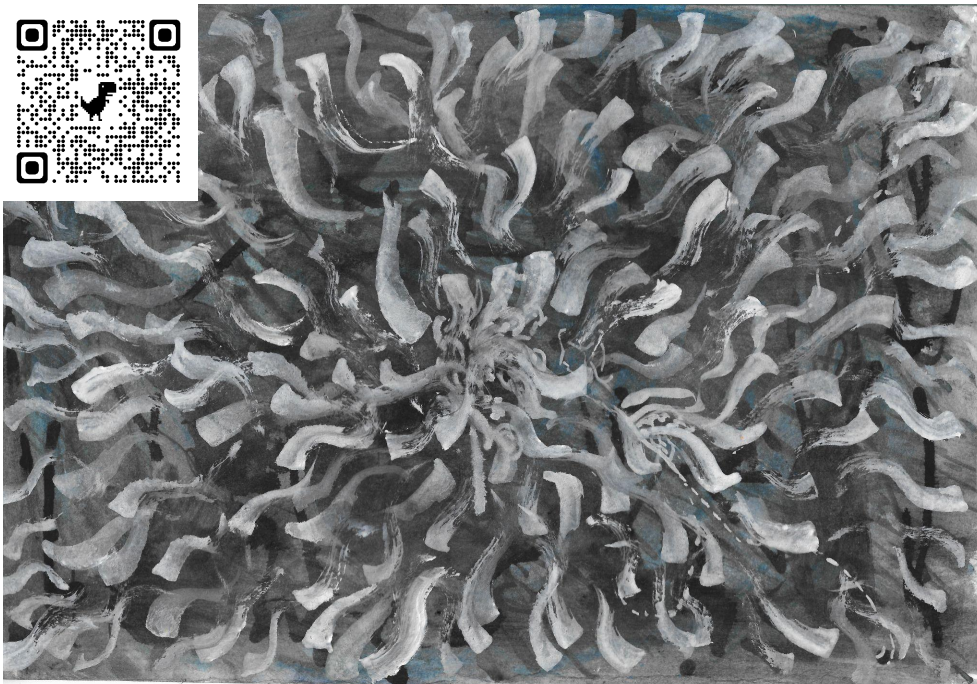
Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_5/20445903

Figura 9: Improviso 6, aquarela sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_6/20445912

Figura 10: Improviso 7, aquarela sobre papel.



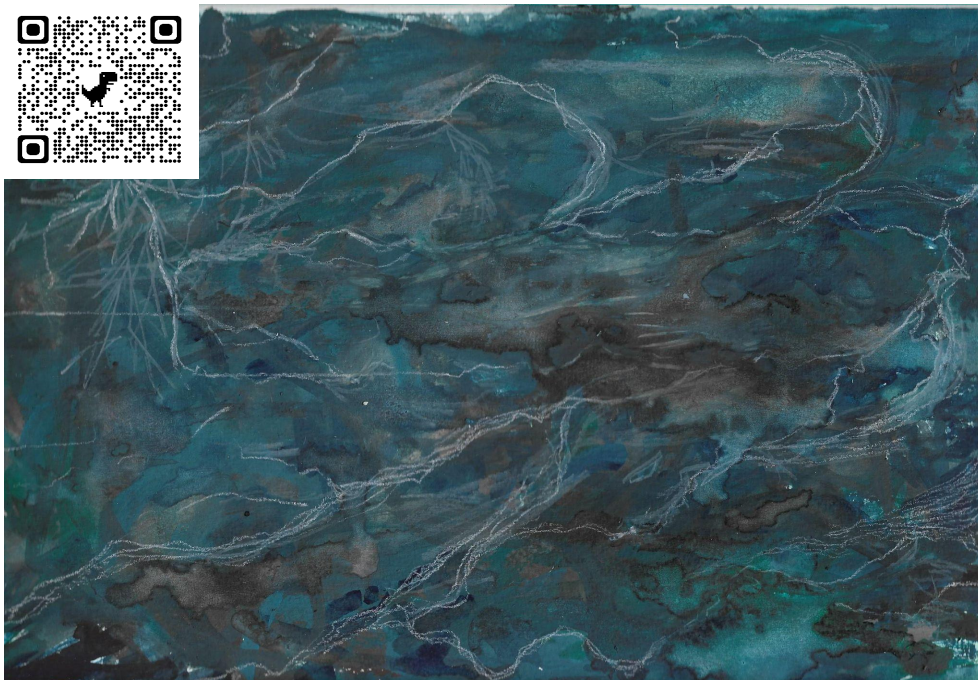
Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_7/20445918

Figura 11: Improviso 8, aquarela sobre papel.



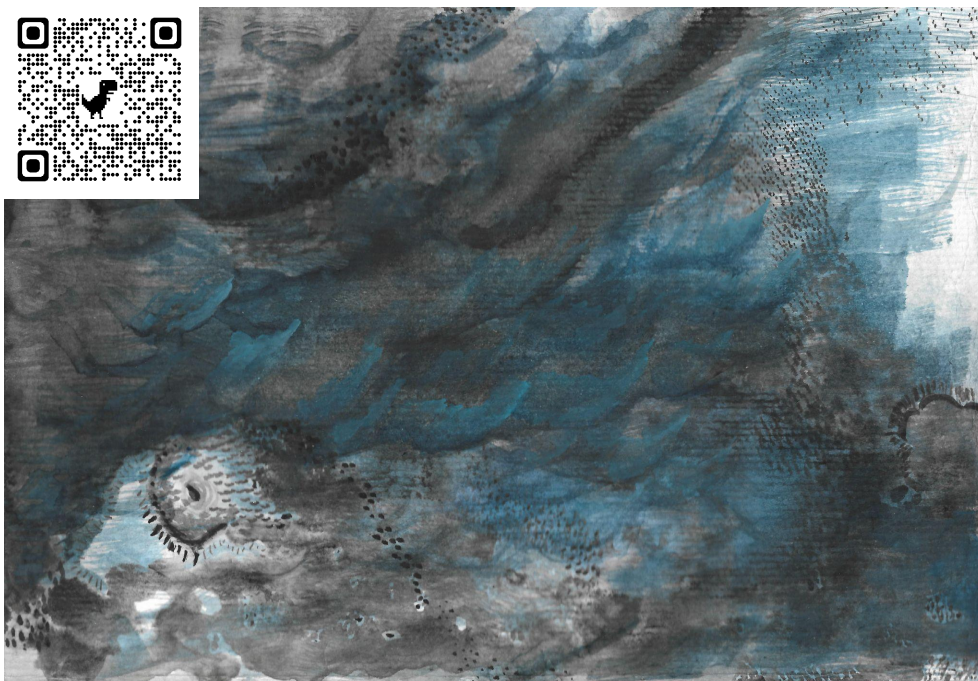
Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_8/20445921

Figura 12: Improviso 9, aquarela e lápis demográfico sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_9/20445990

Figura 13: Improviso 10, aquarela e nanquim sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020. https://figshare.com/articles/media/Improvisation_10/20445993

4.1.2 Mulher, mãe, intérprete, compositora: imagens e seus agenciamentos na criação colaborativa

Perceber, ao retrair e contar o caminho, que minha parceria com Esteves inaugura a série de colaborações que estabeleci durante esta pesquisa me aponta a relevância em evidenciar como o gênero é um marcador presente (ainda que não nos atentemos a ele, em qualquer relação, mas) de maneira patente em minha prática. Se compreendo o processo colaborativo como um agenciamento de imagens que permeiam a todos que nele estão engajados, é impossível ignorar que marcadores sociais operam também como objetos que movem e agenciam outras imagens, e creio leviano tentar dissociá-los da prática artística como se ela estivesse descolada ou em um plano paralelo ao da materialidade das estruturas de poder. Dito isso, não é inesperado que minha primeira parceria tenha se dado com a única outra mulher compositora da disciplina que cursava, muito menos justificado por uma suposta afinidade natural entre mulheres. Esta parceria se dá a partir de uma busca, naquele momento inconsciente, por um espaço seguro para compartilhar meus processos criativos que, especialmente naquele contexto, estavam profundamente marcados por uma dor particular e fundida com minha existência enquanto mulher e mãe. Não havia separação entre a mãe exaurida e a artista criadora. Se já, antes da pandemia, era difícil me imaginar como compositora ou compartilhar minhas criações em um ambiente quase sempre de maioria masculina, durante me parecia impossível.

Marcia J. Citron dedica um capítulo de seu ainda relevante *Gender and the Musical Canon* (1993) a explicar como o conceito de criatividade foi, ao longo da história ocidental, enaltecido quando associado à intelectualidade reservada aos homens e rejeitado quando pertencente a uma suposta irracionalidade feminina - o

que ela demonstra através da história da música de concerto do ocidente. Esse pensamento tem suas origens na cisão ocidental entre cultura/mente e natureza/corpo, cuja teorização encontramos em diversos filósofos, especialmente Platão³⁹ e reformulada em Descartes⁴⁰. Embora grande controvérsia envolva as colocações de Nietzsche sobre as mulheres- há quem defenda que se trata apenas de metáforas ou recursos retóricos - constantemente o filósofo reacende a dualidade platônica que coloca homem e cultura como superiores e em oposição à mulher e natureza. Em *Além do Bem e do Mal*, publicado pela primeira vez em 1886, Nietzsche repudia o crescente movimento de emancipação das mulheres e afirma que a tentativa das mulheres de imitarem os homens e se tornarem também cultas e literatas as está tornando “cada dia mais histéricas e menos adequadas para sua primeira e última missão, que é a de colocar no mundo filhos sãos” (NIETZSCHE, ed. brasileira de 2001, p. 165).⁴¹ Citron ainda ressalta que é nessa dualidade que se apóia a idéia de que a criatividade é uma atividade mental e, portanto, masculina, mesmo quando se trata do trabalho artístico: “Conceber para os homens é mental e acontece na cabeça, conceber para as mulheres é físico e acontece no útero” (CITRON, 1993, p. 45).⁴²

³⁹ Ver *A República*, *O Banquete* e *Fedro*.

⁴⁰ Ver *Meditações Metafísicas* (1641).

⁴¹ Logo depois, afirma que: “Aquilo que na mulher inspira respeito e não raramente temor é a sua natureza, que é muito mais natural que a do homem, a sua mobilidade, a agilidade da verdadeira besta fera, a unha felina que esconde, sob a luva perfumada, seu egoísmo ingênuo, sua inépcia em ser educada, o seu ser intimamente selvagem, o inconcebível, a ilimitada mobilidade de suas paixões e virtudes... o que inspira piedade por esse felino perigoso que chamamos "mulher" é que ela é mais sujeita a sofrer, mais sensível, mais amorosa e condenada às desilusões mais que qualquer outro animal.” (2001, p. 165). Outras citações sobre a “natureza” fraca, inconstante, ardilosa e imprevisível das mulheres podem ser encontradas em *Humano, Demasiado Humano* (1878), *Assim Falou Zaratustra* (1883) e *Vontade de Poder* (1906).

⁴² Original: “Conceiving for males is mental and takes place in the head; conceiving for females is physical and occurs in the womb” (CITRON, 1993, p. 45).

Ainda que se possa afirmar que hoje não há explicitamente nenhum impedimento para que as mulheres participem da vida artística e acadêmica e que o pensamento de Nietzsche seja considerado caricato e reacionário, a divisão sexual do trabalho continua sendo desigual, e embora velada, é sobretudo nítida quando se é mãe⁴³. As heranças do dualismo cultura-natureza, em paralelo, reverberam e se reafirmam nas estruturas invisíveis das relações artísticas. A expectativa de que a criação, e quando falamos do contexto da música contemporânea brasileira, de que a composição seja uma atividade quase exclusivamente masculina ainda se reafirma.⁴⁴ Essa lacuna diminui quando comparamos o número de intérpretes homens e mulheres, embora continue presente.⁴⁵ Das mulheres é esperado que reproduzam, não que produzam. Que toquem, não que componham. A criação tem seu valor quando está na mente, e não no corpo.

A questão que me atravessa é essa: quem cria é meu corpo, não minha mente. Eu sei improvisar, eu sei imaginar, no sentido de fabular imagens, de desenhá-las e tocá-las sentindo o prazer do toque do instrumento contra o meu corpo, o prazer dos dedos sujos de tinta, da visão da água se espalhando sobre o papel, do ruído

⁴³ Sobre a desigualdade da divisão sexual do trabalho no Brasil com base em estatísticas de 2004 a 2014, ver: SOUSA, LUANA PASSOS DE e GUEDES, DYEGGO ROCHA. A desigual divisão sexual do trabalho: um olhar sobre a última década (2016). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142016.30870008>.

⁴⁴ Para citar alguns exemplos: ao longo de suas seis edições, o Festival de Música Contemporânea Brasileira homenageou 14 compositores, dentre os quais apenas uma era mulher. É possível encontrar essa informação na primeira página do site do festival, onde também há a indicação de que se trata do “principal festival de música contemporânea brasileira. Disponível em: <https://fmcb.com.br/>. Em sua última edição, que aconteceu em novembro de 2021 no Rio de Janeiro, a 24ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea apresentou obras de 85 compositores em sua enorme programação, dentre os quais cinco eram mulheres. Toda a programação está disponível em: https://bienalmbc2021.artedetodagente.com.br/?page_id=27.

⁴⁵ Nas páginas das próprias orquestras, podemos encontrar que hoje, dos 104 músicos que integram a OSESP, 29 são mulheres; dos 103 que integram a OSM, 22 são mulheres e, em processo seletivo recente, a Orquestra Jovem de Guarulhos aprovou 74 homens e 12 mulheres. Essas informações foram levantadas pelo coletivo Frequência Dissonante (2021).

inesperado invadindo meus ouvidos. Nesse caminho, o processo criativo é corpóreo, é meu corpo de fêmea que está presente e que cria. Se ainda hoje há resistência do nosso próprio meio em validar, apreciar e difundir as composições de mulheres que se utilizam dos mecanismos tradicionais da composição musical, como a partitura, sempre me pareceu que minha música, tão física e efêmera, nem de composição poderia ser chamada. E embora muito do que faço passe por um processo auto induzido de fundamentação na tentativa de validá-lo como tão racional e técnico quanto um homem faria (o que tento resgatar na mesma medida que questiono nesta dissertação), estar isolada e sozinha com minha filha pequena em estado de medo furtou-me dessa prática. Não me furtou, porém, da capacidade criativa. Ambivalência semelhante com a qual me deparei ao confrontar o que seria considerado válido enquanto composição e o que eu estava compondo (e coloco a palavra compor, aqui, não sem resignação e ressalvas) foi observada por Citron, que a situa dentro do que chama de “ansiedade de autoria”. Ela observa como muitas compositoras, entre as quais cita Fanny Hensel (irmã de Felix Mendelssohn) e Clara Schumann, expressam confiança quando se trata de tocar, e insegurança quando falam de suas composições:

Schumann, em menor medida Hensel, e muitas outras mulheres criadoras interiorizaram assim a tradição filosófica da criatividade situada na subjetividade racionalizada do homem. A fisicalidade da mulher como a verdadeira criadora da vida é suprimida como a de um Outro. Por extensão, é negada legitimidade à figura feminina como fonte de criatividade. (CITRON, 1993, p. 57)⁴⁶

Ao longo de minha trajetória como violoncelista, depois como pesquisadora, me acometeu o impulso de estudar a ponto de meu gênero ser invisível. Tocar tão

⁴⁶ Tradução minha do original: “Schumann, to a lesser extent Hensel, and many other women creators thus internalized the philosophical tradition of creativity situated in the rationalized subjectivity of man. The physicality of woman as the true creator of life is suppressed as Other. By extension the female persona is denied legitimacy as a source of creativity.”

bem, escrever tão bem como um homem (o que significa tocar melhor e escrever melhor que um homem). Ou fingir que tinha a confiança de um homem. Fingir, de fato, pareceu funcionar algumas vezes. Mas se tornou impossível depois de ser mãe. Na nota de abertura do caderno especial “Arte e Maternidades” publicado pela *Revista Desvio* em 2019, sobre a presença de figuras femininas no curso da história das artes as curadoras bem observam que:

Em termos proporcionais é possível considerar nossa presença muito aquém do almejado, mas conceitualmente falando, ser mulher não é mais um impeditivo ideológico demonstrável sem constrangimento. Há, porém, um papel social cujo imbricamento com o ‘ser mulher’ ainda beira o indissociável: mãe. (RODRIGUES et al., 2019, p. 157).

A marca da maternidade é visceral. Está no corpo, modula o corpo, modula todo o movimento que ele produz. Modula o que o corpo é capaz de criar.

A minha condição, que estava marcada na confusão mental da privação de sono, nas roupas sempre sujas de leite, na eterna falta de tempo. Uma condição evidente, mas indizível⁴⁷. Se já existe na maternidade esse algo indizível, uma mistura de afetos tão complexa que se torna impossível de articular em palavras, maternar na pandemia foi habitar o indizível. E só ter lugar de articulá-lo nas pequenas brechas de som e imagem sem palavras. Então experienciei um deslocamento dos afetos que envolvem meu fazer artístico: não estava mais estudando, praticando e rascunhando para lapidar um trabalho final, mas criando ao mesmo tempo em que fazia, o trabalho final só tendo lugar de ser no próprio processo. Não havia como fingir ou mascarar a minha condição e suas vicissitudes. A improvisação, a intersecção entre diferentes linguagens artísticas e o foco no processo são abordagens que podem ser

⁴⁷ Embora tenha enormes ressalvas com a psicanálise, uma elaboração sobre o indizível aparece em Freud (1920) e é retomada de forma mais interessante em Lacan: “ "Falo com meu corpo, e isto sem saber. Digo, portanto, sempre mais do que sei" (LACAN, 1985, p. 161). Para uma breve análise sobre o indizível articulado por Clarice Lispector à luz da psicanálise, ver: PINTO, Rosana Scarponi, 2013.

situadas na chamada música experimental (ainda que esse termo possa ser disputado por diferentes cenas). Seria possível argumentar que o caráter experimental de meu trabalho aliviaria as tensões imputadas pelo gênero e pela maternidade. No entanto, ainda que o campo da criação sonora experimental se coloque em oposição ao da música de concerto erudita, questionando e propondo rupturas com muitas de suas normas dominantes, ele ainda reafirma e mantém algumas delas.

Observo, no entanto, que não se trata em momento algum de uma afirmação que faço a partir de minha experiência individual unicamente (ainda que tenha vivenciado e continue vivenciando situações que a confirmem). Em sua tese de doutoramento, Tânia Mello Neiva traz uma análise do cenário da música experimental brasileira sob uma perspectiva feminista. Ela coloca a importância da representatividade (e, de fato, há hoje um movimento crescente de mulheres dentro da cena), mas observa como, sozinha, a representatividade não é suficiente para operar mudanças significativas. Ao coletar diversos depoimentos de artistas sonoras com participação ativa na cena experimental contemporânea, especialmente da cidade de São Paulo, Neiva observa que:

O ponto que aparece em todos os depoimentos é o da sensação de não pertencimento, causada pelo constrangimento direto ou indireto, pelo não reconhecimento do trabalho, pela predominância masculina nos espaços, pela necessidade de as artistas se provarem capazes o tempo todo (NEIVA, 2018, p. 377)

É essa sensação de não pertencimento, de ser outro, outra, alguém que não domina a linguagem que aquelas pessoas falam, alguém que traz consigo algo impossível de ser exprimido e compreendido naquele meio, que me acompanha. É um incômodo que Neiva nota no discurso de praticamente todas as mulheres com quem conversa e que - o que particularmente me afeta - se agrava quando envolve a tecnologia. Enquanto “algumas áreas e manifestações na música são atreladas

mesmo às mulheres, que são, justamente, aquelas que se associam mais fortemente à idéia de natureza, instinto, reprodução, tais como a voz [...], outras são consideradas mais masculinas como a tecnologia” (NEIVA, 2018, p. 367)⁴⁸. Embora as músicas eletrônicas, eletroacústicas e mistas fossem minhas preferidas como ouvinte, nunca fizeram parte de minha prática. Havia flertado algumas vezes com tocar peças para violoncelo solo e *live electronics*, mas desistira por receio. Quando escrevi o projeto desta pesquisa de mestrado, minha proposta de atividade prática era “estabelecer parcerias com artistas, compositores e intérpretes para criar peças colaborativas [...]”, o que havia sido pensado para acontecer de maneira presencial e, na época, sem movimento da minha parte para que envolvesse qualquer tecnologia musical. O uso de tecnologias como vídeo e projeções para a parte visual já vinha sendo cogitado desde *Azul* (2019), mas qualquer dispositivo que envolvesse a combinação de música com tecnologia me parecia inacessível, intocável. Escrevendo este capítulo da dissertação, refazendo o mapa e percorrendo as linhas que levam aos subterfúgios que criei, vou percebendo padrões.

Percebo que, para além do interesse na colaboração em si (que era e continua sendo genuíno), talvez eu tenha me proposto e tenha vindo a criar apenas peças colaborativas porque não julgava meu trabalho sozinha suficientemente válido. Na época, eu já estava bastante atenta quanto às questões de gênero e tinha em mente a importância e potência de criar parcerias com outras mulheres. Eu não contava, no entanto, com a impossibilidade de desenvolver essas parcerias presencialmente. Não fazia ideia de que só haveria colaboração a distância, necessariamente mediada pela tecnologia.

⁴⁸ Apesar da afirmação de Neiva não deixar de ser pertinente, não podemos ignorar que há mulheres que foram e são figuras centrais ao longo da história das músicas eletrônicas, para citar apenas algumas brasileiras: Jocy de Oliveira (1936 -), Vânia Dantas Leite (1945 - 2018), Denise Garcia (1955 -), Janete El Haouli (1955 -), Michelle Agnes Magalhães (1979 -).

Rapidamente me apropriei da tecnologia como elemento indissociável da música que eu fazia. A invenção que se dá a partir do bloqueio, retomando aqui a ideia de Simondon (Cf. *Imagination et Invention*, 1966). A forma como o fiz, porém, creio passível de nota: estabelecendo parcerias, salvo uma, com homens que já tinham em suas práticas domínio dos meios tecnológicos. Por um lado, vejo que isso se deu um tanto por fatores que fogem do meu controle, como a sincera afinidade que tenho com os colegas e amigos com quem trabalhei colaborativamente, além da completa ausência de mulheres, além de Esteves e eu mesma, nos ambientes em que estava inserida. Por outro lado, em retrospecto, reflito se isso não se deu de maneira inconsciente para me assegurar de que minhas criações seriam levadas a sério. Era preciso contornar dois impedimentos: a ansiedade em relação à autoria e a ansiedade em relação à tecnologia.

Tara Rodgers, que dedicou parte de sua vida à pesquisa e divulgação de mulheres na música eletrônica⁴⁹, introduz seu livro afirmando que “os termos *tecnologia* e *música* são frequentemente apontados como domínios masculinos, e a acentuação dos estereótipos de gênero associados parece ganhar força quando estes campos convergem na música eletrônica” (RODGERS, 2010, p. 2)⁵⁰. É justamente disso que fujo: a acentuação dos estereótipos de gênero. Ou melhor, a acentuação dos estereótipos que embaçam a visão dos outros sobre mim, sobre a minha música.

Outro fato curioso que noto agora é que fiz questão de que meu corpo não aparecesse em nenhuma peça que criei a distância. Tanto *Instável* como *Nácar* e

⁴⁹ O livro *Pink Noises: women on electronic music and sound* (2010), nasceu de sua iniciativa pioneira de criar uma rede virtual de mulheres da música eletrônica, através de um site que esteve ativo desde o início dos anos 2000 no antes homônimo pinknoises.com, e que agora está disponível em <https://www.analogtara.net>.

⁵⁰ Tradução do original: “the terms *technology* and *music* are often remarked as male domains, and the trenchancy of associated gendered stereotypes seems to gain force when these fields converge in electronic music” (RODGERS, 2010, p. 2).

Vólpora têm o vídeo como suporte, e meus colegas cogitaram que eu (e Maia também, em *Instável*) aparecesse tocando ao menos em trechos do vídeo. Eu sempre fiz questão que não. Minha justificativa estava na concepção da obra audiovisual como um todo, em que música e imagem fossem o objeto artístico, e não o vídeo uma das possíveis execuções e reprodução da música. Isso se confirma na impossibilidade de que as músicas criadas sejam reproduzidas novamente, elas só existem associadas aos vídeos. Porém, talvez minha insistência estivesse também no meu receio de que, ao me ver tocando, quem assistisse julgasse que eu era apenas a intérprete, e meus colegas os compositores. Ou que os improvisos eram meus, mas a concepção tecnológica deles.

Esse receio não é injustificado: situações em que assumem que determinada obra é de autoria de um homem, ou em que não creditam devidamente e até duvidam que uma mulher seja a autora de sua própria obra são frequentes (NEIVA, 2018, p. 359) e já foram vivenciadas por mim. Mas é curioso que na mesma medida em que eu me associo a homens, eu escondo meu rosto para que não vejam que sou diferente deles. Eu escondo meu corpo. Eu faço uma música profundamente física, a encapsulo no suporte tecnológico e deixo meu corpo de fora. Elimino o que há de feminino. Assim, talvez o público assista aos vídeos de um ponto de vista neutro, não como arte de mulher. Isso não me ocorreu em *Le cri de la phalène*, por exemplo. Nesta peça, vídeo e música convergem, e o resultado visual, com o processamento do vídeo através do *jitter*, também contribui para a fruição da obra. No entanto, para essa peça, eu mesma sugeri e gravei o vídeo, que então foi editado por Torrez. Como a peça não era minha, não me incomodou mostrar o meu corpo, como se o fosse permitido estar presente quando faz o que deve fazer: reproduzir.

Embora profundamente pessoal, entendo o que exponho nesse subcapítulo como relevante por pertencer a uma lógica que observo permear a prática de inúmeras mulheres artistas, conhecidas e desconhecidas, do presente e do passado. Nos Estados Unidos e na Europa, especialmente, o feminismo como área de pesquisa está tão consolidado que por vezes é a própria metodologia, o lugar de onde se olha a pesquisa e a partir do qual se articula seus problemas, sem que seja preciso explicar sua importância. Como este trabalho se constitui enquanto pesquisa artística, é difícil me esquivar de alguns fatores, uns mais, outros menos, que marcam minha individualidade e são indissociáveis de minha prática artística. Embora não estivesse em meus objetivos iniciais abordar sexo, gênero e maternidade, percebi que omitir suas implicações após a vivência de criar e pesquisar isolada e sozinha com uma criança pequena seria omitir parte substancial do processo criativo. Além disso, como pesquisa que se propõe a abordar imagem, e as diferentes imagens que se tocam e agenciam na concepção, criação e execução de uma obra artística, vejo como a imagem da mulher, a imagem da instrumentista, a imagem do compositor e a imagem da mãe se confundem e contaminam, especialmente neste que é o processo inaugural da pesquisa.

Meu primeiro pedido de ajuda foi a uma mulher, e só depois dessa parceria consegui ter a confiança de seguir criando laços - sendo o segundo com Maia, pai de uma menina da mesma idade da minha, também isolado e inventando mundos como eu. Os laços que construí depois disso foram em sua totalidade com homens, ao que não dei atenção alguma enquanto os construía. Essa desatenção, vista agora de certa distância, me parece tão improvável (por minha preocupação com o que envolve sexo e gênero ser ativa e antiga em todas as outras áreas da minha vida) que talvez tenha sido recalcadamente proposital. Uma tentativa de pertencer ao mundo real, o mundo

dos homens, enquanto eu vivia naquela bolha de irracionalidade maternal. A forma que encontrei de me permitir colocar no mundo a música que eu fazia de dentro dessa bolha.

Concluo esse longo adendo com certa surpresa ao constatar que, no último processo realizado, quebrei na mesma medida em que reafirmei minha lógica criativa inconsciente. *Flutter by*, para violoncelo e eletrônica, foi a primeira e única peça que performei ao vivo, em evento promovido pela rede Sonora - música e feminismos⁵¹. Além do programa constituído por peças compostas por mulheres (com exceção de *Flutter by*, que além de mim e Esteves conta com Miranda, Quinamo e Torrez como coautores) sendo performadas por mulheres, enfim expus meu corpo, nesse caso fundamental para a performance, a uma plateia formada por amigas, colegas e por minha mãe, minha irmã e minha filha. Eu "estorei a bolha", mas em um ambiente seguro. E embora fosse justamente um ambiente em que só se fez "música de mulheres", a potência dos encontros que se deram ali me faz refletir se não seria esse o ponto em que devo assumir que a minha arte é completa e inegociavelmente uma arte que existe através e por causa do meu corpo (de fêmea), e relembro a fala de Rodgers:

Um obstáculo para pensar as mulheres como produtoras da cultura musical eletrônica pode ser que elas já estejam sempre entrelaçadas com uma lógica de reprodução - perpetuada em discursos de reprodução sonora e materializada em tecnologias relacionadas - que liga as mulheres a noções antigas de passividade, receptividade e maternidade. As feministas demonstraram que as mulheres fornecem as bases materiais sobre as quais os mundos culturais são construídos, e os modos de pensamento masculinos operam negando a dívida que têm para com o espaço materno do qual todos os seres emergem. (RODGERS, 2010, p. 12).⁵²

⁵¹ <http://www.sonora.me/>

⁵² Tradução do original: "one obstacle to thinking women as producers of electronic music culture may be that they are always already entwined with a logic of reproduction—perpetuated in discourses of sound reproduction and materialized in related technologies—that ties women to age-old notions of passivity, receptivity, and maternity. Feminists have demonstrated that women provide the

4.1.3 *Instável* (2020)

Retomando o fio: no início do segundo semestre de 2020, enviei alguns improvisos para Lúcia Esteves. A partir desse material gravado, Esteves criou um patch em Max/MSP, com o qual primeiro brinquei com a minha filha, cantando e fazendo ruídos com a boca, que o computador devolvia processados e nos faziam rir. Depois, com o violoncelo, gravei idéias curtas, gestos esticados por dois ou três minutos, me ambientando com a eletrônica, já atenta à mudança na percepção temporal que emergia através do processamento do som. Na mesma época, iniciaram-se as aulas do Laboratório de Criação e Performance em Música Contemporânea oferecidas aos alunos da graduação e pós-graduação do Departamento de Música. A proposta do curso naquele semestre era que criássemos grupos para desenvolver projetos em que fosse repensada a forma de fazer música em conjunto, dado o contexto. As aulas seguiam totalmente à distância, e era preciso reinventar as relações, o que parecia especialmente desafiador no caso dos cursos de artes. Até então, o Laboratório era profundamente dependente das atividades presenciais: o que havia começado como um ambiente em que compositores levavam suas peças para que instrumentistas as tocassem (como no primeiro semestre de 2016, em que toquei 11 peças no recital de encerramento) ou para que instrumentistas que estavam se iniciando na linguagem contemporânea apresentassem peças do repertório para a turma, recentemente se tornara um lugar de encontro e experimentação coletiva, em que podíamos compartilhar idéias e receber orientações dos professores. Todos os trabalhos

material foundations upon which cultural worlds are built, and male modes of thought operate by denying the debt they owe to the maternal space from which all subjects emerge.” (RODGERS, 2010, p. 12)

dependiam da colaboração, até então inabitual sem a presença física dos colaboradores.

Logo após a primeira ou segunda aula (é fato que trauma e estresse afetam a memória, e eu recordo esse período como um grande emaranhado de acontecimentos, um longo dia sem fim), Esteves propôs que criássemos juntas em uma peça para violoncelo e eletrônica. Tivemos a primeira ideia: vamos tentar processar o som em tempo real à distância. O convite para que Maia se juntasse ao processo ocorreu na mesma época, e nos propomos a fazer uma peça improvisativa para violoncelo, clarinete e processamento em tempo real à distância. Concordávamos: estávamos saturados do formato “cada um grava na sua casa, depois editamos e sincronizamos os áudios e juntamos em um vídeo de cada um tocando em um quadradinho” explorado exaustivamente naqueles meses iniciais de pandemia. Queríamos fazer música em tempo real, o que envolvia abraçar o tempo diferido.

Se não havia como tocarmos de maneira síncrona, se o tempo da partitura tradicional não comportava a latência, então a imprecisão da partitura gráfica poderia ter seu lugar, pensei. Eu já vinha fazendo os díticos solitários, improviso-desenho, desenho-improviso, só não julgava que poderiam ser levados a sério como música por outros músicos. Arrisquei, de qualquer forma, porque não tinha muito mais a dizer. Fiz três partituras, três camadas a serem sobrepostas, e as enviei a Esteves e Maia. Para mim não fazia sentido pensar temporalmente, e sim por texturas. Imaginei símbolos, alguns emprestados do processo de *Azul* (2019), outros ligeiramente parecidos com notação tradicional, uma escrita fantasiosa. Em

retrospecto, a associação ao que Sérgio Medeiros⁵³ resgata em seus poemas visuais através da escrita assêmica, uma caligrafia que junta “o hieróglifo fantasioso da letra sancionada” (MEDEIROS, 2020, p. 82).

Em *Dicionário de Hieróglifos*, Medeiros reúne imagens que surgem do dissílabo “apa”, nome do rio que está na fronteira entre Paraguai e Brasil (região onde o artista nasceu e cresceu). Em entrevista concedida ao *Palimpsesto* (2022), ao falar do rio, Medeiros afirma que:

O rio é a massa nebulosa que deixa na praia as suas conchas, que são os glifos das escritas humanas e inumanas. Ou seja, a minha língua materna não é só o português, pois, ao escrever e desenhar, utilizo também os petróglifos dos ancestrais, os arabescos faciais dos indígenas atuais, os rastros dos pássaros, o movimento das palmas... (MEDEIROS, 2022, p. 18)

Em sua escrita, através dos glifos, o poeta resgata essas línguas, ancestrais e inumanas, anteriores ou inacessíveis à palavra. Inacessível, indizível. As letras marcam as margens do rio, recontam as palavras cinzeladas:

⁵³ Medeiros é professor, tradutor, ensaísta, poeta e artista visual. Sua carreira acadêmica é “bastante plural, centrada em temas como literatura indígena, narrativas míticas, literatura-mitologia-viagem, mitoliteratura-arquétipos, herói-mito-deuses e poesia” (descrição dada pela revista *Palimpsesto*, à qual concedeu entrevista em 2022 disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/66973/42046?fbclid=IwAR1uN6BJd6WzGkeMZfeMpFGdIgGvPBWRssrdJfHLP9SFKersDTDrv4naqNs> . Grande parte de seus trabalhos em poesia visual está disponível gratuitamente em seu site: <https://medeirossergio.blogspot.com/>

Figura 14: Poema visual de Sérgio Medeiros.

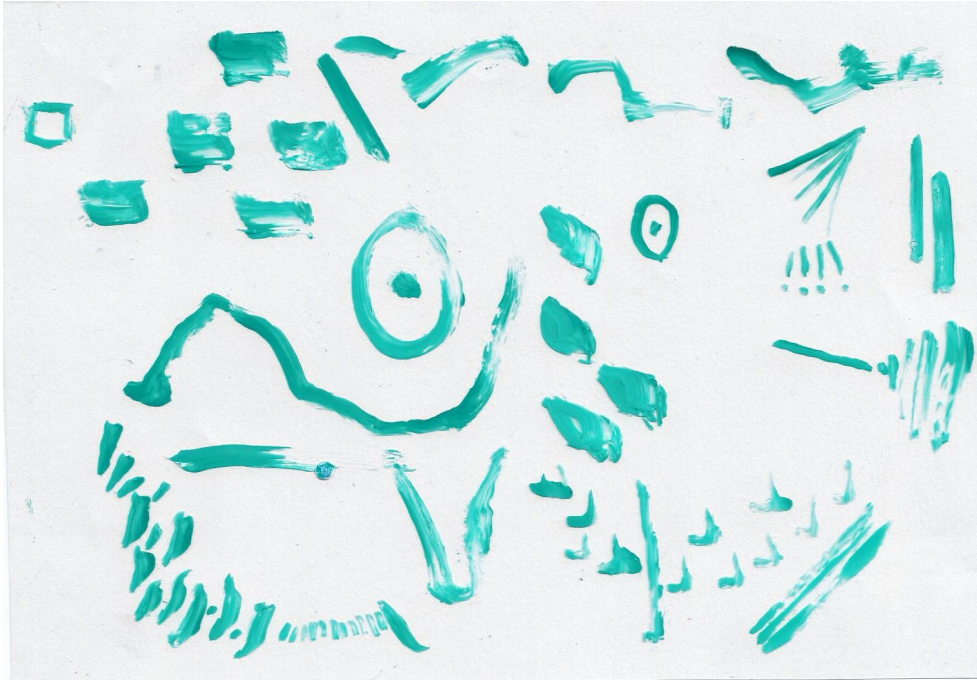


Fonte: *Dicionário de Hieróglifos* (2020).

As partituras que enviei a Esteves e Maia eram mais simples que as pinturas que vinha fazendo junto dos improvisos. Em retícula transparente, com apenas uma cor em cada folha, pintei linhas e glifos sem significado óbvio, talvez uma escrita musical assêmica que eu ansiava ser compreendida por outros sons. Tive a idéia de fazê-las em superfície transparente (o que repeti em *Urdidura*, peça também para vários músicos a ser realizada em tempo real a distância) por imaginar a sobreposição das três como uma única textura, que seria condensada pela plataforma que usaríamos para nos comunicar e sairia pelos fones ou auto-falantes do público. Não imaginei figura e fundo, melodia e harmonia, contraponto ou acompanhamento, mas uma amálgama, um jogo de cores. As partituras a e b deveriam ser tocadas pelo violoncelo ou pelo clarinete (e eu e Maia as trocamos algumas vezes durante os

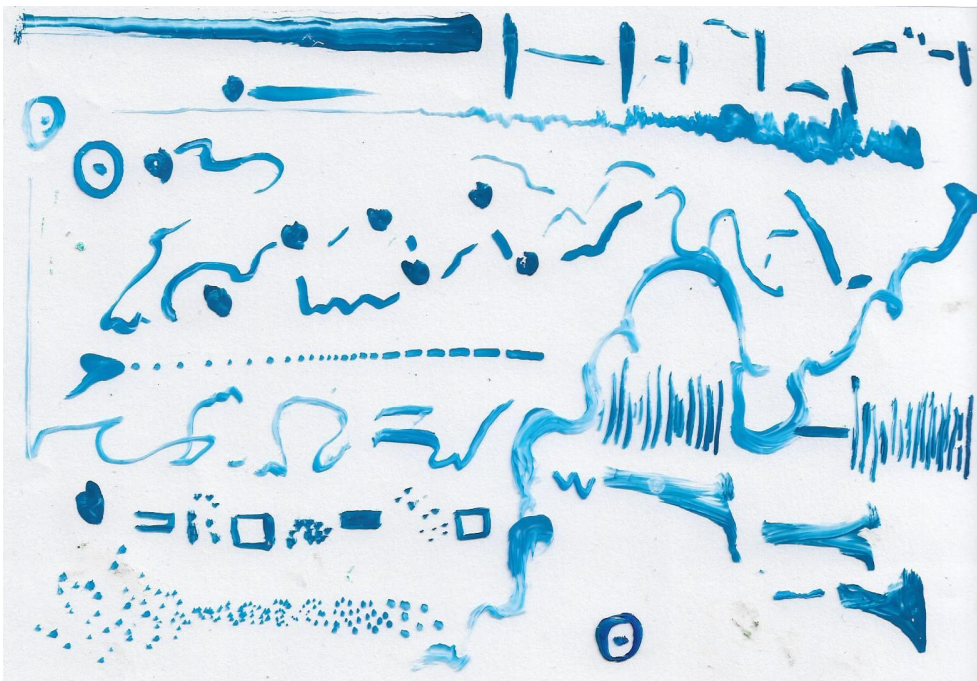
ensaios). A partitura c era uma sugestão textural de como Esteves poderia processar o som resultante da sobreposição de a e b:

Figura 15: Partitura a - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato.



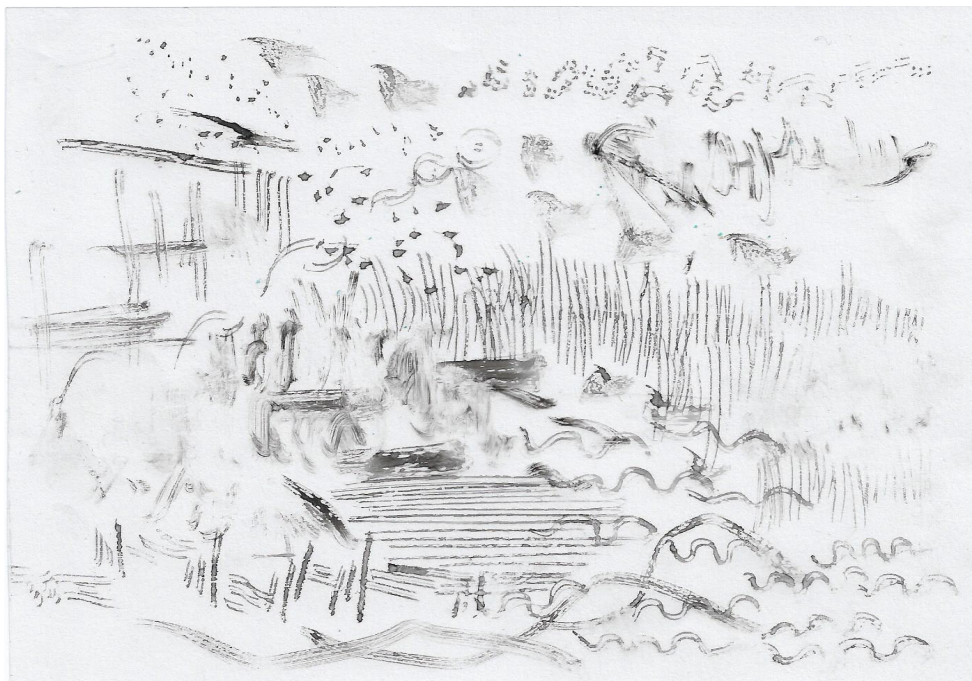
Fonte: AIROLDI, 2020.

Figura 16: Partitura b - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato.



Fonte: AIROLDI, 2020.

Figura 17: Partitura c - primeira leitura de *Instável*, tinta guache sobre folha de acetato.



Fonte: AIROLDI, 2020.

As primeiras leituras que fizemos foram também testes de diferentes plataformas para reuniões on-line. Apesar de pesquisarmos sobre as plataformas tentando encontrar soluções para fazê-las atenderem à nossa necessidade - fazer música juntos, ainda que em assincronia - e buscarmos em manuais e fóruns online maneiras de contornar a latência, o maior problema estava na forma como essas plataformas foram projetadas: como meios de transmissão da voz falada. Dessa forma, mesmo no modo “musical” que uma delas oferecia, os ruídos e as diferenças timbrísticas, partes importantes de nossa exploração, eram perdidos. Assim, buscamos e testamos outras plataformas, essas projetadas para atividades musicais, até encontrarmos uma em que não havia cortes ou deformações do som, a latência era pequena e a qualidade timbrística satisfatória. Havia, porém, um fator que não havíamos cogitado: não poderíamos ver uns aos outros. A plataforma transmitia

apenas som, não imagem.⁵⁴ Abraçar a dificuldade e os impedimentos como material criativo era, também, importante à proposta: nosso foco esteve centrado no processo. O que o percurso sugere? Aonde os bloqueios e as saídas nos conduzem? Fomos tateando o caminho, e me atenho ao termo *tatear*, que tem aqui dupla significação: primeiro, enquanto concepção poética, como retomada por Padovani (2017) a partir de Lachenmann (1996) para explicar seu conceito de “instrumento imaginário” como ponto de partida para a criação musical; depois, como contingência sensorial, experiência háptica suscitada pela performance final da peça, que fizemos no escuro.

Padovani, em comunicação feita na edição de 2017 da ANPPOM intitulada “O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical”, traça um paralelo entre as “proposições provisórias” elencadas por Lachenmann em *Über Komponieren* (1996) e a imaginação e invenção dos objetos técnicos de Simondon (1966). As três proposições de Lachenmann, traduzidas por Padovani como: “(1) ‘compor é refletir sobre os meios’ [...] (2) ‘compor é construir um instrumento’ [...] (3) ‘compor não é ir, mas deixar-se chegar’” (PADOVANI, 2017, p. 3) se resumem pelo autor como a assunção d’ “a criação que tem como imagem essencial aquela da construção, exploração tátil e manuseio de um instrumento.” (PADOVANI, 2017, p. 4). Compor colaborativamente envolveu uma exploração tateante coletiva, a construção de um instrumento imaginário formado por diferentes dispositivos sonantes para além dos nossos instrumentos individuais cujo som conseguíamos controlar, dentre eles a própria tecnologia que modulava o som de forma proposital, ainda que por vezes aleatória (através do processamento controlado por Esteves) como acidental (através da latência e distorção causada pelo software). Por se tratar

⁵⁴ Trata-se do SonoBus, plataforma gratuita e em código aberto projetada para transmitir “áudios de alta qualidade e baixa latência” entre dispositivos através da internet ou de uma rede local. Disponível em: <https://www.sonobus.net/>

de uma maneira de tocar e compor até então desconhecida para os três, aguçou-se nossa capacidade de escutar e reagir ao e através do instrumento que havíamos criado, um instrumento que gerava estruturas sonoras, como Lachenmann propõe:

Som-estrutura é uma estrutura sonora: um super-som, que não pode ser percebido e reconhecido nem enquanto fugidio estímulo vertical, tal como uma cor, e nem como um simples pico unidimensional, tal como o golpe de um tam-tam, mas que nós, antes de tudo, tateamos gradualmente e de maneira temporalmente ordenada a partir de seus componentes projetados no tempo, como se o desdobrássemos horizontalmente. A partir dessa representação do tato eu cheguei àquela de uma apreensão tátil do que chamo “instrumento”, cujas qualidades, mundo sonoro, possibilidades e maneiras de funcionar eu sondo ao mesmo tempo que o reconheço em sua descoberta e criação — pelo que o próprio ritual de tatear surge da estrutura de um instrumento. (LACHENMANN, 1996b, p. 77 apud. PADOVANI, 2017, p. 5).

Em nossos primeiros “ensaios” (que não eram bem ensaios, mas já improvisos coletivos, sem interrupções, sempre gravados e analisados posteriormente), usamos, cada um em sua casa, os desenhos-partitura que eu havia feito. Funcionavam como imagem primeira, imagem-impulso, no sentido de imagem que transmite movimento, movimento que se transforma em som. Cronometrávamos o tempo, estipulando um limite para que todos terminássemos juntos e pudéssemos construir o caminho do fluxo que entendíamos a partir dos desenhos em imprecisa simultaneidade. Após algumas interações, porém, não havia mais necessidade de olhar para aqueles grafismos. Qualquer coisa que estivesse contida ali havia sido absorvida por nossos corpos, não se encontrava mais grande utilidade: pelo contrário, já havia cumprido seu papel e agora se tornava de certa maneira limitante. Criamos um vocabulário de gestos a partir dos desenhos, isso ficou evidente. Ficar repetindo os gestos tentando manter alguma fidelidade ao desenho deixou de ser interessante após algumas tentativas: era preciso expandir os gestos, sobrepô-los,

esticá-los, quebrá-los, fazê-los interagir.⁵⁵ Decidimos suprimir os desenhos como partituras e mantê-los apenas como referência para o público no formato final do vídeo - o que também acabou por cair por terra algum tempo depois.

Não haveria, portanto, qualquer estímulo visual além do cronômetro para nos guiar, já que não podíamos nos ver através da tela do computador. Então, radicalizamos na experiência: e se tocássemos no escuro? Literalmente no escuro, cada um em um quarto, com a luz apagada, fones nos ouvidos, tocando e reagindo aos sons que apareciam. Esse foi o formato final da gravação do áudio da peça. Gravamos três improvisos em sequência, completamente absorvidos pela experiência de ter os sentidos aguçados pela supressão da visão e descontrole do resultado. Embora não fosse do escuro literal que Lachenmann falava, não deixam de ecoar suas palavras quando relembro a sensação que tive de habitar o som, estar dentro de um espaço em que as estruturas eram sonoras e eu me movia através do som que produzia:

Essa concepção do som enquanto estrutura projetada no tempo que é continuamente tateada pela percepção nos permite imaginar visualmente outros aspectos. Tal como um espaço característico mobiliado como forma e som: um espaço escuro, que de maneira lógica e interessante, nos demanda a sensibilidade dos cegos e sua habilidade intuitiva de inferir e lembrar a respeito de uma hierarquia particular de estímulos apalpados em relação a estrutura geral desse espaço: escutar enquanto percepção baseada em um trabalho da memória orientado a ela mesma, em colaboração com tudo que nós anteriormente sabemos e sentimos, portanto com o que nos toca e desafia a partir da nossa experiência do mundo e de nós mesmos (LACHENMANN, 1996, p. 9)

⁵⁵Nesse momento imaginei fazer o mesmo com os desenhos: recortá-los e manipulá-los, para criar uma obra audiovisual final em que a manipulação das imagens sonoras se desse em paralelo à manipulação das imagens visuais. Dada a complexidade e dificuldade técnica que envolveria tal trabalho (não só de elaboração de um vídeo em que se visse as imagens sendo manipuladas em tempo real, mas especialmente a composição de uma peça em que houvesse alguma simetria com os eventos sonoros) e o pouquíssimo tempo que eu tinha disponível, ele se manteve no campo das idéias. Ainda gostaria de explorar esse caminho eventualmente.

Sem me aprofundar novamente na questão, deixo a breve observação de como poderia ser traçado um paralelo entre o que Lachenmann aqui coloca como percepção e o conceito bergsoniano de memória e as múltiplas imagens agenciadas na operação dupla que ocorre entre memória e percepção, como vimos em Bergson e Deleuze no primeiro capítulo desta dissertação. Para além disso, é interessante que Padovani propõe um olhar sobre as afirmações de Lachenmann (sobre o que seria tatear às cegas para inventar o “instrumento imaginário”, ou seja, o paradigma instrumental que dispara e encaminha a composição) à luz das concepções de imaginação e invenção dos objetos técnicos propostas por Simondon, que passa exatamente por pensar a *imagem* do instrumento que se inventa: “Criar música a partir de um paradigma instrumental, tal como inventar ou reinventar uma máquina, consiste em tatear este objeto-imagem chamado instrumento” (PADOVANI, 2017, p. 6).⁵⁶

O objeto-imagem que inventamos em *Instável* não apenas emergiu de um tatear mental e imaginativo como também fez emergir uma experiência tátil inesperada. Uso o termo experiência aqui no sentido experiência estética, neste caso, tanto do ponto de vista de quem cria o objeto estético como do de quem o percebe. Retirando a visualidade do jogo de criação, suprimindo a imagem enquanto representação, deslocamos nossa atenção e experiência perceptiva de forma semelhante ao que Virgínia Kastrup (2015) descreve em suas considerações sobre arte e cegueira⁵⁷ - porém não idêntica, é claro, visto que o aparato perceptivo e funcional desenvolvido por um cego jamais poderia ser comparado com nossa experiência pontual. Kastrup coloca a *atenção* como conceito inicial para entendermos o que ela

⁵⁶ O objeto-imagem citado por Padovani seria a quarta e última fase do ciclo das imagens proposto por Simondon em *Imagination et Invention* (1965-1966), como vimos no primeiro capítulo.

⁵⁷ Em KASTRUP, Virginia. *O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira*. Revista Trágica: estudos de filosofia e imanência, 2015 - vol. 8 - nº 3, p. 69-85)

depois defende como dimensão háptica da experiência (a mesma que Ferraz retoma a partir de Deleuze, como vimos na introdução). A autora afirma ainda que não é apenas a cegueira que pode reorientar a atenção, mas também experiências imersivas como “meditação, práticas artísticas e percepção estética” (p. 71) - dentro das práticas artísticas, ênfase a improvisação. A supressão da partitura - visual e mental - pode aguçar a escuta, embora isso não se dê de forma automática, da mesma maneira que Kastrup rejeita uma romantização rasa do cego como alguém que tem os outros sentidos prontamente aflorados:

O fato de tornar-se cego não modifica diretamente os limites sensoriais, mas é preciso aprender a orientar a atenção para signos não visuais, além de melhorar os procedimentos exploratórios do tato e da audição. Em outras palavras, a perda da visão não resulta imediatamente numa potencialização dos demais sentidos mas, ao aprender a redirecionar a atenção para eles, a pessoa tira partido de signos que até então não faziam parte de seu domínio cognitivo. (KASTRUP, 2015, p. 70-71)

Durante as três sessões de improvisação no escuro, Maia, Esteves e eu experienciamos um redirecionamento de nossa atenção que se intensificou à medida que nos abandonava o estranhamento daquele novo modo de fazer música, tanto que foi na última sessão que obtivemos o resultado sonoro que nos pareceu mais interessante. A falta dos estímulos visuais (e das imagens representativas que envolvem desde a partitura até os instrumentos, corpos e gestos dos outros) não só nos levou a centrar nossa atenção no som como intensificou nossa auto-percepção e abriu espaço cognitivo para percebemos uma dimensão que descrevemos depois, conversando sobre o processo, como “tátil” e “espacial” na experiência sonora. A atenção “concentrada e aberta” suscitada pela experiência estética pode vir a “constituir uma atividade cognitiva corporificada” (KASTRUP, 2015, p. 81). Mais uma vez, vejo a corporificação como resultado da minha prática: embora meu referencial teórico, que está justamente em estudar a imagem rejeitando seu caráter

representativo, possa parecer impalpável enquanto ponto de partida para a criação artística, é justamente essa mudança de atenção que abre espaço para a percepção corporificada das tantas imagens outras que permeiam e impulsionam a criação. No caso de *Instável*, deixo isso óbvio com a proposta de fazer música no escuro - é fácil para qualquer vidente comprovar que “a visão é capaz de sobrecodificar a cognição e inibir os demais sentidos” (KASTRUP, 2015, p. 75). No entanto, o conceito aberto de imagem que independe da visão proposto por Bergson e Deleuze abre também a capacidade perceptiva, dando lugar à experiência háptica: “A qualidade especial da percepção háptica é que ela dá acesso a uma experiência direta, sem passar pela representação” (KASTRUP, 2015, p. 75). Novamente, quando pensamos em experiência direta como experiência corporificada, se vê uma oposição entre corpo e mente, o corporificado colocado contra a abordagem intelectualista da arte.

Se rejeitamos uma hierarquização dos sentidos⁵⁸, damos espaço para a horizontalidade do espaço háptico proposto por Deleuze em *Lógica da Sensação* (2007), onde: “Os componentes se conectam lado a lado, localizando-se num mesmo plano. Além da mão, o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido” (KASTRUP, 2015, p. 78). Tocando no escuro, penetramos esse plano, tateamos suas estruturas formadas de som, apalpamos seus mecanismos sonantes e respondemos a eles, tendo a experiência corporificada de alcançar com os ouvidos formas e texturas e moldá-las com nosso próprio som, moldando assim nossa auto-percepção e senso de ação. No espaço háptico, “o percebedor torna-se criador, como o próprio artista foi um percebedor sensível, que foi se produzindo enquanto

⁵⁸ Segundo Kastrup, ao longo da história da filosofia essa hierarquização vai se constituindo e aparece sobretudo em Kant e Hegel. A visão e depois a audição seriam os sentidos mais nobres, enquanto tato, paladar e olfato são rejeitados enquanto sentidos pertinentes à experiência estética: “Tais ideias apontam para a divisão entre sentidos espirituais e elevados e sentidos materiais, corporais e inferiores” (KASTRUP, 2015, p. 76).

criava sua obra. Trata-se aqui de um movimento de co-engendramento, de criar e ser criado” (KASTRUP, 2015, p. 81).

Paralelamente, tentei trabalhar na composição visual das imagens que estariam no vídeo, ainda que elas não fossem mais referências diretas - e sim mentais - para a improvisação. Sobrepos os três desenhos, e a intenção era que eles se movimentassem e, lentamente, o vídeo fosse mostrando e escondendo cada uma das três camadas: uma primeira tentativa, ainda limitada, de propor ao público uma experiência háptica, ou ao menos aludir à experiência háptica da criação. Ao visualizá-los sobrepostos, porém, a composição me pareceu dura, esvaziada sobre o fundo branco. Pensei, então, em um fundo que tivesse algo de fluído, de onde as linhas pudessem emergir e submergir, o que resultou na seguinte imagem, a qual experimentamos manipular depois:

Figura 18: Partituras a, b e c sobrepostas sobre fundo aquoso, folhas de acetato sobre papel de aquarela.



Fonte: AIROLDI, 2020.

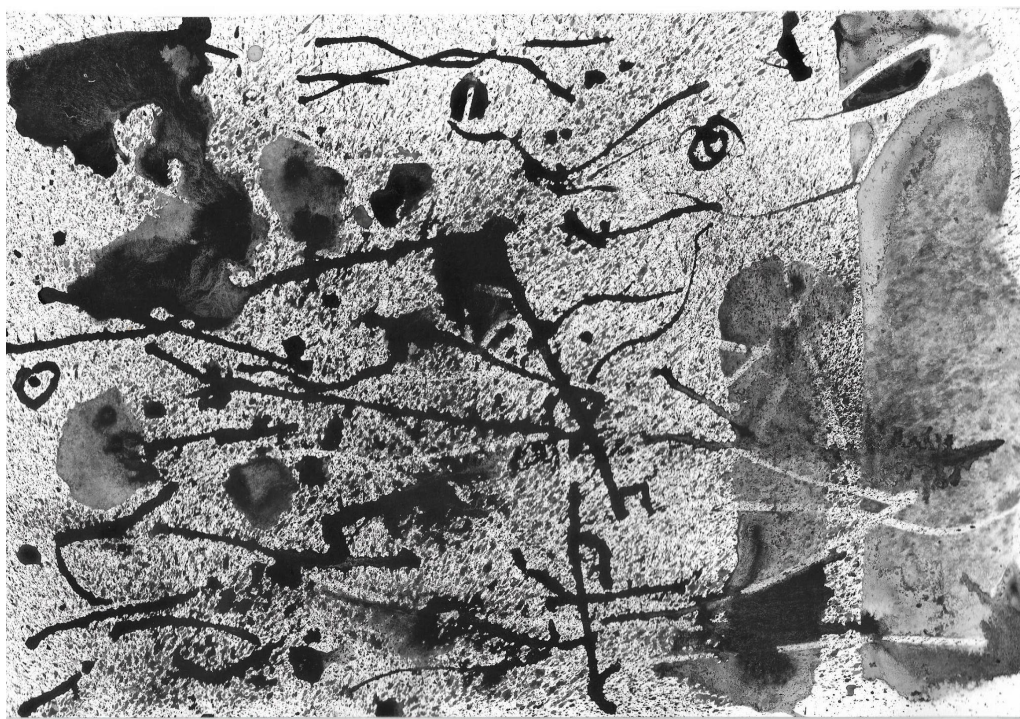
Essa imagem final, no entanto, nos pareceu apartada da música que havíamos feito no escuro. Poderia ser uma porta de entrada para o caminho que percorremos, mas não continha os movimentos e as nuances que nos interessavam. Decidi percorrer o caminho inverso, andar para trás olhando para o que havíamos criado, tatear as imagens que se formavam e imprimí-las sobre o papel. Fiz novos desenhos, não pensando mais em sobreposições, mas talvez em gravuras, fotografias: capturas estáticas de um relance de algo que se movia. Trabalhei apenas com materiais molhados: tinta bastante diluída sobre papel previamente encharcado. Dessa forma, controlei os movimentos do meu corpo (impulsionados pela memória e escuta dos eventos sonoros), mas não o resultado visual, já que a tinta se expandia e corria incontida sobre a superfície úmida:

Figura 19: Primeira impressão de *Instável*, aquarela e nanquim sobre papel.

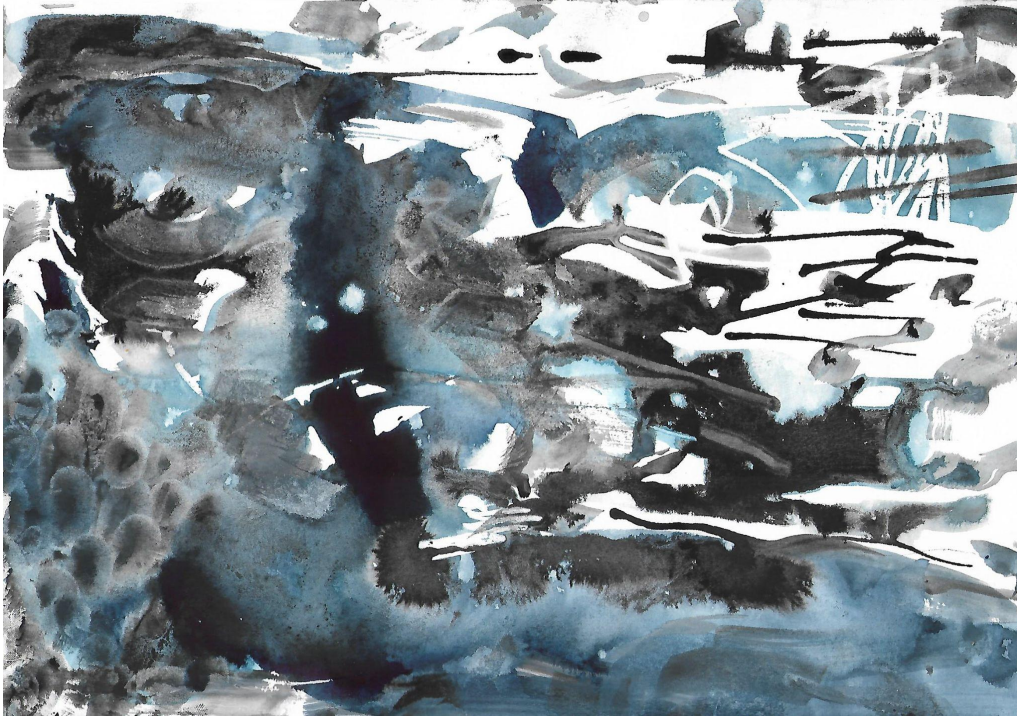


Fonte: AIROLDI, 2020.

Figura 20: Segunda impressão de *Instável*, nanquim sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2020.

Figura 21: Terceira impressão de *Instável*, aquarela e nanquim sobre papel.

Fonte: AIROLDI, 2021.

Essas três pinturas - ou impressões, como me parece mais apropriado denominar - foram feitas de madrugada, na véspera do prazo para envio da obra final para a mostra da disciplina, enquanto minha filha dormia. Imersa em silêncio e sono, me pus em estado de escuta profunda, percebendo os sons que formavam a terceira sessão de improvisação daquela tarde, escolhida para ser a amostra provisoriamente final - já que a intenção era seguir com o processo, sendo o vídeo a ser apresentado apenas uma brecha para que outros pudessem espiar o que se passava dentro do espaço escuro que havíamos projetado no tempo. As três impressões me saíram ao longo de uma hora sem interrupções (acontecimento raro e restrito à noite), e as enviei a Esteves e Maia antes de enfim me deitar. O tempo e recursos escassos de que dispunhamos para a montagem final do vídeo resultaram no que hoje considero aquém do que poderia ter sido feito. Embora o empenho de Esteves em criar o vídeo - em que há movimento, alusão às linhas e ao ato de pintar e desenhar e alternância

entre imagens dos diferentes momentos da peça - seja louvável considerando o pouquíssimo tempo que teve para fazê-lo (e sou imensamente grata por tê-lo feito), creio desconexas as aparições e delineados das imagens em relação ao som. Seria necessário, no entanto, conhecimento e tempo para desenvolver técnicas de manipulação de vídeo, o que não temos (e nem há a proposta de que se tenha) em uma disciplina do Departamento de Música. Essa é uma lacuna particular à minha prática, por ser em essência multidisciplinar, que contornei de diversas formas, mas não fui capaz de sanar de maneira que considero satisfatória - o que pretendo aprender e fazer no prosseguimento desta pesquisa.

Algumas conversas

9 de dezembro de 2020

Giovanna [21:46] (transcrição de áudio): É, então, eu gostei muito do primeiro que o desenho vai surgindo de uma forma não tão linear, então vão acontecendo coisas por todo o espaço, né? não como se fosse uma linha que vai virando o todo ou, sei lá, um movimento esquerda-direita... Porque eu acho que isso joga bastante com a questão do espaço e é muito o jeito que eu construo as pinturas... Eu não construo tanto uma coisa, é... linear, exatamente, eu vou construindo camadas, eu penso muito em camadas, do que tá no fundo, do que tá na frente, as coisas irem se entrelaçando... E eu acho que quando a gente tá tocando, especialmente essa coisa do escuro que vai trazendo essas imagens visuais que vão se sobrepondo, né? E o som fica muito imagético nessa condição de não enxergar nada, não enxergar o que o outro tá fazendo, então a gente acaba escutando, eu pelo menos, os gestos mais como um todo. E eu acho que essa coisa de ir sobrepondo camadas, uma em cima da outra, é bem legal, não sei se rola fazer um vídeo assim.

Lúcia [21:52]: Sim! Eu queria fazer todo assim, mas o processamento do computador não tava deixando...

14 de dezembro de 2020

Giovanna [19:37]: Isso de improvisar sem ver foi muito potente pra mim

Diogo [19:38]: Pra mim também, até queria te comentado isso na reunião mas vacilei... pra mim fez toda a diferença e é um processo muito inusitado e novo pra mim me estimulou de um jeito bem diferente parecia que eu estava realmente criando a partir de um ambiente sonoro, diferente de quando toco vendo, que parece que as idéias são sempre a partir de estímulos externos

27 de dezembro de 2020

Giovanna [15:14] (transcrição de áudio): a ideia basicamente é... existe um fluxo, existem muitos fluxos acontecendo o tempo inteiro. Porque eu vejo muito que a pandemia, e o isolamento social foram uma quebra do fluxo do fazer musical que a gente tava acostumado, né? O fazer reunido, e todas as outras implicações disso. Quando esse fluxo foi quebrado, a gente tentou a todo custo consertar isso, usar a tecnologia como um objeto técnico, uma ferramenta pra de alguma forma retomar o fluxo como ele era, então essa coisa de ficar fazendo música a distância mas depois editar tudo pra que as coisas fiquem sincronizadas e todo mundo aparecendo nos quadradinhos e as infinitas discussões que a gente teve... E eu acho que o nosso trabalho, em vez de solucionar a quebra do fluxo, ele criou a possibilidade de novos fluxos. Não só o nosso, né, como muitos trabalhos... Mas a música que a gente fez, especialmente naquele momento, sem se ver, e só se escutando e até a idéia de fazer música no escuro, aquilo criou, e acho que pra vocês também... A minha percepção sonora mudou e o meu jeito de fazer música, de estar ali, o jeito do meu corpo se colocar no fazer musical mudou. A minha percepção dos sons mudou e eu consegui realmente... Não sei porque, mas os objetos sonoros, as imagens sonoras se tornavam muito mais palpáveis, quase táteis, como se elas estivessem no ambiente já que eu não estava olhando pra uma tela, pra uma pessoa, pra nada. E acho que isso é um fluxo completamente diferente, é um modo de se colocar no ambiente musical completamente diferente do fazer musical que a gente está acostumado e proporcionado justamente pela quebra do fluxo anterior.

Diego [15:30] (transcrição de áudio): Acho que é bem por aí mesmo! E acho que esse modo... Esses novos modos criados a partir desse problema imposto pela pandemia, eu acho que é isso que você falou, o lance da gente estar tocando e ter descoberto esse canal sem a imagem, ele cria um novo modo de fazer, porque quando a gente fazia ao vivo, mesmo que você tocasse de cor, ou mesmo que você tocasse em situações... Cena de teatro ou coisa parecida, ou mesmo fazendo uma performance composta, né, com outras mídias e tudo mais... Sempre existe a interação do músico com essas outras imagens, como você diz, seja a imagem do palco, seja a imagem dos outros músicos, seja uma interação mesmo de olhar dos outros músicos, né? Que é a famosa imagem do músico olhando o arco do outro pra atacar e tocar junto... Isso tudo foi quebrado.

Figura 22: Fotografia em que se vê Maitê e eu, em frente ao espelho, tocando violoncelo.



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Mulher, como você se chama? – Não sei.
Quando você nasceu, de onde você vem? – Não sei.
Para que cavou uma toca na terra? – Não sei.
Desde quando está aqui escondida? – Não sei.
Por que mordeu o meu dedo anular? – Não sei.
Não sabe que não vamos te fazer nenhum mal? – Não sei.
De que lado você está? – Não sei.
É a guerra, você tem que escolher. – Não sei.
Esses são teus filhos? – São.

Wisława Szymborska

4.2 O conhecimento sutil do instrumentista como material para o compositor

Le cri de la phalène (2021) é uma peça de autoria de meu colega Lucas Torrez, com quem compartilho idéias poéticas, concepções estéticas e gostos sonoros e imagéticos e realizei diversos trabalhos ao longo desta pesquisa (Nácar, Vólpora e Flutter by) e,. Ao longo dos últimos meses de 2020 e de todo o ano de 2021, nos comunicamos com frequência por conta dos projetos que desenvolvemos juntos e das atividades das quais ambos participamos. Além do grupo que montamos após um congresso⁵⁹ que frequentamos juntos, fomos colegas na disciplina “Laboratório de Interpretação e Criação Musical Contemporânea” (disciplina comum a todos os cursos de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da USP), e eu fui estagiária do programa de aperfeiçoamento de ensino (PAE) na disciplina “Composição III” no primeiro semestre de 2021, a qual ele estava cursando como aluno de graduação. Dessa forma, apesar de distantes fisicamente, virtualmente estávamos sempre em contato e trocando idéias, perspectivas e vontades artísticas. Esse contato contínuo, que se tornou amizade, possibilitou que trabalhássemos esta peça de forma exaustiva, explorando minuciosamente as sonoridades e técnicas que Torrez propôs. Através de aplicativos de comunicação, trocamos uma quantidade expressiva de mensagens, quase sempre acompanhadas de áudios ou vídeos meus com gravações de pequenos trechos ou imagens de idéias gestuais de Torrez. A partitura foi alterada inúmeras vezes, algumas ideias foram abandonadas e outras surgiram ao longo do processo. Ao fim do semestre, apresentamos sua versão final,

⁵⁹ Trata-se do Musitec2 (2020). O subcapítulo seguinte é dedicado ao trabalho deste grupo que formamos com outros colegas que participaram do congresso.

cujas duas linhas de violoncelo gravei em meu quarto e enviei a Torrez, que as sobrepôs, além de fazer a edição do vídeo.⁶⁰

Neste capítulo, reunirei os tópicos que trabalhei com os alunos na disciplina de composição, especialmente a parametrização topológica do instrumento; relatarei brevemente o processo composicional da peça de Torrez; e levantarei uma reflexão sobre os limites e potências da relação instrumentista-compositor em processos criativos em que há diálogo e colaboração.

4.2.1 Topologia intuitiva do violoncelo

A peça começou a se formar como um exercício para a disciplina de graduação Composição III, ministrada pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz. Com frequência, Ferraz abordou questões sobre as imagens da composição, a escrita gestual e a parametrização dos gestos, a escolha do material composicional e a construção da forma dos objetos musicais; além de, como consta na ementa da disciplina, “estratégias composicionais a partir das diversas visões sobre a noção de imagem musical e imagem de som”⁶¹, tema que dialoga diretamente com minha pesquisa. Como estagiária, minha proposta era dar uma aula expositiva sobre as técnicas estendidas nos instrumentos de cordas, auxiliar os alunos na escrita de peças curtas para violoncelo e, ao fim do curso, gravar essas peças. Em minha aula, propus que pensássemos o instrumento a partir de sua topologia e dos parâmetros que o constituem.

⁶⁰ O vídeo pode ser acessado em [Le cri de la phalène](#) .

⁶¹ Disponível em:

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sqldis=CMU0346&codcur=27421&codhab=101>

Paulo de Assis (2017), ao abordar as muitas relações que podem ser traçadas entre o conceito de transdução de Simondon e a criação musical, afirma que um dos aspectos essenciais à transdução é sua implicação *topológica*. A operação transdutiva, no processo de se desdobrar através do tempo, cria uma “superfície de imanência” (como Deleuze a concebe), ou seja, a informação carregada através do movimento transdutivo “toma forma” durante o processo de comunicação. Através desse espaço topológico, a informação torna-se visível, audível, perceptível. É exatamente o que acontece quando tocamos um instrumento: a informação mental é passada, através do corpo, para o instrumento. Os movimentos do corpo sobre o instrumento resultam em sons, ou seja, a informação mental se transduz sonora quando os movimentos realizados sobre o instrumento exploram sua topologia. Para Assis, a transdução seria “a criação contínua de novas dimensões dentro de um sistema que estabelece ligações e caminhos de comunicação entre as suas próprias partes constitutivas díspares. A transdução engendra formas e texturas” (ASSIS, 2017, p. 708). Assis coloca a topologia em oposição à uma divisão geometrizada, em que medidas são delimitadas a partir de um sistema externo de referência. A topologia abandona a métrica, se manifestando nas estruturas do espaço, ou seja, não se trata de figuras e formas que estão no espaço, mas que formam o espaço. O autor associa essa topologia ao conceito matemático de “variedade diferenciável”⁶², que explica a partir de texto do filósofo Manuel DeLanda, cujo trecho reproduzo a seguir:

Enquanto os pontos de um espaço métrico são definidos por um conjunto de valores x , y e z , pressupondo um conjunto de coordenadas cartesianas e um espaço global transcendente no qual o espaço estudado se inscreve, uma variedade diferenciável é um campo de rapidez e lentidão, a rapidez ou

⁶² Conf. RHAM, *Differentiable manifolds*, 1984; ROKHLIN e FUKS, *Beginner's course in topology. Geometric chapters*, 1984.

lentidão com que a curvatura muda em cada ponto (DELANDA, 2012, p. 277)⁶³.

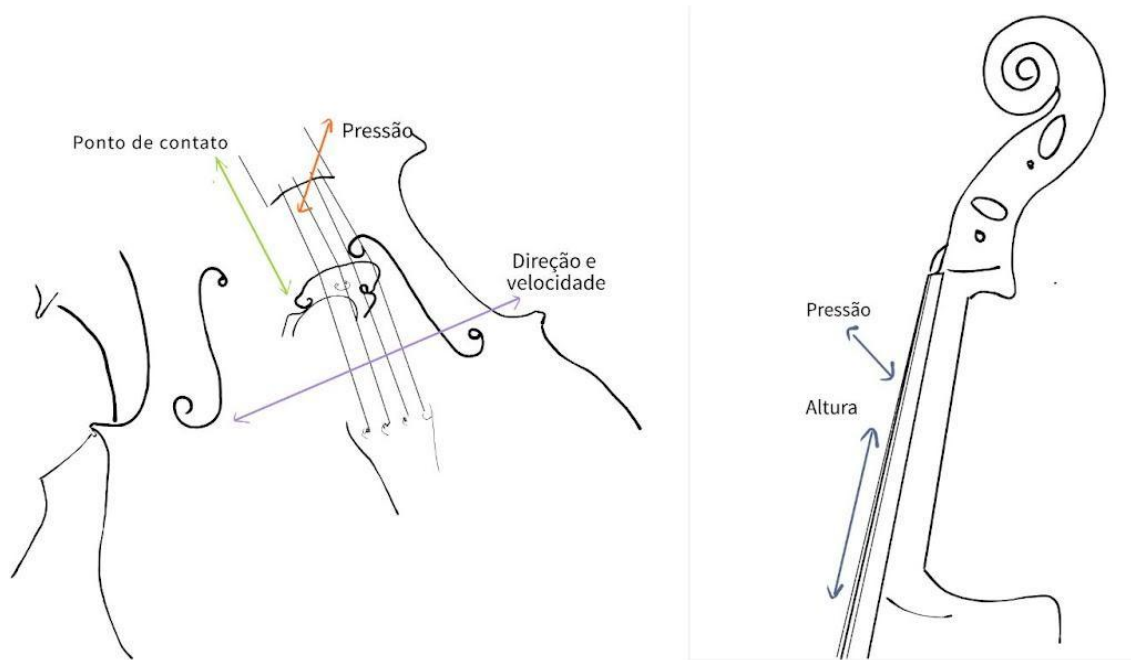
É tendo em mente justamente as velocidades com que percorro as distâncias do violoncelo, as diferentes texturas e formas que modulam o movimento, que proponho uma topologia intuitiva do instrumento. Eu já vinha explorando essa concepção topológica desde o início de minha pesquisa, primeiro como sugestão de meu orientador quando estava trabalhando em *Azul* (2019) - peça que compus colaborativamente com José Pereira de Mattos Neto para meu recital de encerramento da graduação⁶⁴ - e, depois, de maneira mais sistemática em meus improvisos. No princípio, foi a metodologia que eu e Neto usamos para compreender quais gestos estariam “próximos” ou “distantes” no violoncelo, de maneira a conseguir organizar o fluxo de energia de *Azul*, já que se tratava de uma *instant composition*⁶⁵. Depois, me aprofundei na topologia do instrumento, parametrizando suas dimensões e as colocando em relação com a corporalidade do ato de tocar. Sintetizei, então, quais seriam os parâmetros que podemos explorar quando escrevemos para ou tocamos um instrumento de corda friccionada na seguinte imagem, que apresentei em aula:

⁶³ Tradução do original: “while the points in a metric space are defined by a set x , y and z values, presupposing a set of cartesian coordinates and a transcendent global space in which the space being studied is inscribed, a differential manifold is a field of rapidities and slowness, the rapidity or slowness with which curvature changes at each point” (ibid.)

⁶⁴ *Azul* (2019), disponível em: <https://youtu.be/Q55YYc94Bw>

⁶⁵ Trabalhamos com o conceito de instant composition como proposto pelo coreógrafo britânico Julyen Hamilton. Para um estudo sobre a metodologia, ver: Santos, Maíra Simões Claudino. Composição Instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade, 2018, p. 167-193. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266063624>

Figura 23: Os parâmetros envolvidos na técnica da mão direita (ponto de contato, pressão e direção e velocidade) e na técnica da mão esquerda (pressão e altura), desenho digital.



FONTE: AIROLDI, 2021.

Abordei como qualquer técnica em um instrumento de cordas friccionadas é composta pela combinação desses cinco parâmetros. Os dois parâmetros com os quais trabalhamos na mão esquerda são basicamente pressão e altura (podemos falar de um terceiro eixo, na horizontal, quando se está trabalhando com mais de uma corda ao mesmo tempo, mas suas implicações composicionais podem se encaixar no que considero ao tratar da gradação de alturas, desde que o compositor tenha uma noção básica das particularidades e possibilidades do instrumento). Com o arco, temos que controlar sempre três parâmetros: o primeiro envolve sua movimentação horizontal, que engloba a direção (para cima ou para baixo), a velocidade e a região (talão, meio e ponta); o segundo está no controle do ponto de contato, ou seja, o ponto em que o arco está em relação ao corpo do instrumento (do espelho ao cavalete); e o terceiro é a pressão que aplicamos no arco, ou, como prefere-se dizer

quando se trata da explicação pedagógica da técnica, o peso. Podemos sintetizar os parâmetros na tabela a seguir:

Tabela 1: Parâmetros do violoncelo.

	MÃO DIREITA	MÃO ESQUERDA
Vertical	Pontos de contato (<i>sul tasto</i> , ordinário - <i>sul ponticello</i>)	Alturas (toda a extensão das cordas)
Horizontal	Direção (cima ou baixo) Região (talão, meio e ponta) Velocidade	Cordas (Lá, Ré, Sol e Dó)
Perpendicular	Pressão (<i>flautato</i> , ordinário, <i>overpressure</i> etc)	Pressão (harmônico, meio harmônico, <i>ordinario</i>)

Fonte: AIROLDI, 2021.

Cada um desses parâmetros possui dois extremos e, entre eles, uma gradação. Ou seja, são muitas as possíveis combinações, sendo necessário compreender cada um dos parâmetros para que se possa explorar a topologia do instrumento.

4.2.1.1 Mão esquerda

a) Pressão

Começando pelo primeiro parâmetro da mão esquerda, a pressão, é importante ressaltar que embora estejamos acostumados a pensar que só há dois extremos (corda presa e harmônico), na realidade existe um caminho entre esses dois pontos e muitas sonoridades contidas nele, inclusive o que chamamos de

multifônicos. Fallowfield, em um dos muitos tópicos que aborda em seu extensivo trabalho de exploração do violoncelo, o Cello Map⁶⁶, o sintetiza na seguinte tabela:

Tabela 2: Escala de pressão da mão esquerda e respectivos resultados sonoros.

Finger pressure	Output
Using the finger nail/other dense object. Very high pressure	Overtone-rich sound, high duration
↓	Gradual reduction in overtone content and duration
Normal pressure	'Normal' sound
↓	Stopped string pitch with low overtone content and harmonic (possibly slightly sharp). The harmonic becomes louder relative to the stopped pitch as pressure decreases.
High harmonic pressure	Sharp harmonics with reduced overtone content
'Ordinary' harmonic pressure	In-tune harmonics
Low harmonic pressure	In-tune harmonics with high overtone content
↓	Multiphonics: mixture of two or more harmonics and possibly increased 'noise' component and/or the open string pitch is heard with the harmonic. The amplitude of the open string increases relative to that of the harmonic as pressure reduces. The stopped string pitch might also be faintly present.
Very light pressure	

Fonte: FALLOWFIELD, 2016. Disponível em:
<https://cellomap.com/the-left-hand-left-hand-finger-pressure/>.

⁶⁶ <https://cellomap.com/>

Como instrumentista, posso dizer que é trabalhoso controlar com precisão o resultado sonoro das diferentes gradações de pressão na mão esquerda. No quarto dos seus deus duetos (*Sei Duetti*), Ferraz explora o meio do caminho entre harmônico e nota presa, brincando com variações de pressão entre harmônicos e meio harmônicos:

Figura 24: Compassos 10 a 13 do quarto movimento de *Sei Duetti*.

Fonte: FERRAZ, 2013.

Neste exercício, das sete gradações apresentadas por Fallowfield, Ferraz emprega três, tendo em vista a integração composicional de tais sonoridades: a nota presa, o meio harmônico e o harmônico - Fallowfield demonstra que existem ainda quatro outras gradações com resultados sonoros distintos, no entanto, empiricamente considero a diferença é bastante sutil. Em meus improvisos, venho trabalhando este aspecto em específico, que chamo de profundidade da corda, com frequência. Posso afirmar que ainda me surpreendo com a quantidade de sons e harmônicos diferentes que o violoncelo produz quando se altera apenas a pressão da mão esquerda, sem modificar nenhum outro parâmetro. É preciso dizer, porém, que o que parece claro na teoria nem sempre é tão simples na prática. Muitos dos harmônicos que podemos deduzir que serão produzidos em uma determinada posição com certa pressão não soam como esperamos. Alguns harmônicos são instáveis, aparecem só quando se toca em um ponto de contato do arco específico, ou

com uma certa velocidade, e o controle da pressão é tão sutil que é quase impossível de repetí-lo. Quando se adiciona a possibilidade de produzir harmônicos artificiais, a realização se complica ainda mais. Faço esta observação porque, em minha aula, apresentei aos alunos a explicação teórica sobre o funcionamento dos harmônicos no violoncelo e, junto da tabela anterior, mostrei a seguinte, retirada de *The secret life of cello strings*⁶⁷. A tabela indica o som que será ouvido quando se toca um harmônico a partir de uma fundamental artificial (ou seja, uma nota presa que substitui a fundamental natural, a corda solta):

Tabela 3: Intervalos entre fundamental e harmônico e respectivos sons em harmônicos artificiais.

(ex.) Harmonic Interval Above Fundamental	Sounding Pitch Above Fundamental
(A.) Perfect 5 th	One octave + 1 5 th
(B.) Perfect 4 th	Two Octaves
(C.) Major 3 rd	Two octaves and a Major 3 rd
(D.) Minor 3 rd	Two octaves + 1 5 th
(E.) Major 2 nd	Three Octaves

Fonte: BOSANQUET, 1996.

O harmônico artificial usado com mais frequência é o de quarta justa (que tem como resultado sonoro a mesma nota que está presa, mas duas oitavas acima), e é, portanto, o que os violoncelistas aprendem a tocar com mais facilidade. No entanto, como demonstra a tabela, é possível tocar harmônicos artificiais de quinta justa, terça maior, terça menor e segunda maior, que não são muito usuais. Munido de todas as possibilidades que existem no violoncelo de combinações entre gradações de

⁶⁷ Livro pioneiro na descrição, sistematização e pedagogia dos harmônicos no violoncelo, de Caroline Bosanquet (1996).

pressão, harmônicos naturais e harmônicos artificiais, nas primeiras versões de sua peça Torrez propôs diversas figuras que, embora teoricamente corretas segundo o conteúdo que eu havia apresentado, eram árduas de serem realizadas, ao menos para alguém com meu nível técnico. Combinando meios-harmônicos artificiais com mudanças de ponto de contato, trilos de harmônicos e figuras rítmicas complexas, Torrez buscava explorar sonoridades diversas, porém pouco embasadas na gestualidade do instrumento:

Figura 25: Compassos 14 a 22 da versão de 10 de julho de 2021 de *Le cri de la phalène*.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 14 to 17, and the second system covers measures 18 to 22. The notation is complex, featuring numerous triplets, sextuplets, and other rhythmic groupings. Dynamic markings include *fpp*, *m.s.p.*, *o.p.*, and *p*. There are also various articulation marks such as accents (>), trills (*tr*), and slurs. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: TORREZ, 2021.

No subcapítulo seguinte, trarei uma reflexão sobre a relação entre compositor e instrumentista intermediada pela partitura que me ocorreu justamente quando estávamos trabalhando no trecho acima. Por ora, sigo a explicação sobre a topologia do violoncelo. Sobre as mudanças de ponto de contato em harmônicos, Fallowfield faz a seguinte observação, ao comentar sobre o controle de parciais e volume dos harmônicos:

O 'padrão' de mudança de ponto de contato é muito mais complicado no caso de harmônicos em posições mais altas do que na corda solta ou presa. Na realidade, isto significa que um efeito *sul ponticello* em harmônicos é difícil de alcançar: não irá contrastar muito com um efeito *sul tasto*, e, uma vez que existem múltiplos pontos nodais na corda, existem também múltiplos pontos onde *sul ponticello* e *sul tasto* podem ser encontrados. (FALLOWFIELD, 2016, tradução nossa. Disponível em: <https://cellomap.com/harmonics-loudness/>)

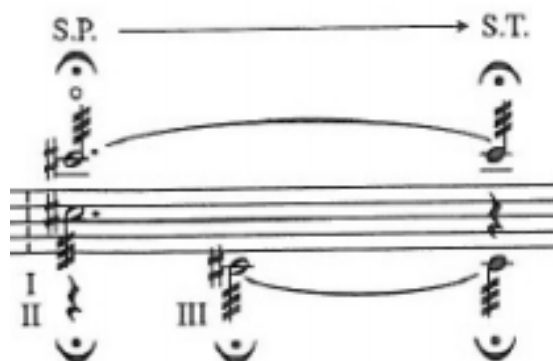
Portanto, é preciso que os compositores entendam que indicações de *sul tasto* ou *sul ponticello* devem ser bem analisadas quando se trata de harmônicos, pois seu resultado sonoro pode ser inexpressivo. Para que se mantenha a “boa” qualidade do som, isto é, um som limpo e sem ruídos, o ponto de contato deve sempre acompanhar a mão esquerda. Uma nota presa no final do espelho soará como *ordinario* com o arco bastante próximo do cavalete (o que tem-se convencionado como *sul ponticello*). Como explicarei adiante, *sul tasto*, *ordinario* e *sul ponticello* não são pontos fixos, mas estão contidos em um âmbito de realização que varia conforme a altura da nota, a pressão, o ponto de contato, a velocidade, e até o instrumento e o instrumentista em questão.

Além da extensão da tessitura e expansão das possibilidades timbrísticas que os harmônicos trazem para o violoncelo, que em seu livro *Bosanquet* bem exemplifica com: “notas etéreas que desaparecem no céu no final do Kol Nidrei [...]; pentatônicas soando como sinos no final do movimento lento do concerto para violoncelo de Dvorak; saltos espetaculares no segundo movimento do concerto para violoncelo de Elgar” (BOSANQUET, 1996, ii, tradução nossa), etc, também existem muitos outros efeitos com harmônicos, mais usuais na música contemporânea. Por exemplo, há os trilos entre harmônicos ou trinados a partir de um harmônico parado, muito presentes em *Sept Papillon*, de Saariaho:

Figuras 26 e 27: *Papillon 1*, compasso 1; *Papillon 3*, compasso 9.

Fonte: SAARIAHO, 2000.

Há também as cordas duplas, que podem ser feitas com dois harmônicos naturais, um harmônico natural mais um harmônico artificial, ou um harmônico mais uma corda solta. É importante que, quando for escrever cordas duplas, o compositor tenha domínio da tessitura do instrumento para o qual está escrevendo e compreenda os intervalos entre as cordas. Muitas vezes compositores iniciantes escrevem intervalos impossíveis de serem tocados em cordas duplas no violoncelo. Mais uma vez, o resultado da parceria entre Saariaho e Karttunen demonstra que a colaboração compositor instrumentista favorece um maior domínio da escrita para violoncelo, o que se nota quando a compositora propõe que se toque um harmônico na corda Lá em concomitância a uma nota presa na corda Sol. Isso só é possível porque o arco está em tasto e a mão esquerda está no final do espelho, com a corda Ré presa, de forma que o arco encosta apenas nas cordas Lá e Sol:

Figura 28: *Papillon 1*, compasso 15.

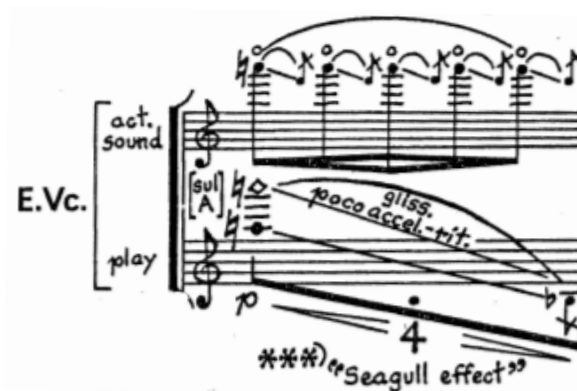
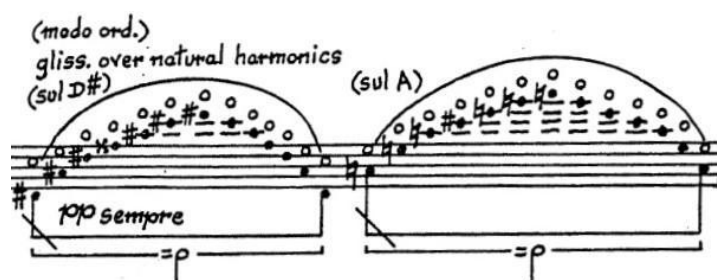
Fonte: SAARIAHO, 2000.

Usando da mesma técnica proposta por Saariaho, seria possível tocar intervalos extremamente distantes usando uma corda solta (Dó ou Sol), pulando a corda vizinha e tocando um harmônico no alto da corda seguinte, o que poderia gerar, no máximo, um intervalo entre o Dó 1 (corda solta) e o Fá 4 (na corda Ré) ou entre o Sol 1 (corda solta) e o Dó# 4 (na corda Lá). No entanto, para que isso seja possível, é necessário que o arco esteja em cima do espelho (o que limita até onde é possível tocar o harmônico) e a corda do meio esteja presa em um ponto bem perto do arco, caso contrário ela será tocada junto das outras duas. Há também os glissandos, que dividem-se em dois tipos: glissandos de harmônicos naturais (que não irão soar como um glissando de fato, já que cada harmônico soa como uma parcial da fundamental, e seu posicionamento está espelhado, partindo do meio da corda⁶⁸) e glissandos de harmônicos artificiais, que, por sua vez, podem ser feitos de duas maneiras: de forma constante, isto é, mantendo-se o intervalo entre o dedo que faz a fundamental e o harmônico, o que exige controle da mão esquerda, que deverá

⁶⁸ Demonstração do espelhamento dos harmônicos disponível em:
<https://cellomap.com/harmonics-video-demonstration/>

fechar a medida que se aproxima do cavalete e soa como um glissando comum; e o que chamamos de “seagull effect”, que é quando mantém-se a distância entre a fundamental e o harmônico, o que gera harmônicos de diferentes alturas a medida que a mão sobe ou desce no espelho. Em *Vox Balenae* (1971), Crumb utiliza os dois efeitos, que nota das seguintes maneiras:

Figuras 29 e 30: Glissandos de harmônicos naturais na corda ré com scordatura de meio tom e na corda lá; e *seagull effect* na corda lá, ambas em *Vox Balenae*.



Fonte: CRUMB, 1971.

Além dos harmônicos naturais e artificiais, há também os multifônicos, definidos quando dois ou mais harmônicos soam ao mesmo tempo através de um único estímulo (ou seja, tocando-se em uma única corda e com a mão esquerda parada). Há pouco material teórico disponível a respeito de multifônicos e como se dá seu funcionamento, mas, mais uma vez, Fallowfield os vem estudando recentemente, e os resultados de sua pesquisa estão sendo atualizados em seu sítio eletrônico. Como disse anteriormente, o ponto de contato do arco altera quais harmônicos irão soar. Portanto, com a mão esquerda estável em uma mesma posição,

é possível encontrar diferentes harmônicos apenas alterando o ponto de contato do arco. A seguir está uma tabela com os componentes harmônicos do que Fallowfield compilou como “multifônicos puros”, ou multifônicos relativamente estáveis em que os diferentes harmônicos podem ser ouvidos com clareza:

Tabela 4: Multifônicos puros nas quatro cordas do violoncelo⁶⁹.

	A-String	D-String	G-String	C-String
M [7+13+6]				
M [6+11+5]				
M [5+9+13+4]				
M [4+11+7+3]				
M [7+10+13+3]				
M [3+11+8]				
M [3+8+13+5]				
M [5+12+7]				


Fonte: FALLOWFIELD (2016). Disponível em: <https://cellomap.com/multiphonics-basics/>

⁶⁹ A tabela com a notação dos dedilhados para tocar cada um desses multifônicos está disponível em: <https://cellomap.com/multiphonics-multiphonic-fingering-charts/>.

Ela explica que, para produzir os multifônicos acima, o instrumentista deve tocar com a mão esquerda o harmônico correspondente à nota mais alta e alterar o ponto de contato para mais perto do cavalete do que seria a posição ideal para um harmônico natural. É necessário que, ao notar um multifônico, haja a indicação de em que corda ele deve ser tocado e de que se trata de um multifônico. Jean Pierre Robert, no primeiro estudo aprofundado sobre multifônicos no contrabaixo, traz apontamentos que são úteis ao violoncelo também. Ele demonstra que mudanças na pressão e ponto de contato do arco produzem multifônicos diferentes. Então, embora a técnica sugerida por Fallowfield possa ser precisa, ela não é a única possível. Robert afirma que multifônicos exigem estabilidade absoluta na pressão do arco, que deve ser um pouco maior que para harmônicos, combinada com menor velocidade do arco (ROBERT, 1994, p. 21). Além disso, demonstra com mais precisão o que já foi afirmado antes: diferentes pontos de contato evidenciam harmônicos diferentes. Quando se trata de multifônicos, sua estrutura se altera junto dessa mudança:

Fig. 31: Diferentes harmônicos e multifônicos produzidos a partir de uma fundamental com mudanças no ponto de contato do arco.

ex. : (Written sound) : the fingering




can produce the **harmonics** (be careful of the octave) (*poco tasto*)

(*normale*)

(*ponticello*)

and, when using the **multiphonic technique**
(slightly reducing speed and increasing pressure), one can produce :



Fonte: ROBERT, 1994, p. 21.

A mudança de ponto de contato permite, portanto, que “*fade-ins*” e “*fade-outs*” de e para multifônicos sejam produzidos. Robert acrescenta que o controle da pressão e do ponto de contato pode ser explorado para que se produza multifônicos com aspectos diferentes: tocar *sul pont.* evidencia as parciais mais altas. Embora difícil de controlar, se combinado com arco muito rápido, serão produzidas parciais diferentes (ele ainda coloca que, com o tempo, a corda vai perdendo suas parciais mais agudas, o que mais uma vez demonstra que muitas das técnicas aqui descritas dependem de diversos fatores e não são exatas). Da mesma forma, podemos evidenciar a nota mais baixa do multifônico com o arco *sul tasto* e aumento da pressão. Em *Das Andare* (1984), peça para instrumento de cordas afinado em quintas justas, Horatiu Radulescu explora profundamente as possibilidades timbrísticas dos multifônicos, especialmente dos que evidenciam as parciais mais altas, lançando mão de uma notação própria:

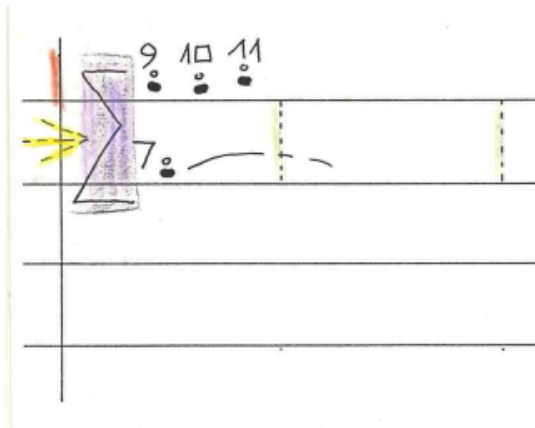
Figura 32: Multifônicos na corda mais alta em *Das Andere*, p. 2.

Fig. X: RADULESCU, 1984.

Na bula da peça, Radulescu explica que cada linha indica uma corda, os números indicam quais harmônicos devem ser tocados, enquanto o símbolo Σ indica que se trata do que ele chama de “bifonia”, ou: “polifonia dupla (...), melodias espectrais com 'pyens'⁷⁰, utilizando as harmonias naturais das cordas até o vigésimo harmônico, e produzindo através do *sforzandi* ou de cordas duplas, sons diferenciais”. (RADULESCU, 1984, p. 2, tradução nossa). Consciente de que o arco também afeta a produção de multifônicos, o compositor acrescenta que técnicas especiais “geram fundamentais que são quase simultâneas aos seus formadores espectrais, e multifônicos em uma corda só” (RADULESCU, 1984, p. 2).⁷¹ Já um multifônico em que a parcial mais baixa está em evidência pode ser encontrado na famosa nota final dos violoncelos no *Trenzinho do Caipira*, último movimento da *Bachiana Brasileira nº 2* (1930) de Heitor Villa-Lobos. O ruído que imita o som da locomotiva parando é obtido com bastante pressão e arco *sul tasto*, que, Ferraz observa, muitas vezes é

⁷⁰ *Pyens* são notas um quarto de tom acima da nota presa obtidas pelo deslocamento horizontal da corda. É um efeito comum na técnica do Kotô.

⁷¹ Radulescu e Robert apresentaram juntos uma comunicação no IRCAM a respeito dos harmônicos nos instrumentos de cordas em 1983, mesmo ano em que o compositor escreveu *Des Andere*. Robert seguiu com a pesquisa, em colaboração com o IRCAM, em 1985.

confundido com *écrasé*:

Figura 33: Últimos compassos da parte de violoncelo do arranjo para orquestra do *Trenzinho do Caipira*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1930.

Existem outros sons compostos que podem ser encontrados junto de harmônicos ao se alterar a pressão do arco: quanto mais pressão, mais ruídos surgem - porém por sua instabilidade são de uso mais raro e menos comentado nos manuais existentes atualmente, o que dificulta serem categorizados com maior precisão.

b) Altura

Além das muitas sonoridades que existem entre a nota presa e o harmônico, como vimos acima, há também outro parâmetro a ser considerado quando se trata da mão esquerda, que é o que os instrumentistas costumam trabalhar exaustivamente: as alturas. É importante que os compositores tenham noção dos intervalos entre os dedos (de terça menor entre o primeiro e o quarto dedo na primeira posição, por exemplo) e das posições. Mas, partindo da perspectiva topológica, podemos ignorar por ora a métrica das posições e pensar no espelho como o que ele de fato é, um braço sem gradações. No intervalo de um semitom existem muitas outras pequenas subdivisões, que alguns compositores trabalham minuciosamente escrevendo quartos e oitavos de tom. Aqui me interessa pensar de maneira mais corporificada, levando em conta a movimentação da mão e como a combinação entre os muitos minúsculos movimentos que nossos dedos podem realizar em cima de uma corda

sem trastes é especialmente rica no violoncelo, que tem um tamanho que não nos faz ter que espremer as mãos sobre o espelho como no violino nem exige movimentos enormes como no contrabaixo.

Há dois movimentos que contém inúmeras maneiras de serem tocados: o vibrato e o glissando. No vibrato, podemos variar a amplitude e a velocidade. É possível que o compositor indique a amplitude exata do vibrato:

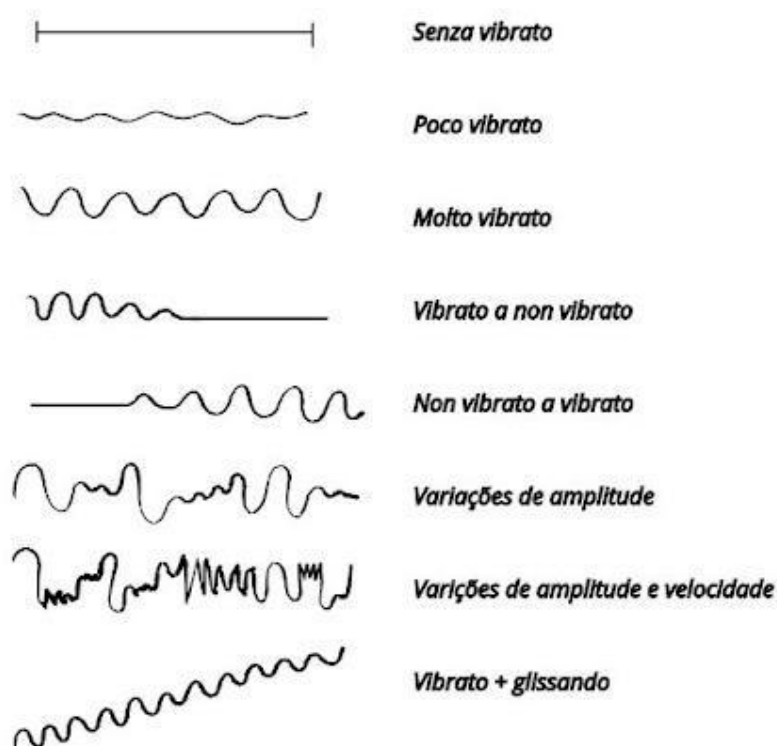
Figura 34: Vibrato de três quartos de tom em *Les 14 Stations* (1970), de M. Constant.



Fonte: CONSTANT APUD WIEDERKER, 1993, p. 5.

Também é comum que a notação se torne mais gráfica, na tentativa de copiar o movimento que o dedo realiza quando não é possível ou necessário escrever com precisão as variações exatas:

Figura 35: Notações gráficas para vibratos, desenho digital.



Fonte: AIROLDI, 2021.

Ou então que o movimento exato fique em aberto, e que o compositor indique apenas a maneira de tocar. Em *Nascente* (2009), Gustavo Penha indica cinco técnicas de vibrato na bula (L = *lento*/lento; V = *veloce*/rápido; A = *ampio*/amplo; S = *stretto*/estreito; s.v. = *senza vibrare*/sem vibrar) e as combina ao longo da peça:

Figura 36: Terceira linha da primeira página de *Nascente*.

Fonte: PENHA, 2009 In: SILVA, 2012.

Gostaria de acrescentar que, assim como estamos acostumados a acompanhar o movimento da mão esquerda com o ponto de contato do arco para produzir sempre um som claro e limpo, nós instrumentistas desenvolvemos um vibrato padrão que acompanha qualquer nota presa, a não ser que haja a indicação de *senza vibrato*. Wiederker, na conclusão do trecho sobre vibratos de seu livro, faz uma colocação que também é pertinente a todas as técnicas que estou expondo aqui:

devo acrescentar que estes modos de jogo⁷² são muito delicados, mais do que parecem à primeira vista. De fato, é preciso se forçar a não usar o vibrato, pois o hábito foi formado desde o início dos estudos, a ação tornando-se mecânica para criar um som mais agradável (WIEDERKER, 1993, p. 8, tradução nossa).

Se apropriar da topologia do instrumento permite justamente que o instrumentista consiga manipular todos os aspectos que envolvem a produção sonora no violoncelo de um ponto de vista experimental em vez de habituado à convenção. Muitas vezes é necessário desaprender a técnica, desdoutinar o corpo, para então conseguir alcançar algo novo. No caso dos glissandos, estamos acostumados a escondê-los ou, quando há a indicação de que devem soar, tocá-los rapidamente, quase sempre logo antes da nota a qual chegam, como um recurso expressivo. Podemos, no entanto, variar sua velocidade e apoio. Ferraz sugere que os glissandos

⁷² “Modos de jogo”, tradução de “modes of play” ou “modes de jeu” denota a técnica indicada para a mão direita. Presgrave adota a mesma tradução do termo (PRESGRAVE, 2012).

de suas peças sejam constantes, sem que haja tempo de parada na primeira ou na segunda nota. No primeiro dueto para violoncelos, ele trabalha com glissandos em corda dupla, mas em vez das duas notas se moverem juntas, primeiro há um glissando na nota de baixo, enquanto a de cima está parada e, em seguida, o movimento se inverte:

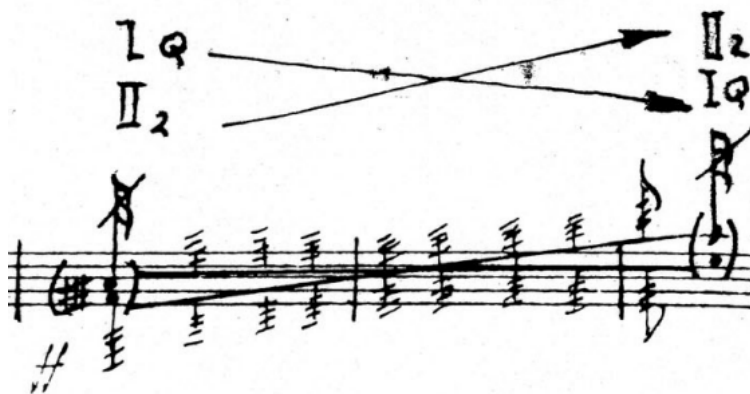
Figura 37: Terceira linha do primeiro dueto de *Sei Duetti*.



Fonte: FERRAZ, 2013.

Essa movimentação independente dos dedos em cordas duplas, apesar de nesse caso gerar um resultado sonoro pouco usual, é bastante estudada por violoncelistas. Outra técnica possível e à qual não estamos acostumados seria realizar glissandos de cordas duplas em direções opostas. Trata-se de um movimento limitado ao tamanho da mão de cada instrumentista, e que Xenakis grafa da seguinte forma em *Nomos Alpha* (1966):

Figura 38: Glissandi de cordas duplas em direções opostas no último pentagrama da quinta página de *Nomos Alpha*.



Fonte: XENAKIS, 1966.

4.2.1.2 Mão direita

A técnica de mão direita se divide, grosseiramente, em duas categorias: arco e pizzicato. É possível tocar com palhetas ou outros objetos, simulando um pizzicato mas alterando seu timbre, e também percutir o corpo do instrumento, com as mãos, pontas dos dedos etc, porém me concentrarei, especialmente, no arco, pensando do ponto de vista topológico.

a) Pizzicato

Antes, uma breve explicação sobre as técnicas de pizzicato. Primeiro, é preciso que se compreenda que o controle da duração da nota tocada em pizzicato está na mão esquerda. Quando em uma nota presa, o som morre quando tiramos o dedo da mão esquerda da corda (na realidade, se levantamos o dedo para a pressão de harmônico, o som é abafado; enquanto se o tiramos completamente da corda, há um sutil glissando para a nota da corda solta). Quando em uma corda solta, podemos abafá-la, se esse for o caso, com a mão esquerda ou a direita, dependendo do que vem em seguida. O ponto de contato, ou seja, o lugar em que se belisca a corda (em cima do espelho até perto do cavalete) altera a o timbre: quanto mais perto do espelho, mais maleável está a corda, resultando em um som menos incisivo e mais duradouro; enquanto quando perto do cavalete a corda é rígida, e o som curto e metálico. Pode-se alterar a direção em que se faz o pizzicato, também, ao que deve-se dar especial atenção quando se trata de acordes. Caso haja um acorde escrito em pizzicato, o padrão para os instrumentistas é tocá-lo arpejado, indo da nota mais baixa à mais alta, com o polegar. Caso o compositor deseje que todas as notas sejam

tocadas ao mesmo tempo, ele pode indicá-lo com um colchete em cima do acorde. É comum que haja a indicação da direção do acorde com uma seta apontando para cima ou para baixo antes dele. Há também os "pizzicato Bártok", em que a corda é beliscada com força e na vertical para que bata de volta no espelho, o que costuma ser feito com dois dedos, o indicador e o polegar; o "pizzicato guitare", em que se alternam rapidamente dois dedos (o indicador e o médio) para produzir um som constante; e o pizzicato "guitarra oriental", em que se belisca a corda acima da mão esquerda, não abaixo (ou seja, entre a posição em que a mão esquerda pressiona a corda e as cravelhas):

Figura 39: Pizzicato "guitarra oriental" em *Transparence IV*.

N.B. Pizz au-dessus de la main gauche (à la position du manche)
obtenant ainsi des sonorités de guitare orientale.

sons obtenus

position

sul A sul D sul G sul C

Fonte: DEPRAZ APUD WIEDERKER, 1993, p. 27.

Além do controle da mão direita quando se trata do pizzicato, o que se manifesta em todas as técnicas descritas acima, podemos pensar na combinação entre essas técnicas e os parâmetros da mão esquerda, o que resulta em alguns efeitos também recorrentes na música contemporânea: o *tapping*, em que se bate na corda com a mão esquerda, o que a faz vibrar em um som semelhante ao pizzicato mas que possui mais ataque e menos corpo; o pizzicato de mão esquerda, que permite, com as devidas limitações, que se toque simultaneamente com o arco; o pizzicato de harmônicos, em que é necessário retirar o dedo da mão esquerda da

corda assim que a belisca, o que o torna possível apenas em passagens não muito rápidas; os pizzicatos abafados, sem altura definida; os glissandos, que soam durante todo o tempo que a corda vibra; e, por fim, os pizzicatos tocados depois do cavalete ou acima do espelho (onde estão as cravelhas), em que não se pode controlar a altura e soam em alturas diferentes em cada instrumento. Em *Cinco Mo(vi)mentos* (2012)⁷³, Ficagna explora a combinação de diferentes técnicas de pizzicato e arco, criando um movimento percussivo e dinâmico:

Figura 40: Compassos 1 a 18 do segundo movimento de *Cinco Mo(vi)mentos*.

II

Preciso e estático (♩ = 136)
deixar soar

▽ = m.e. *tapping* (se indicado com + = m.e. *pizzicato*)
 ● (senza arco) = m.d. *pizzicato* cordas soltas *poco più p* (deixar soar)
 × = percutir o corpo do instrumento com mão fechada
 ⊗ = percutir o corpo do instrumento com mão aberta

7

13

ARCO

f

simile

senza arco

simile

Fonte: FICAGNA, 2012.

b) Arco

Como coloquei no início do capítulo, quando se trata do arco temos de lidar com três parâmetros: o movimento horizontal, a pressão e o ponto de contato. O

⁷³ Minha interpretação da peça está disponível em: <https://youtu.be/IviuI3i6Fas>. Gravação realizada no EdA/USP em junho de 2019.

primeiro, teoricamente mais simples, envolve a direção em que se conduz o arco (para cima ou para baixo), a região do arco em que se toca (talão, meio ou ponta) e a velocidade. Embora seja necessário que o compositor tenha noção básica do tamanho do arco e de que figuras funcionam melhor nos extremos (ponta e talão, *sul tasto* e *sul pont.*), cabe muito mais ao instrumentista definir as arcadas. É importante que o compositor se atente ao que venho chamando de “gestos próximos” e “gestos distantes”, no entanto (e, para tal, que compreenda a topologia do instrumento). Me aprofundei nos gestos próximos e distantes ao fim desta seção.

O controle da dimensão horizontal do movimento do arco é estudado exaustivamente por instrumentistas. Os diferentes golpes de arco (ou modos de jogo) e a manutenção de um som limpo e agradável em todas as regiões do arco são material fundamental de estudo e, claro, precisam ser dominados para que o violoncelista consiga executar o repertório tradicional com propriedade. Porém, dominada a técnica, convido os instrumentistas a se permitirem explorar o instrumento de outro ponto de vista, invertendo a lógica. Em vez de buscar consertar a técnica para atingir um som (o mesmo som, que estudamos para controlar tanto na ponta como no talão, tanto no arco para cima como para baixo...), os convido a explorar a técnica para depois escutar o resultado sonoro. O que acontece quando se encara a região ou a velocidade do arco como apenas um parâmetro que pode ser alterado a qualquer momento, independente do resultado sonoro? Quais sons estão contidos nos movimentos “errados”, quais ruídos proibidos podemos encontrar na falha?

Para tal, é necessário que pensemos os parâmetros de maneira independente primeiro, para então combiná-los novamente. Isso porque velocidade, ponto de contato e pressão são interdependentes: “se o violoncelista muda um fator (por

exemplo, aumenta a pressão do arco), as condições do arco/arcada vão mudar, e os outros fatores irão, relativamente, mudar também” (FALLOWFIELD, 2016)⁷⁴. A palavra chave para compreender o que a autora diz é “relativamente”. A relação se dá quando se busca um resultado sonoro específico: para que o som seja constante e limpo, é necessário que se ajuste a pressão, ponto de contato e velocidade juntos, um em função do outro. Quanto mais perto do espelho, maior a velocidade e menor a pressão. Quanto mais perto do cavalete, menor a velocidade e maior a pressão. Mas se pensarmos pressão, ponto de contato e velocidade como independentes, ajustando cada um individualmente, poderemos chegar a resultados sonoros inesperados. Vejamos, então, o parâmetro vertical, ou seja, a pressão.

Ao diminuirmos a pressão que aplicamos no arco, retiramos do som parte dos harmônicos se comparado ao som obtido a partir da pressão “normal”. A técnica mais comum em que se utiliza pouca pressão no arco é o *flautato*, em que a pouca pressão combinada com uma velocidade relativa um pouco maior tem como resultado um som sem os harmônicos mais baixos e mais altos, sobrando apenas os da região média. (WELBANKS, 2016, p. 103). No entanto, o resultado sonoro é alterado significativamente se tocamos *flautato sul tasto* ou *sul ponticello*. Por ser uma técnica comum e presente antes do repertório contemporâneo, costumamos aprendê-la em nossos estudos formais do violoncelo como resultante de pouca pressão com o arco *sul tasto*, buscando um som aerado e suave como de uma flauta. Welbanks comenta: o conceito de desassociar a velocidade e a pressão do arco do ponto de contato é um produto do século 20. Com exceção do *flautando*, que tem contudo ligações fortes com o *sul tasto* (WELBANKS, 2016, p. 93, tradução nossa). No entanto, há peças atuais com indicações de *flautato sul. ponticello*, o que devolve ao

⁷⁴ Disponível em: <https://cellomap.com/how-i-how-far-how-hard-how-fast/>.

som as parciais mais agudas. Bonafé explora resultados texturais do *flautato sul pont.* em *A Menina que Virou Chuva* (2013). buscando “uma sonoridade absolutamente aerada, como a de um ruído branco”, na tentativa de emular “um finíssimo fio de ar” (BONAFÉ, 2016, p. 23):

Figura 41: Primeira página de *A menina que virou chuva*.

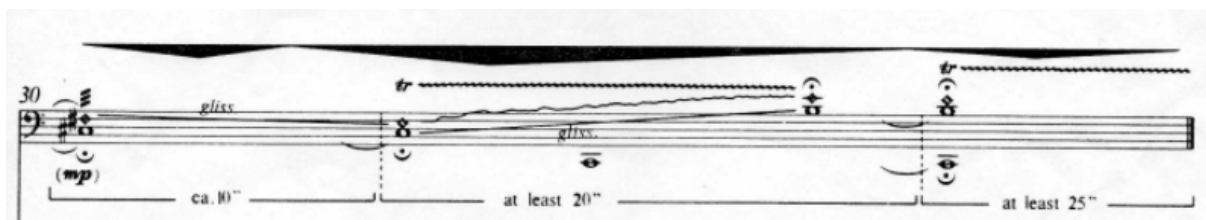
Fonte: BONAFÉ, 2013.

Outra técnica possível a partir da diminuição da pressão do arco é o “air sound” (WELBANKS, 2016, p. 103), em que junto do *flautato* se abafa as cordas com a mão esquerda, gerando um ruído sem altura definida, como um murmúrio.

O oposto, ou seja, o aumento da pressão do arco para além do ordinário, que chamamos de *over pressure*, gera alguns resultados sonoros diferentes, dependendo da quantidade de pressão que se aplica na corda. Pensando gradativamente, primeiro, há o “pitch bending”, que ocorre quando se aumenta a pressão em uma mesma arcada (começando com pressão ordinária no talão, aumentando um pouco quando se chega na metade do arco e voltando para a pressão inicial perto da ponta, por exemplo). Quando aumentamos a pressão, a nota é ligeiramente desafinada para baixo - o que

só é perceptível se a nota “normal” foi tocada logo antes, por isso é preciso que a mudança de pressão ocorra em uma mesma arcada. Uma desafinação para cima também é possível se, em vez de aumentar a pressão, aumentamos a velocidade no meio da arcada. Esses efeitos são mais audíveis nas cordas graves. Com um pouco mais de pressão, pode-se atingir o que Welbanks chama de “overpressure harmonics”: ao se tocar um harmônico combinado com uma pressão maior que a habitual, pode-se escutar a fundamental junto do harmônico, o que gera um efeito semelhante ao do multifônico, mas atingido de maneira distinta e mais simplificada. À medida que aumentamos a quantidade de pressão, a definição da altura da nota vai se perdendo, e é um exercício interessante para o instrumentista aumentar gradativamente a pressão até que não seja possível distinguir a fundamental. Cada arco, instrumento e instrumentista combinados necessitarão de uma quantidade específica de pressão para que se chegue ao *overpressure* desejado. Considero a notação usada por Saariaho bastante adequada, por sugerir justamente um aumento da pressão culminando na no *overpressure*:

Figura 42: Compassos 30 a 32 de *Petals*.



Fonte: SAARIAHO, 1988.

Há também os *undertones*, que se dividem em sub-harmônicos e “anormalous low frequencys” (WELBANKS, 2016), notas abaixo da fundamental que soam quando se toca com uma pressão desproporcional à velocidade do arco, ou seja, muita

pressão e pouca velocidade. A violinista e compositora Mari Kimura, referência na descoberta dos sub-harmônicos, vem estudando seu comportamento e desvendando novos sub-harmônicos com ajuda de físicos e outros pesquisadores⁷⁵. Apesar de Kimura ter dominado a técnica, não é uma tarefa simples para o instrumentista controlar quais subharmônicos soarão. Até o momento, Kimura “foi também capaz de controlar a velocidade e pressão do seu arco para obter uma oitava, terça, segunda e quinta abaixo do fundamental” (WELBANKS, 2016, p. 100, tradução nossa). Em *Black Angels*, (1970), Crumb explora a técnica, que chama de “pedal tones”, tanto nos violinos como no violoncelo:

Figura 43: Pedal tones primeiro movimento de *Black Angels*⁷⁶.

The image shows a musical score for the first movement of *Black Angels*. It features three staves: E. Vln. II, V. Vla., and (Vc.=) Tam-tam. The E. Vln. II and V. Vla. staves are marked with a bracket and labeled "Pedal tones (come sopra)". The E. Vln. II staff has a tempo marking of [♩ = 60] and a dynamic marking of *ff*. The V. Vla. staff has a dynamic marking of *ff*. The (Vc.=) Tam-tam staff has a dynamic marking of *ff* (come sopra) and a note marked "(VIV) bowed harmonic" with a dynamic marking of *fff*. The score includes a "molto" marking and a "3" above a note, and a "5" below a note.

Fonte: CRUMB, 1970.

⁷⁵ É possível encontrar os resultados de sua pesquisa, bem como links para acessar suas performances e gravações de peças em que compõe a partir de sub-harmônicos em:

<http://www.marikimura.com/subharmonics.html>.

⁷⁶ Acompanhado da seguinte explicação: “Pedal tones are produced by moving the bow very slowly while exerting great pressure. Since various ‘partials’ are obtainable, the player should calculate carefully distance from bridge and bow pressure in order to produce the lower octave” (CRUMB, 1970, p. 3).

Welbanks explica que “ALFs” são mais comuns que subharmônicos, mas que normalmente confundimos os dois fenômenos:

Teoricamente, os sub-harmônicos são produzidos por uma divisão das frequências da fundamental para produzir uma sequência espelhada da série harmônica; portanto, tocar sobre o 2º harmônico da corda Dó produzirá um Dó uma oitava abaixo da corda solta. Tocar sobre o 3º harmônico (produzindo uma $12^{\text{a}}/5^{\text{a}}$ composta acima da corda solta, neste caso um Sol) produzirá uma $12^{\text{a}}/5^{\text{a}}$ composta abaixo da corda solta (neste caso um Fá). O som produzido com esta técnica não é claro. As ALFs são semelhantes aos sub-harmônicos, na medida em que estão relacionadas com a fundamental, cuja frequência é dividida para criar uma nova fundamental, com uma nova série harmônica, produzindo assim um som que é ressonante e claro. Contudo, as ALFs não estão na oitava correta para serem verdadeiros sub-harmônicos e podem variar de uma terça menor a uma 5ª composta abaixo da fundamental, sendo os intervalos mais comuns sétimas e oitavas. **A nota obtida depende da espessura, material e idade da corda, e da quantidade de breu no arco. O peso do braço no arco e a velocidade do arco podem também afetar o intervalo obtido.** (WELBANKS, 2016, p. 98, tradução nossa).

Encerrando as possibilidades do excesso de pressão no arco, temos o som granulado ou “nageln”, obtido quando o movimento horizontal do arco é impedido pela quantidade de pressão, o que gera pequenos grãos ou cliques, que tem altura definida. É possível alcançar este efeito de maneira mais controlada encostando o polegar na lateral do espelho, aplicando muita pressão no arco com o restante dos dedos e o puxando na horizontal ou, com a mão na posição normal, aplicando muita pressão e conduzindo o arco na vertical (entre o espelho e o cavalete). Da mesma forma que o *overpressure*, é possível aumentar a pressão gradativamente enquanto se diminui a velocidade do arco, obtendo pequenos grãos no meio de um *scratch tone* ou *undertone*. Assim como todas as técnicas apresentadas até agora, o resultado sonoro não é imutável e preciso como na teoria. O corpo do instrumentista, condições ambientais e materiais afetam necessariamente o som que será produzido e podem, inclusive, impedir que algumas dessas técnicas sejam executadas ou até gerar

resultados sonoros inesperados. Além disso, é necessário, como já mencionamos, desdoutinar o corpo, ou, como Fallowfield coloca:

Controlar a relação entre pressão, velocidade e ponto de contato do arco torna-se instintivo para os violoncelistas. Por exemplo, para um aumento da pressão do arco, qualidade e intensidade sonoras constantes só são mantidas reduzindo a velocidade e/ou afastando o ponto de contacto do meio da corda. Algumas técnicas de *overpressure* requerem uma **dessincronização** de métodos bastante praticados". (FALLOWFIELD, tradução nossa, disponível em: <https://cellomap.com/how-i-how-far-how-hard-how-fast/>)

4.2.1.3 Gestos próximos e gestos distantes

Dados os parâmetros apresentados, podemos pensar que tocar violoncelo (e todos os instrumentos de cordas friccionadas), envolve a articulação de dois ou mais desses parâmetros a todo momento. Cada um é composto por dois extremos e, entre os extremos, há uma gradação, sendo que os parâmetros são interdependentes e relativos. Dominar a técnica do instrumento envolve a compreensão física, não teórica, de como se articulam esses parâmetros. Mesmo sem saber a explicação acústica de porque aumentamos a pressão quando aumentamos a velocidade de arco, todo violoncelista com um nível médio de estudo o fará “intuitivamente”. É preciso mecanicizar alguns movimentos para que haja espaço mental para pensar outras questões da música. No entanto, quanto mais mecânicos os movimentos, mais difíceis de serem reconhecidos ou desconstruídos. López-Cano afirma que o conhecimento produzido pela pesquisa artística resulta também em “uma série de ‘ações mentais’ resistentes à verbalização que na maioria das vezes estão intimamente vinculadas à atividade motora produtora da interpretação musical e

que, em ocasiões, constitui sua única via de expressão.” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 78).

Minha intenção com a categorização topológica do instrumento é evidenciar a atividade motora independente das ações mentais que a induzem. Não acredito que devamos deixar de estudar os exercícios de Feuillard, Duport ou Popper, mas que, independente deles, ainda saibamos experienciar o instrumento com a curiosidade de quem manipula um objeto, o sentindo fisicamente respondendo e resistindo ao toque. Creio que muitas vezes estamos tão concentrados nas ações mentais que envolvem tocar, que o instrumento se torna virtual, uma superfície inerte sobre a qual realizamos pequenos movimentos mecanicizados que temos de controlar com a ponta dos dedos, o pulso, o braço; a tecnicização da prática instrumental retira o corpo (no sentido de uma imagem permeável que recebe sinais do objeto que manipula) do ato de tocar. Seria próximo do que Simondon propõe quando afirma que:

Saber utilizar uma ferramenta não é apenas ter adquirido a prática dos gestos necessários; é também saber reconhecer, através dos sinais que chegam ao homem através da ferramenta, a forma implícita da matéria sobre a qual se trabalha, no local exato que a ferramenta deve atacar” (SIMONDON, 2009, p. 69, tradução nossa).

A topologia do instrumento nos transmite os sinais dos movimentos possíveis a serem executados sobre e através dele. Não é uma técnica que aprendemos através de um manual ou tratado e reproduzimos, mas a materialidade do objeto com o qual nos relacionamos fisicamente. A parametrização topológica que proponho parte de uma experiência subjetiva do violoncelo, na medida em que outros instrumentistas poderiam propor diferentes aspectos a serem parametrizados. Tentando abarcar o máximo de gestos entre os que já são comuns na música contemporânea e os que atravessam minha prática de improvisação, o que apresentei são os parâmetros que

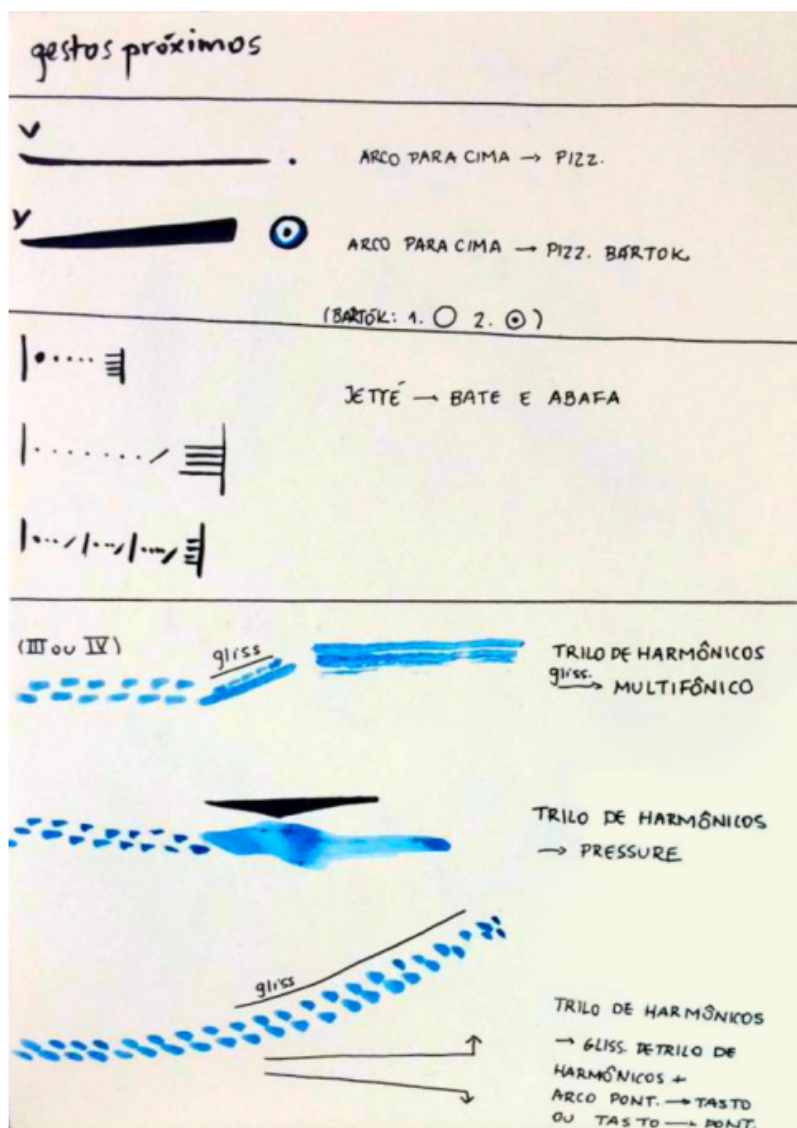
julgo pertinentes e que acredito que podem auxiliar compositores e outros instrumentistas. Ao tratar do conhecimento não conceitual como produto da pesquisa artística, López-Cano traz o conceito de “esquemas imagem” proposto por George Lakoff e Mark Johnson e situado na área de “embodied cognition”, que seria uma cognição corporificada. López-Cano explica que: “muitos fenômenos complexos e abstratos são conceituados por meio de projeções metafóricas de esquemas mentais corporizados (esquemas imagem) formados por experiências motoras primárias caracterizadas por serem não propositivas, pré-verbais e pré-rationais” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 82). Dito isso, a seguir tentarei projetar visualmente a esquematização dos parâmetros estabelecidos dentro das categorias de “gestos próximos” e “gestos distantes”, tendo consciência, no entanto, de que este é um conhecimento que López-Cano conceituaria como “embebido na prática” (2015, p. 85) e cuja comunicação se daria mais clara de maneira ostensiva.

Podemos começar imaginando que gestos na ponta do arco estão distantes de gestos no talão, por exemplo. Gestos no talão estão próximos de gestos em pizzicato: para que se troque rapidamente de arco para pizzicato, é necessário que a mão já esteja próxima das cordas, o que não é o caso quando estamos tocando com a ponta do arco. Da mesma maneira, um gesto sul tasto na região média está distante de um gesto sul ponticello na ponta, e exige um tempo para que o instrumentista o alcance, o que é mais simples se a transição está escrita (com uma seta indicando a mudança de ponto de contato, por exemplo, e tempo hábil para executá-la) ou se a proposta é justamente um corte abrupto. Além disso, não se pode ignorar o tamanho do violoncelo. Saltos de posições baixas para posições altas são sempre trabalhosos, muito mais que em um violino. Se esse salto for entre cordas diferentes, a dificuldade se acentua por exigir uma movimentação vertical e horizontal da mão esquerda além

da mudança de ângulo e possivelmente região e ponto de contato do arco.

Se pensamos os parâmetros individualmente, temos as seguintes gradações: talão - ponta; *sul tasto* - *sul pont*; muita pressão - pouca pressão (arco); região grave - região média/aguda; pouca pressão - muita pressão (mão esquerda). A combinação de extremos (por exemplo talão + sul. pont + muita pressão) sempre estará distante da combinação oposta (ponta + sul tasto + pouca pressão). À medida que nos deslocamos para as regiões médias de todas as gradações, os parâmetros se aproximam. Estes são os gestos que eu e Neto trabalhamos em *Azul*, desenhados a partir de sua proximidade:

Figura 44: Gestos próximos em Azul.



Fonte: AIROLDI; NETO, 2019.

Quando se inicia um processo composicional a partir dos gestos - como Ferraz com frequência propõe e bem expõe como possível fórmula em *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho* (2007) - entendo que a imagem do gesto como objeto que pode ser deformado e manipulado passa muito mais pelo campo da imagem sonora que pelo da habilidade técnica. Retirarei brevemente o conceito de seu invólucro

teórico e poético, certamente mais pertinente que o que proponho, para fazer uma constatação talvez simplória mas creio que importante: compreender quais gestos estão próximos ou distantes (a partir dos parâmetros topológicos, e não apenas acústicos), pode ser de grande ajuda no momento de articular as idéias musicais. Por mais bem elaboradas que sejam as imagens sonoras construídas e imaginadas, é preciso levar em consideração as limitações do instrumento. Dessa forma, diminui-se a lacuna entre a expectativa do compositor e as possibilidades do instrumentista e previne-se que as idéias musicais sejam frustradas. Além, é claro, de ser uma metodologia de exploração individual que julgo especialmente rica para qualquer instrumentista e que pode ser aplicada em qualquer instrumento.

Se olharmos a prática instrumental à luz das imagens simondonianas, podemos considerar que a imagem do instrumento que construímos a partir de nossas experiências com ele é impregnada. especialmente, dos primeiros contatos que tivemos com esse instrumento, acrescidos de todos os outros contatos posteriores:

A primeira impregnação produz um tronco: imagem primordial, que servirá como um modelo relativamente ao qual as outras representarão desvios. Impregnações subsequentes transformam essa imagem pelo surgimento de novos galhos e ramos, mas não podem reconfigurá-la completamente (KASTRUP, 2012, p. 67).

Se nossa percepção é subtrativa, o contato frequente (diário, no caso de instrumentistas) com o objeto pode limitar nossa capacidade de perceber os atributos daquele objeto que não nos são interessantes. No ensino musical conservatorial voltado para a reprodução de peças principalmente do repertório clássico e romântico, a imagem que se faz do instrumento é limitada ao que ele pode realizar

no âmbito das técnicas que envolvem tocar esse repertório⁷⁷. À medida que avançamos nos estudos, nos especializamos mais e mais nessas técnicas e deixamos de ser capazes de perceber todas as outras possibilidades motoras viáveis a partir do contato entre imagem-corpo e imagem-instrumento. Olhar para o instrumento como um objeto, analisar e categorizar suas formas, distâncias, elevações, texturas etc é dar um passo para trás, tentativa de redescobrir algo mais próximo de sua imagem total, ou ao menos diminuir o índice de erro da percepção. E então, poder se aproximar novamente do instrumento para tateá-lo como quem tateia um objeto desconhecido, e, desse tatear, escutar os sons que são produzidos. É aprender a tomar o caminho inverso: em vez de ler, escutar ou pensar som e então tentar reproduzi-lo através do movimento, se mover e manipular o objeto e então escutar o que resulta do encontro entre as imagens corpo e instrumento.

4.2.2 Le Cri de la Phalène (2021)

A partir da aula que dei explanando os conceitos apresentados acima, articulados com imagens poéticas que vínhamos alimentando paralelamente, Torrez compôs *Le Cri de la Phalène*. Como disse, no período de composição da peça, que foi de maio a agosto de 2021, nos comunicamos no mínimo semanalmente para discutir ideias composicionais e suas respectivas possibilidades técnicas. Todo este intercâmbio de informações está armazenado em conversas de aplicativos de mensagens

⁷⁷ Como quando nos aprofundamos em qualquer gênero - falo aqui desses repertórios especificamente porque são os que aprendi e estudei por mais tempo e são os que se ensina a um estudante de violoncelo. Um violonista integrado ao universo da música popular brasileira pode enfrentar o mesmo problema, ainda que tenha adequado sua técnica a outro tipo de repertório

instantâneas e em uma pasta de uma nuvem compartilhada, contendo as seis versões da partitura, suas respectivas gravações, gravações de gestos experimentais e o vídeo final - parte desse material, bem como o relato detalhado do processo e exercícios simples que estou escrevendo para que outros violoncelistas possam resolver problemas técnicos da peça serão disponibilizados em um artigo que estamos escrevendo em conjunto, portanto, não me prolongarei na descrição de nossas interações. Há dois exemplos, no entanto, que gostaria de trazer para encerrar esse capítulo por conversarem com os desdobramentos desta dissertação.

A imagem poética que inspirou Torrez foi a de uma mariposa que, presa entre as lâminas de uma janela de sua casa, se debatia sem conseguir se soltar. Logo pensei em fragmentos de *Sept Papillons* (2000), e nos harmônicos instáveis, que aparecem e desaparecem, ora fluídos e limpos como um voo livre, ora difíceis e ruidosos, me causando a sensação física de estar presa quando os toco, como a pequena mariposa. Poucos dias depois, brincando com a minha filha em um parquinho de areia cercado por plantas, encontramos o cadáver de uma borboleta. Imóvel, as linhas de sua estrutura seca eram bem visíveis, mas a membrana que as preenche estava quase transparente, opaca, se desfazendo. À medida que a borboleta envelhece, sua cor se apaga. Pensei sobre os muitos tempos e ritmos que perpassam a curta vida das lepidópteras e de como tempo e movimento se confundem e se propagam. Essas mesmas imagens, acrescidas de outras, perpassam também o processo criativo de *Flutter by* (2021), que abordarei no capítulo seguinte - sendo essa última, a do movimento que se propaga no meio, a que disparou minha concepção da forma dessa peça. Em *Le cri de la phalène*, no entanto, os contrastes do movimento (livre, contido), das cores (brilhantes, opacas) e do tempo (liso, medido), foram as imagens exploradas.

Na primeira versão da peça, Torrez buscava explorar as gradações de pressão

da mão esquerda. Sua ideia era que o movimento da mão esquerda fosse fluído, não metrificado, enquanto o arco seguia figuras rítmicas pré-estabelecidas. Para sobrepor esses dois tempos, a solução que encontrou na notação foi separar em duas linhas mão esquerda e mão direita, lançando mão de grafismos para representar o movimento da mão esquerda, em uma linha que indica o tanto que o dedo deve pressionar a corda:

Figura 45: Primeira versão de *Le Cri de la Phalène*, p. 1, 26 de maio de 2021.

♩ = 120

The image shows a musical score for two cellos. At the top left, the tempo is indicated as ♩ = 120. The score is organized into two systems. Each system consists of two staves. The upper staff in each system is labeled 'l. h. pressure' and contains a wavy line representing finger pressure. The lower staff is labeled 'cello 1' and 'cello 2' and contains musical notation. The first system includes a triplet of eighth notes. The second system includes a 7th fret and a 5th fret marking. The dynamic marking 'p' is present at the beginning of each cello staff.

Fonte: TORREZ, 2021.

Na versão final da peça, Torrez acabou abandonando a linha de movimento da mão esquerda, optando por indicar nas próprias notas se seriam harmônicos, meio harmônicos ou notas presas, como na notação tradicional. Apesar de ser uma escrita interessante para sobrepor diferentes concepções de tempo e, principalmente, propor uma aproximação topológica do instrumento, induzindo o instrumentista a explorar fisicamente a profundidade da corda, ela não funcionava para as idéias

musicais que Torrez buscava. Nessa primeira versão, ainda era audível o resultado das gradações de pressão, embora me parecesse pouco explorado nesse andamento. São sutis as mudanças que escutamos quando alteramos levemente a quantidade de pressão, são alguns harmônicos que aparecem e logo desaparecem, ruídos que estão entre nota presa e harmônico mas não é possível especificar exatamente onde, apenas sentir. De fato, seria necessário um andamento mais lento para que se pudesse escutar com a devida atenção cada uma dessas frágeis alterações. No entanto, à medida que Torrez avançava no desenvolvimento das idéias musicais, as figuras rítmicas foram se tornando mais complexas, tornando inaudíveis as gradações sutis e a notação, portanto, desnecessária.

Justamente por buscar complexidade rítmica, a sonoridade da fluidez da mão esquerda se perdeu, dando lugar a momentos de escrita não metrificada, mas não mais gráfica, como na linha superior, sobrepostos a figuras metrificadas, como a linha inferior:

Figura 46: Segunda versão de *Le cri de la phalène*, p. 2, 11 de junho de 2021.

Fonte: TORREZ, 2021.

Ainda que a métrica não esteja definida na linha do primeiro violoncelo, é tão curto o tempo para realizar tantas mudanças de pressão em pouco mais de um

compasso que a sensação de tempo liso se perde completamente. Porém, foi através da pesquisa de sonoridades proporcionada pela idéia inicial que Torrez encontrou os timbres que buscava para a versão final da peça. Para mim, a primeira versão foi como um exercício, um estudo para preparar a peça final. A sensação de manter a corda semi-pressionada, vibrando sob o dedo, é como a de segurar algo que quer fugir. Quando se tira uma fração de peso, deixando que o harmônico soe, é como se a nota se libertasse do dedo que a esmagava e desse um salto. Do contrário, se pressiono até o fim a corda, interrompendo os ruídos, parece que empurro o som, o colocando em um lugar macio. É tátil e ao mesmo tempo profundamente sonora a experiência de brincar com a pressão dos dedos da mão esquerda: não existe a sensação total do som sem o tato, nem do tato sem o som. Não fosse nossa colaboração, Torrez não encontraria, dentre tantas sonoridades, aquelas que o interessavam especialmente; nem eu, dentre tantas experimentações e improvisos, conseguiria compreender a potência de explorar individual e lentamente cada parâmetro, como fiz com a pressão da mão esquerda.

4.2.3 A partitura como mediadora da relação entre compositor e instrumentista

Quando Torrez me enviou a quarta versão da partitura, cuja segunda página já reproduzi no início do capítulo, me senti intimidada pela escrita do segundo violoncelo (o que está no segundo e quarto pentagramas). Tentando tocá-la no tempo proposto (semínima igual a 60), não conseguia fazer soar a altura exata dos harmônicos dentro das figuras rítmicas, com as mudanças de ponto de contato e dinâmica. Retirando alguns elementos da complexidade, como por exemplo tocando

a passagem lentamente sem me preocupar com a dinâmica, ou tocando todas as notas como semibreves sem me preocupar com as mudanças de ponto de contato, era possível fazer com que quase todos os harmônicos soassem na altura que deveriam. É preciso ressaltar, no entanto, que mudanças de ponto de contato do arco alteram a altura dos harmônicos. Seria preciso sistematizar este acontecimento, mas, com o dedo da mão esquerda parado em um harmônico, mudando apenas o ponto de contato, em uma arcada consigo produzir pelo menos três alturas diferentes. Creio que seja importante que os compositores estejam atentos a este fato quando forem escrever passagens complexas usando harmônicos, como Torrez estava fazendo, para que não se espantem ou frustrem com sua realização.

Tentando tocar esta passagem em específico, para além das especificidades técnicas que envolvem os harmônicos, ficou patente uma outra reflexão que me ocorre de tempos em tempos acerca da escrita musical. Quando, um tanto incomodada, enviei a Torrez minha tentativa de tocar este trecho da peça, reclamei que o que ele havia escrito não ia soar como estava escrito. Os meios harmônicos artificiais eram instáveis e as mudanças de ponto de contato me faziam perder a altura das notas, gerando um resultado sonoro muito menos controlado do que se propunha na partitura. Para minha surpresa, Torrez gostou da gravação que enviei. De fato, alguns sons que ele havia imaginado não estavam ali, enquanto havia outros que ele não imaginara e que o agradaram. Ele me disse que ficasse tranquila, ele não estava buscando as alturas exatas, mas justamente os efeitos e ruídos. Me pergunto, então, se não haveria uma forma da comunicação entre compositor e intérprete ser menos ambígua. Muitas vezes compositores escrevem passagens extremamente complexas cientes de que não vão soar exatamente como estão escritas - podemos pensar em *Evryali* (1973), de Xenakis, por exemplo. No entanto, a não ser que estejam

em contato direto com o compositor ou tenham acesso a material disponibilizado por quem esteve, os instrumentistas não têm como saber disso. Com frequência, gastamos horas de estudo em passagens cuja escrita é extremamente complexa e detalhada, mas que o resultado sonoro pretendido pelo compositor é simples. Ou até desistimos de tocar uma peça por não conseguir desvendar a escrita - que muitas vezes é o que afasta instrumentistas da música contemporânea. Por outro lado, entendo que apesar de não estar necessariamente interessado em uma execução extremamente precisa, o compositor está apontando um caminho, está usando das ferramentas gráficas que possui para indicar aproximadamente o vocabulário sonoro do qual o instrumentista deve se valer ou, até, propondo uma nova possibilidade sonora, instigando uma nova aproximação do instrumento. No entanto, ainda que a passagem seja propositalmente impossível, a “responsabilidade” pela má execução recai quase sempre sobre o instrumentista, o que pode ser motivo de grande ansiedade. Ao tratar do que chama da “ética da performance” na música complexa, Tanja Orning defende que “aceitar e acolher a ambiguidade na notação e performance de uma obra (...) abre um espaço criativo para o intérprete, um espaço onde há várias áreas ainda por explorar” (ORNING, 2015, p. 299, tradução nossa).

Orning afirma que, na música da chamada “nova complexidade”, “as exigências extremamente elevadas que são feitas aos performers são uma parte importante desta vertente estética” o que causa, segundo a autora, “dilemas éticos insolúveis”, apenas para os instrumentistas (ORNING, 2015, p. 300, tradução nossa). Acredito que ainda estejamos lidando com heranças dessa lógica em muitos momentos de nossa música contemporânea: no meio do caminho entre a intenção do compositor e a execução do instrumentista, há por vezes uma lacuna que pode gerar frustração a ambos os lados, mas concordo que especialmente aos instrumentistas. Se

o compositor não almeja a precisão absoluta, por que não indicar isto ao instrumentista? Essa abertura poderia, no entanto, aumentar a liberdade para que o instrumentista tocasse como está acostumado, diminuindo as chances de que novas possibilidades sonoras daquele instrumento fossem tensionadas, como argumenta Teixeira (2020)⁷⁸?

Embora este argumento possa ser válido para parte da música que se fez até o presente (lembrando que por “música” estamos nos referindo especificamente à música de concerto), me pergunto ainda se ele continua sendo válido daqui para frente. Temos nos questionado sobre a relação entre compositores e instrumentistas e, cada vez mais, propostas de criação colaborativa são valorizadas, como foi incentivado, inclusive, nos eventos dos quais participei durante este mestrado - tanto no Musitec2 (2020), Como no NOVA Contemporary Music Meeting (2021) e no Contemidi (2021). Há tantas peças contemporâneas que se propõem a expandir as possibilidades sonoras do instrumento que é difícil acreditar que hoje um compositor seria capaz de escrever uma técnica realmente nova, sem se valer de tudo que já está dado. Ao instrumentista restaria um papel passivo de estudar todo esse imenso repertório, como se ele não fosse capaz, sem esse estudo infinito, de se apropriar de seu instrumento e ele mesmo apresentar o que considera interessante sonoramente. Além do caráter endógeno dessa perspectiva, em que compositores seguem estudando uns aos outros, uns às técnicas e escritas dos outros, em um círculo tecnicista e descolado da realidade, exclui-se a individualidade do instrumentista. Exclui-se seu corpo, seu universo imagético, seus gestos próprios. De fato, o que essa abordagem nos possibilitou até agora em termos de expansão das técnicas dos instrumentos pode ser profundamente valioso, mas talvez haja um outro

⁷⁸ Em “Dos limites da colaboração musical” (2020), o autor discorre sobre as “possibilidades e (...) limites da criação musical colaborativa” (TEIXEIRA, 2020).

caminho a ser explorado - e que não precisa, necessariamente, ser posto em oposição àquele.

Neto, compositor com quem criei colaborativamente *Azul*, se propõe justamente a compor a partir do contato direto com o instrumentista ou performer, de maneira a fazer emergir desse encontro o que ele denomina como a “voz” daquele indivíduo, uma voz cujo descobrimento é aguçado pelo compositor. Discorrendo sobre seu método, Fernandes Weiss coloca que:

A obra de José Pereira Mattos Neto se revela fundamentalmente laboratorial na maneira como esse compositor desenvolve um longo trabalho de *sutilização* junto aos artistas com quem trabalha e no *encontro* com eles. Sua criação é assim voluntariamente baseada na ideia de se abrirem *vazios* para que *verdades* apareçam por si, e essas verdades são o que Neto chama de *vozes únicas* das pessoas com quem cria. (FERNANDES WEISS, 2021, p. 8).

De fato, a partir desse encontro com Neto me vi sabendo articular as várias práticas criativas que permeavam meu fazer artístico (desenhar, pintar, improvisar, procurar sons, decompor gestos, pensar imagens sonoras...), em um processo de profunda auto-reflexão incentivado pelo compositor - processo esse que não envolveu em nenhum momento ler uma partitura complexa e interpretá-la, mas que se materializou em *Azul*. Precisão e complexidade técnica nem sempre pautam o caminho mais propício para a relação de idéias musicais. Quando li pela primeira vez a passagem cheia de harmônicos artificiais e mudanças de ponto de contato escrita por Torrez, minha vontade foi de não tocá-la. O tempo que eu gastaria para tocar com precisão uma passagem de poucos segundos apenas porque o compositor havia decidido que seria assim me pareceu desnecessariamente trabalhoso. No entanto, quando levei minha queixa ao compositor e ele foi receptivo, me encorajando a eu mesma explorar como as imagens musicais que ele estava buscando poderiam ser escritas de maneira mais acessível e clara, me senti instigada a ajudá-lo

e chegamos, por fim, a um resultado que agradava a ambos. Claro que essa relação foi facilitada por ele estar na posição de aprendiz e a proposta inicial fosse que eu o auxiliasse na escrita da peça, o que tornou o trabalho mais horizontal que costuma ser. Embora seja possível argumentar que a hierarquização entre instrumentistas e compositores por si só é problemática e não compensa o desenvolvimento técnico, apelo ainda para outro argumento: ela, na realidade, pode impedir a fluência das idéias musicais e, conseqüentemente, ter o efeito contrário ao que se propõe. Essa não é, na maior parte das vezes, a intenção do compositor. Muitos dos meus colegas compositores e outros compositores vivos com quem tenho contato hoje estão genuinamente preocupados em manter uma relação mais horizontal com os instrumentistas que irão tocar suas peças.

A questão não é individual, mas estrutural. A estrutura hierárquica da relação entre instrumentistas e compositores ainda pode ser motivo de frustração e ansiedade especialmente para os performers, o que com frequência afasta jovens instrumentistas da música contemporânea. Foi apenas quando Neto propôs que criássemos uma peça colaborativamente, em vez de ele escrever uma peça para eu tocar, como era minha ideia inicial quando o abordei para criarmos algo juntos, que vi a potência criativa que existia em meu trabalho como intérprete. Os desdobramentos dessa descoberta resultaram nesta pesquisa de mestrado em que proponho um trabalho profundamente autoral na mesma medida que colaborativo, na tentativa de apagar as fronteiras entre quem toca e quem compõe.

4.3 O corpo e a performance em obras intermídia

Dedico este capítulo às três peças que compus colaborativamente com Fellipe Miranda (UFMG), Lucia Esteves (USP), Lucas Quinamo (UNICAMP) e Lucas Torrez (USP). Nos conhecemos virtualmente durante o Musitec2 (Segundo seminário de música e tecnologia: invenção musical e ambientes de programação), evento virtual realizado entre novembro e dezembro de 2020. Desde então, apresentamos *Nácar* na mostra do Musitec 2; realizamos uma comunicação intitulada “Collaboration and distance: the challenges in the collective creation of Nácar, an audiovisual improvisational piece for cello and electronics” durante o Nova Contemporary Music Meeting (CESEM/NOVAFCSH), que se desdobrou em um artigo⁷⁹; compusemos e apresentamos *Vólpora* em um recital-comunicação durante o 1º Encontro Internacional de Pesquisa em Arte, Música e Tecnologia (UFMT) em junho de 2021, cujo texto foi selecionado para integrar o livro virtual do evento⁸⁰; e compusemos e apresentamos *Flutter by* (2021) em evento da rede Sonora: músicas e feminismos (USP) no projeto “Clareira” do Museu de Arte Contemporânea da USP. Nunca nos encontramos todos os cinco pessoalmente: eu e Lucia residimos em São Paulo, Torrez morou no interior de São Paulo durante a pandemia e retornou para Guarulhos recentemente, Martins reside em Belo Horizonte (MG) e Quinamo em Campinas, embora frequentemente esteja em Vitória (ES), sua cidade natal. Quase todas as nossas interações (com exceção dos dias de preparação e performance de

⁷⁹ O artigo estará disponível no NOVA Contemporary Music Journal, Vol. 3, a ser publicado ainda em 2022.

⁸⁰ QUINAMO et al., *Autoanálise dos processos criativos de Nácar (2020) e Vólpora (2021)*. In: Pesquisa em arte, mídias e tecnologia. Rita de Cássia Domingues dos Santos, Maristela Carneiro, Danilo Rossetti (org.). Rio Branco, 2021. Disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/pesquisa-em-arte-midias-e-tecnologia-textos-selecionados/>

Flutter by, em que estive com esteves) foram virtuais através de aplicativos de mensagens instantâneas, videoconferências e do compartilhamento de uma profusão de arquivos de áudio, vídeo, foto e texto em uma nuvem comum. Além de grupo de pesquisa e composição coletiva, nos tornamos amigos e rede de apoio virtual, especialmente durante o período mais crítico do isolamento social. Nossos históricos e formações divergem, sendo Esteves, Torrez e Quinamo estudantes de composição e Martins, formado em Engenharia, pesquisador em música e computação atualmente. Apesar de muitos interesses em comum, somos um grupo heterogêneo que, através do compartilhamento de diferentes ideias e habilidades, tem se dedicado a realizar trabalhos multidisciplinares.

Neste capítulo pretendo abordar brevemente questões relacionadas à criação colaborativa à distância que, apesar de pertinentes, já foram esboçadas nos artigos citados e em uma expressiva quantidade de trabalhos publicados ao redor do mundo durante a pandemia de COVID-19⁸¹. A imposição do distanciamento social, a atmosfera de insegurança, bem como tantas particularidades desse período singular afetaram significativamente a forma e poética das três obras compostas. O que me interessa aqui e discutirei com mais profundidade, no entanto, é a maneira como se deu a presença do corpo (especialmente o meu, como performer) em peças que são todas colaborativas, compostas a distância e para violoncelo e eletrônica, mas que se realizaram em formatos distintos, implicando relações diferentes entre o corpo e as imagens sonoras (e também visuais). A gravação do áudio de *Nácar* foi feita em tempo real: partir de um material gestual pré-definido, improvisei junto de um patch de *live-electronics*. A gravação do resultado do meu som sendo processado em tempo real

⁸¹ Conf.: GEORG, Docker. *Cancelled time: covid-19 and the power of time in performance and politics*. *Performance Philosophy* vol. 7, no. 1 (2022). Disponível em: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/330>

foi depois sobreposta ao vídeo, que foi feito após a música estar finalizada e cujos processamentos são disparados por parâmetros da faixa de áudio. Já *Vólpora* é uma peça completamente eletroacústica: ainda que eu tenha gravado gestos isolados no violoncelo, eles foram manipulados e sobrepostos por outros sons. O vídeo também foi realizado dessa forma: primeiro gravei *takes* das minhas mãos enquanto pintava e manipulava alguns objetos. Esses *takes* foram editados e montados junto do áudio. *Flutter by*, por fim, foi realizada ao vivo. Com construção semelhante a *Nácar*, improvisei a partir de um material pré-definido sobre um patch de *live electronics* com tempos e transições pré-definidas. Por conta de uma limitação técnica do evento, não poderíamos realizar a projeção do material visual que estávamos concebendo para a peça, então o abandonamos por ora. Em cada uma das peças, meu corpo esteve presente em momentos e contextos diferentes. O processo de realizar a performance, ou melhor, as “micro-haecceidades” (ASSIS, 2017) da performance se constituíram e individualizaram de maneiras diversas, por meio de processos transdutivos que se desdobraram em experiências artísticas distintas.

4.3.1 Transdução e “micro-haecceidades” na performance: uma perspectiva de Paulo de Assis a partir de Simondon

Em *Gilbert Simondon’s ‘transduction’ as radical immanence in performance* (A transdução de Gilbert Simondon como imanência radical na performance), artigo de 2017, Paulo de Assis faz uma longa contextualização sobre o conceito de transdução e todas as formas que ele toma na obra de Simondon. Passando por suas aplicabilidades técnicas (em dispositivos tecnológicos como motores, telefones e microfones, por exemplo), até seu uso na física, biologia e psicanálise, o conceito de Simondon é

amplo e usado em diversas áreas para explicar inúmeros fenômenos. De forma sucinta, a concepção de Simondon sobre a transdução é completamente voltada à criação - não à criação subjetiva a individual, mas ao modo como as coisas se criam através de processos e fluxos energéticos: “mais importante que discutir o que as coisas ‘são’ é considerar como elas vieram a ser o que são, e quais futuros as sucedem” (ibid., p. 700)⁸². O transdutor é uma interface, o mediador da transmissão de um fluxo ou impulso, sendo o próprio corpo humano (individuado através de processos de transdução) também um transdutor. Para Assis, na música, seja na composição ou performance, a principal interface entre inúmeros potenciais incompatíveis (lembramos da definição de Simondon sobre a invenção como a criação de compatibilidade) e a materialização desses potenciais em som é o corpo humano. Esse corpo, atravessado por muitas camadas de informação que modulam a realização musical, é um organismo complexo em estado de transdução permanente: seus modos transdutivos de individuação só cessam com a morte.

Como Sauvagnargues, Assis considera que a visão de Simondon permite um distanciamento de abordagens da música baseadas na subjetividade e também das perspectivas que ignoram os componentes não-humanos imbricados na criação musical, levando em conta tanto o corpo (não uma consciência fechada e centralizada, mas uma interface) e as tantas outras imagens envolvidas na criação musical como transdutores que capturam forças e as materializam em som e gestos:

Considerando corpos, instrumentos, corpos-instrumentos, partituras, gravações, salas de concerto e audiências como diferentes tipos de transdutores, este capítulo visa estabelecer uma nova abordagem à criação musical, definindo um regime experimental caracterizado por conjuntos de transdutores e a sua respectiva repercussão de efeitos e intensidades. Tal abordagem permite e reforça uma mudança decisiva da oposição estática entre ‘obra’ e ‘performance’, entre a ‘partitura’ e a esperada ‘imagem da

⁸² Tradução do original: “More important than discussing what things ‘are’ is to consider how they come to be what they are, and what futures they entail” (ASSIS, 2017, p. 700).

obra', entre as generalidades arquetípicas ('a obra') e características contingentes ('performances'), para uma zona que é energética e molecular (ibid., p. 697)⁸³.

O autor então estabelece uma conexão entre o conceito de transdução de Simondon e uma outra terminologia, essa de Deleuze e Guattari⁸⁴, que é a designação da individuação sem sujeito: a haecceidade. Trata-se de uma individuação que não é de uma pessoa ou objeto, mas de um evento (como Assis cita da entrevista de Deleuze a Parnet⁸⁵, a individuação do vento, do rio, de um dia ou até de uma hora de um dia...). Assis se apropria dessa terminologia e a aplica às artes performativas, propondo uma radicalização temporal do termo: o autor fala de “micro-haecceidade” (“micro-haecceity”), frações infinitesimais de segundos que se sucedem em alta velocidade durante a performance. Sem que haja tempo para contemplar ou refletir, cada minúsculo evento da performance acontece em uma “urgência inevitável”, sendo que esses eventos nunca são estáveis, figurando como impulso ou virtualidade de uma ação a outra:

Se pensamos, fazemos, ou experimentamos performances artísticas com estas operações em mente, a noção Deleuziana de 'captura de forças' torna-se mais compreensível do que nunca: o virtual torna-se real para ser dissolvido instantaneamente no virtual de novo (ibid., p. 707)⁸⁶.

⁸³ Tradução do original: Considering bodies, instruments, body-instruments, scores, recordings, concert halls and audiences as different types of transducers, this chapter aims at laying the ground for a novel approach to music making, defining an experimental regime characterized by ensembles of transducers and their respective relaying of affects and intensities. Such approach enables and enhances a decisive shift from the static opposition between ‘work’ and ‘performance’, between ‘score’ and expected ‘image of work’, between archetypal generalities (‘the work’) and contingent particulars (‘performances’), to a zone that is energetic and molecular” (ASSIS, 2017, p. 697).

⁸⁴ Conf.: *Mil Platôs* - vol. 1: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: editora 34, 2011.

⁸⁵ Conf. Deleuze e Parnet, 1987, p. 151-152.

⁸⁶ Tradução do original: “If one thinks, or does, or experiences artistic performances with these operations in mind, the Deleuzian notion of ‘capture of forces’ becomes more graspable than ever: the virtual becomes actual in order to be instantly dissolved into the virtual again” (ASSIS, 2017, p. 707).

A partir dos conceitos de transdução e micro-haecceidade, o autor propõe um paradigma para pensarmos a performance em si (um evento que se individua a partir do movimento de muitos objetos, humanos e não humanos) e os próprios processos de composição e interpretação de uma peça, que deixa de ser uma obra fechada e passa a ser um acoplamento de muitas partes, cada uma em seus próprios processos de atualização, transdução e individuação. Em *Nácar*, *Vólpora* e *Flutter by*, os processos criativos são heterogêneos, construídos coletivamente, disparados por fatores múltiplos, modulados e atravessados por componentes humanos, não humanos, políticos, sociais... Elementos esses indissociáveis da última versão apresentada de cada uma das peças e aparente em suas estruturas e materializações estéticas. A seguir faço um relato pessoal e em certa medida analítico sobre como a criação colaborativa remota e o agenciamento desses tantos elementos resultou nas três peças.

4.3.2 *Nácar* (2020)

O Musitec2 foi um evento em formato inédito, realizado completamente à distância, fruto do trabalho interinstitucional de professores e pesquisadores de universidades nacionais e internacionais e sediado pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Sua programação se desdobrou ao longo de seis semanas entre novembro e dezembro de 2020, sendo a primeira e a última semanas intensivas, com atividades em tempo integral. Durante a primeira semana, formamos grupos de trabalho entre os bolsistas, e fomos orientados a esboçar idéias de peças colaborativas; ao longo das quatro semanas seguintes, tivemos workshops sobre diferentes ferramentas de interação e composição musical assistida por computador, bem como palestras sobre

o trabalho artístico de diversos compositores e artistas. Durante a quarta semana, os grupos de trabalho tiveram reuniões de orientação com os professores do seminário e finalizaram seus processos colaborativos, que foram apresentados durante a mostra de encerramento do evento.

Havia um desafio - não sem precedentes ou casos semelhantes antes e durante a pandemia, é claro, mas inédito para nós: como compor colaborativamente a distância, em um curto espaço de tempo, junto de pessoas que pouco conhecíamos? Como criar um material coeso, consistente? Nossa primeira reunião teve como foco a idealização (elucubração conjunta de uma ideia) poética. Se buscássemos a mesma imagem (mental/metafórica), poderíamos traçar caminhos independentes para um destino comum. Naquele momento, já meses adentro do isolamento social e sem nenhuma perspectiva de que ele terminasse, nos encontrávamos, cada qual a sua maneira, vivenciando a solidão particular àquele momento histórico. Cada um encerrado em uma cápsula, transmitindo ondas sonoras e luminosas uns aos outros, através de computadores. A primeira imagem que nos veio foi a de uma concha. Produzido dentro de uma concha imersa na água, como se propaga um som? Em uma concha úmida, preenchida por um animal pegajoso que produz secreções para se proteger de invasores; em uma concha inabitada, seus espaços curvos vazios, a secreção calcificada enrijecida em nácar... Algum tempo após a estreia de *Nácar*, me deparei com a fala de Caesar (2013) sobre as conchas justamente ao argumentar que não há diferença de natureza entre imagens visuais e imagens sonoras: “A concha é um dos poucos objetos físicos inanimados que conheço que, de algum modo, fundem uma imagem sonora a uma visual. O som emitido pelo suporte do molusco encostado na orelha remete ao habitat do animal ali residente.” (CAESAR, 2013, p. 5). Na nota que escrevemos para o programa do evento em que a peça foi estreada, explicamos:

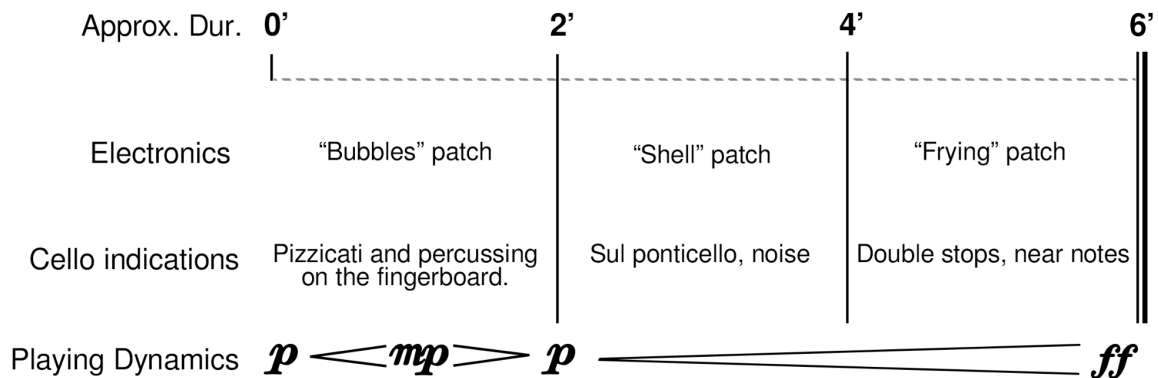
Jatos, bolhas, correntes de água saem de dentro de uma concha plantada no fundo do mar. Percorrem as cavidades e os caracóis, ressoam nas paredes circulares. O vigor destas forças faz vibrar toda a estrutura de cálcio que um dia foi habitada por alguma criatura. Agora, de dentro da concha desabitada, podemos ouvir outros seres: amorfos, dinâmicos, em constante metamorfose. Eles se encontram e deixam-se levar pelas bolhas, ao sabor das águas, dialogando de forma prosaica e despreziosa. As imagens evocadas são o contexto de nossos devaneios sonoros (MIRANDA et al., 2021).

Essas foram as imagens (visuais, táteis, olfativas, sonoras) que buscávamos suscitar a partir da experiência estética da obra. Após a primeira reunião, compartilhei com o grupo algumas duplas de pintura-improviso (tais já feitas antes do processo, tais pensadas a partir da nossa reunião) e Quinamo, Torrez e Esteves pensaram em gestos no violoncelo com os quais gostariam de trabalhar, os quais gravei e lhes enviei. Escutamos individualmente o material que eu havia compartilhado e delimitamos, em reunião seguinte, com quais gestos trabalharíamos: pizzicatos com glissandos, *tapping* sobre o espelho, ruídos com parciais agudos feitos com o arco *sul ponticello*, e cordas duplas em intervalos próximos que geram batimentos. A partir desses gestos, os três compositores programaram *patches* em Max/MSP para processá-los, e a idéia era que a performance final da peça fosse realizada em tempo real, com eu tocando e tendo meu som processado.

Quinamo trabalhou a idéia da “textura oscilante” que seria gerada pela propagação de um som do interior de uma concha, e, através de objetos de *delay* e reverberação, criou um *patch* para processar meu som e criar “uma textura em constante mutação”. O som vem de dentro da concha e se propaga, estando o ouvinte posicionado fora dela. Esteves também pensou na reverberação da concha, a imaginando como um ambiente de escuta, posicionando o ouvinte dentro desse ambiente. Para tal, criou um *patch* com reverb contínuo e que processa meu som através da síntese granular. Já Torrez imaginou que meus gestos desencadeiam

eventos (jatos e bolhas, ou, como descreveu, um violoncelo borbulhante). Em vez de processar meu som, seu *patch* dispara objetos curtos (recortados dos sons percussivos que gravei) a partir de picos de volume do som (que modula a probabilidade de diferentes *samples* serem disparados ou não) que eu estiver fazendo durante a performance. Estruturamos, então, o formato final da peça e como se daria o encadeamento dos diferentes momentos da eletrônica. Reunimos os três *patches* em um *patch* principal e fizemos uma partitura para me guiar durante a performance:

Figura 47: Partitura da estrutura de *Nácar*.

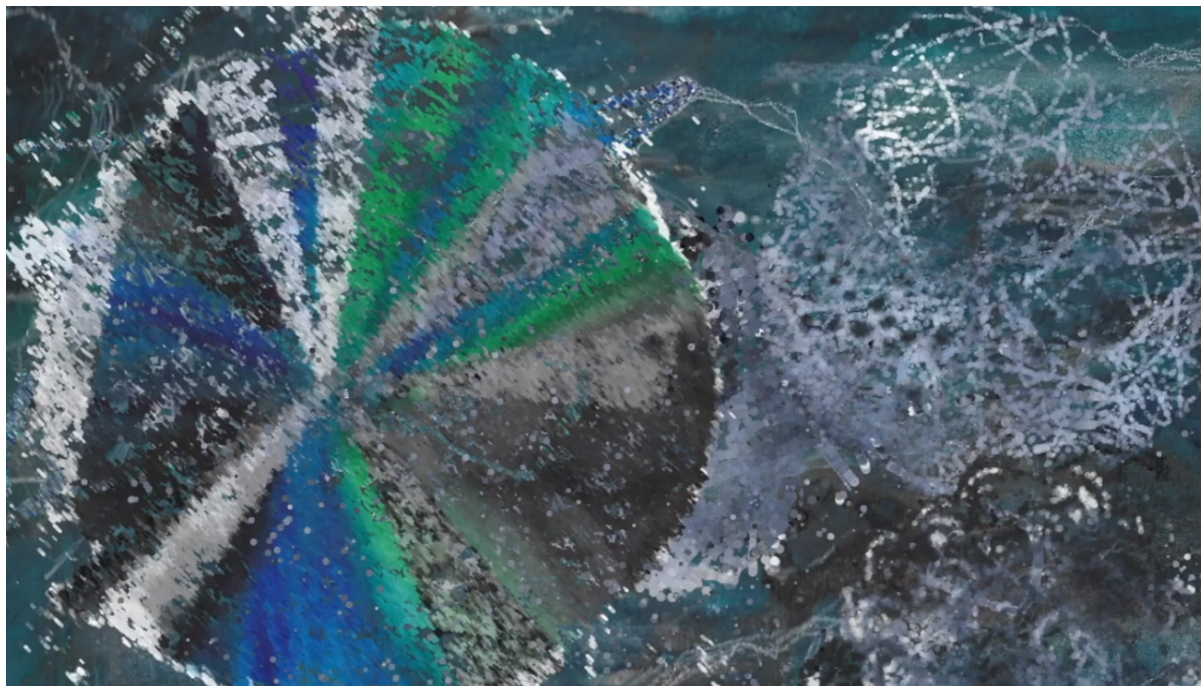


Fonte: MARTINS et al., 2022.

Para a gravação final, improvisei dentro dessa estrutura usando os gestos que definimos, com um cronômetro me guiando para saber o momento das transições. Meu som foi processado em tempo real e transmitido para os outros membros do grupo por videoconferência. Depois, Martins isolou dessa gravação apenas o som do violoncelo e o analisou por meio de descritores de áudio no Max/MSP que possuem "correlação mais direta com categorias mais definidas da percepção auditiva" (QUINAMO et al., 2021, p. 77). Esses parâmetros controlaram o processamento visual generativo das pinturas que fiz, processamento programando

por Martins no ambiente Processing⁸⁷. Martins gerou um vídeo do processamento sendo feito em tempo real, que foi sobreposto da faixa de áudio do violoncelo com a eletrônica. Apesar dos dois processamentos (sonoro e visual) terem sido feitos em ambientes e momentos distintos, ambos se desdobraram da minha performance.

Figura 48: Processamento e imagens em frame de *Nácar*.



Fonte: MARTINS et al, 2022.

Dada essa breve descrição, é nas particularidades da performance que quero me aprofundar. Apesar de não ser uma performance “ao vivo”, em uma sala de concerto⁸⁸, afetada por seus rituais - a espera para entrar no palco tão bem descrita

⁸⁷ Linguagem de programação focada nas artes visuais: <https://processing.org/>.

⁸⁸ Ainda que nas performances em música experimental muitas vezes aconteçam em ambientes que tentam se afastar da lógica da música de concerto, todos os cinco somos artistas que fazem parte desse meio e o vêem ser reafirmado constantemente, inclusive no trabalho de muitos dos professores do evento do qual participávamos. Na mesma medida em que o formato virtual permitiu que os bolsistas desenvolvessem obras que flertam com a videoarte, video-música e outras formas experimentais, ainda estávamos em um ambiente marcado pelo academicismo patente das músicas eletroacústicas e pela prática ritualística da música “erudita” ocidental. Não coloco isso como necessariamente negativo, mas é importante ressaltar que esse era o contexto em que estávamos inseridos e a partir do qual a peça seria escutada e analisada.

por Assis (2017), os códigos de conduta, a interação com o público, etc., ela foi feita em tempo real. Não havia público, da forma como estamos habituados (heterogêneo, desconhecido, quase sempre oculto no escuro) durante a performance, mas sim no dia da estréia. Enquanto gravava o áudio da peça, no entanto, meus colegas estavam me escutando (suprimimos a transmissão do vídeo para diminuir a latência do áudio). Eu poderia repetir a gravação da performance, o que não dava a ela a urgência de ser perfeita naquela única oportunidade (o que não foi necessário, no entanto). Ainda assim, não se tratava de uma gravação descompromissada que poderia ser editada, recortada e manipulada, tampouco: estávamos determinados a fazer o resultado ser feito o mais “em tempo real” possível, dentro dos limites temporais aos quais estávamos submetidos. Não haveria alguém avaliando ou julgando se a performance e o processamento do som haviam sido feitos em tempo real de fato, e nem eram esses fatores exigidos. Mas nós concebemos *Nácar* como uma performance, e, se não era possível que fosse realizada ao vivo ou transmitida ao público em tempo real, era necessário que ela fosse realizada em um único take.

Ao tratar da interpretação de peças de outros compositores em relação à sua prática improvisativa, Lucia D’Errico (2018) nota que uma suposta liberdade que existiria na improvisação em oposição à rigidez da interpretação não é tão real. Além de estarmos presos aos nossos próprios vícios técnicos, gestuais e temáticos, existe também uma dimensão anterior, impossível de ser desligada mesmo durante a improvisação livre, do som imaginado que habita a mente de quem improvisa:

Para uma composição, [há] som fictício que teve origem na mente do compositor, supostamente em diálogo consigo mesmo. Ao aproximar-se de uma partitura, o intérprete tem de penetrar nas suas profundezas para descobrir uma dimensão oculta que precisa de ser trazida de volta à vida na execução. Por mais estranho que isso possa parecer, no caso da improvisação, o problema deste ‘original’ não é eliminado; ele é apenas deslocado para uma posição diferente. Se o intérprete imita um som ficticiamente presente na mente de outra pessoa, então o improvisador imita

o que está ficticiamente presente na sua própria mente, os sons produzidos devem necessariamente reflectir aqueles que têm origem em tal diálogo (ibid., p. 48)⁸⁹.

Em *Nácar*, havia os gestos que meus colegas rascunharam e sugeriram, e havia os gestos que eu julgava interessantes à peça mas não sabia notar (que não são exatamente os mesmos que realizei no momento da performance por estar sendo atravessada pelos outros vários fatores); havia o tempo delimitado entre as sessões da eletrônica e o tempo livre do improviso; havia o *patch* com o qual eu tocava, como quem improvisa coletivamente; a performance em tempo real e a gravação dessa performance que foi (minimamente) editada e transmitida ao público... Assim, a performance de *Nácar* se deu em um não-lugar, um lugar no meio do caminho entre a interpretação da composição de outras pessoas e a materialização do meu improviso mental; entre o tempo real e o tempo diferido; entre o privado e o público. Nesse nó de restrições e significações diversas, meu corpo ocupava uma posição singular. Eu não estava sozinha: tocar com eletrônica é como fazer música de câmara, especialmente com *live electronics*. O som que eu produzo altera o som que o processamento devolve, que por sua vez afeta o som que eu produzo em seguida, em um movimento de *feedback*.

As micro-haecceidades de uma improvisação com processamento em tempo real são fragmentadas entre o som que se individua através do corpo, o som que se individua através da máquina e a individuação do som resultante. Corpo e máquina

⁸⁹ Tradução do original: For a composition, this is the fictitious sound that originated in the composer's mind, supposedly in dialogue with itself. In approaching a score, the interpreter has to penetrate its depths to discover a hidden dimension that needs to be brought back to life in performance. However strange this might sound, in the case of improvisation, the problem of this "original" is not eliminated; it is just shifted to a different position. If the interpreter imitates a sound fictitiously present in someone else's mind, then the improviser imitates what is fictitiously present in his or her own mind, the sounds produced must necessarily reflect those originating in such a dialogue (D'ERRICO, 2018, p. 48).

são transdutores que modulam um ao outro e modulam, principalmente, a percepção do tempo: a eletrônica tem o poder de alargar e comprimir o tempo para performer. Se o som produzido pelo performer faz a eletrônica disparar eventos como os programados por Torrez, por exemplo, sente-se o fluxo de atualizações e individualizações do som em grande velocidade, encurtando-se em sucessivos pequenos intervalos entre som e silêncio e, assim, encurtando o tempo para que o performer tem para pensar antes de agir (o que pode ser percebido a partir dos cinco minutos da peça). Por outro lado, um *patch* com *reverb* e *delays* dilata os gestos do performer, criando um espaço sonoro amplo, preenchido e sem intervalos, que permite momentos breves de relaxamento e reflexão antes que um novo gesto seja realizado (como acontece no início). Assim, através do tempo, a eletrônica gera um acúmulo ou dispersão de energia e tensão.

O mesmo pode ocorrer de certa maneira com *tape*, mas de forma mais controlada, que pode inclusive ser estudada para que se molde o acúmulo e dispersão da energia, o alargamento e a compressão do tempo (exatamente como faz um compositor) até a performance em si. Mesmo com seu caráter improvisativo, eu poderia ter “estudado” *Nácar* antes da realização final, improvisando sobre o *patch* para conhecer como ele devolveria meu som e onde estavam suas transições. Não o fiz, no entanto, justamente porque a sensação de imprevisibilidade de ter realizado a performance sem nunca ter interagido com o *patch* antes devolveu ao meu corpo a ansiedade característica de uma performance que a supressão da interação física me havia privado. Eu não tocava sozinha, mas eu estava sozinha. Isso significa que, embora eu tenha parcialmente reconstituído a sensação de tocar para um público aumentando os fatores estressores durante a performance, eu não havia restituído ao público a visão da gestualidade do meu corpo.

Em “Body representations in electroacoustic music” (2000), Denise Garcia argumenta que: “a música electroacústica acusmática eliminou o intérprete instrumental tradicional, mas não excluiu o gesto físico humano” (ibid., p. 1)⁹⁰ e que o corpo estaria presente como representação. Podemos tomar a explicação que Bayle (1994) traz sobre o significado da palavra “acusmática” através de Pitágoras, que supostamente:

[...] inventa um dispositivo original de escuta atenta, colocando-se atrás de uma cortina para ensinar a seus discípulos, no escuro, e no silêncio o mais rigoroso. Acusmática é a palavra que ele emprega para designar esta situação – e os próprios discípulos, que desenvolvem assim suas técnicas de concentração” (ibid., p. 5).

Os discípulos de Pitágoras que não podiam vê-lo, apenas ouvi-lo, eram chamados *acusmatas*. Após cinco anos de escuta cega, podiam enfim vê-lo e passavam a ser chamados *exotéricos*. Trago esse exemplo precisamente porque não posso afirmar que *Nácar* é uma peça acusmática da perspectiva da música eletroacústica (como *Volpóra* pode ser), mas no sentido que Bayle traz: é meu corpo que fala, mas ele é invisível. Não há uma “representação” do meu corpo que se manifesta no material sonoro, e sim meu próprio corpo, se o pensamos como a imagem-movimento cuja duração (no sentido bergsoniano do termo) se expande para além do limite físico: seus movimentos são transduzidos através do violoncelo; o som do violoncelo, por sua vez, é transduzido através do processamento eletrônico; e o resultado sonoro transduzido pelo computador e pelo fone de ouvido ou alto-falante até chegar ao público.

O espaço visual, porém, continuava vazio. Não havia exigência explícita de que ele fosse ocupado, porém criar obras em formato audiovisual se tornou a norma

⁹⁰ Tradução do original: “the acousmatic electroacoustic music eliminated the traditional instrumental interpreter, but has not excluded the human physical gesture” (GARCIA, 2000, p. 1)

durante a pandemia. Das muitas estréias e mostras coletivas que assisti, algumas das quais participei, raras eram transmitidas apenas em formato de áudio. Quase todas as peças que integravam esses programas eram apresentadas em vídeo, ou pelo menos tinham um desenho, pintura, poema ou fotografia estáticos acompanhando a faixa de áudio. Já que tínhamos esse espaço disponível, quase pedindo para ser ocupado, e parte do meu trabalho consistia justamente em criar pinturas, passamos, paralelamente à elaboração da camada sonora, a pensar na cama visual. Como em *Instável* (provavelmente por serem de períodos próximos, estávamos todos saturados dos vídeos de pessoas tocando em seus quartos), decidimos assumir a supressão da visão do corpo e substituí-la por meus trabalhos plásticos. Eu havia mandado algumas aquarelas anteriores e feito outras pensando especificamente em *Nácar*, a grande questão era *como* sobrepô-las ao áudio.

Desde o princípio, não queríamos que parecesse que o áudio era uma descrição sonora ou sonorização do vídeo, e nem que o vídeo era uma representação visual do som. Eu gostaria (e continuo tentando fazer o mesmo agora em trabalho posterior a essa dissertação através de linguagens de programação) que os *processos* de manipulação dos objetos sonoros fossem os mesmos a movimentar os objetos visuais. Ou seja, imaginando que o processamento do som o está esculpindo, também a imagem seria esculpida em tempo real, a partir dos mesmos parâmetros. Não seria uma representação cartesiana, como uma linha que se move junto do contorno melódico ou pontos representando ataques rítmicos (pontos e linhas sobre um plano se movendo a partir de eixos das ordenadas representando alturas e eixo das abscissas representando a metrificação da passagem do tempo), mas um desdobramento topológico (ASSIS, 2017, p. 708): as velocidades, densidades, texturas e formas dos eventos sonoros moldariam uma estrutura da ordem visual. Fazer isso

de forma exata envolveria uma parametrização complexa que não tenho recursos tecnológicos nem habilidades técnicas para fazer (e por isso, em *Volpóra*, propus uma radicalização analógica, um escancaramento da impossibilidade que deixa patente o que não pode ser). Ainda assim, a ideia de desdobrar o processamento a partir do som foi mantida: através da parametrização de altura, ataque e intensidade, Martins programou o processamento das pinturas, que vão se sobrepondo lentamente através de pontos e linhas disparados pelo som do violoncelo.

Nácar é o resultado de um processo estruturado: em etapas sucessivas, todas as decisões foram tomadas em grupo. Não há nenhum elemento da peça que não tenha sido discutido previamente e aceito em comum acordo. Apesar de a definirmos como uma peça “improvisativa”, seus materiais foram sempre controlados e os resultados esperados elaborados coletivamente de antemão - a própria imprevisibilidade do encontro entre violoncelo e eletrônica foi planejada e o ambiente em que ela se deu foi controlado através da cronometração e pré-definição dos materiais. Já em *Vólpora*, que não é uma peça improvisativa nem feita em tempo real, o processo foi aberto.

4.3.3 *Vólpora* (2021)

Ainda em isolamento social, o sentimento que nos permeava durante a composição de *Vólpora*, em contraste ao mergulho em um pesar profundo de *Nácar*, era de inquietação. Muito mais que pela covid-19 em si, a pandemia se prolongava por fatores políticos, e um clima de descontentamento social crescia. Decidimos por explorar um caminho diferente para a criação: em vez de discutir e deferir todas as decisões coletivamente, iríamos construir a peça por camadas, cada um depositando a sua em uma sucessão cronológica, sem que os outros pudessem interferir. Dessa

forma, não haveria performance em tempo real, e sim uma faixa de áudio composta por essas diversas camadas. Fizemos o mesmo exercício de evocar imagens poéticas juntos que, mais que ponto de chegada, dessa vez eram gatilhos: incendiário, pólvora, ruína. Demos início ao processo acendendo um rasilho.

Como eu não iria improvisar ou performar, desenhei e gravei gestos curtos no violoncelo que o resto do grupo poderia manipular ou não:

Figura 49: Dez gestos para *Vólpora*.



Imaginei os gestos como fragmentos, restos de algo que um dia tenha sido inteiro. Meus colegas os receberam e cada um a seu modo, fizeram deles uma outra coisa: cortaram essas pequenas partes em pedaços ainda menores, ou as esticaram, amassaram, costuraram... O primeiro foi Torrez, que criou a camada base da peça: usando as partituras gráficas dos dez gestos, improvisou com um sampler e criou sons granulares e ruidosos. A faixa foi passada para Martins, que usou os objetos que eu gravei e os manipulou para que soassem contrastantes aos de Torrez: sons contínuos com glissandos longos e esticados. Então, enviou a faixa para Quinamo, que a recebeu sem saber como ela havia sido construída, quais elementos Torrez havia inserido, qual a relação dos elementos que Martins acrescentou com os anteriores, etc... Quinamo percebeu que havia objetos sonoros distintos e sucessivos, então pensou em como criar um ambiente para colá-los uns aos outros. Através de *time-stretching*, filtragem e síntese FM, manipulou meus *samples* no OpenMusic⁹¹ e criou a textura da peça. A faixa foi enviada para Esteves, que inseriu dois novos objetos sonoros: um *sample* de um fósforo sendo riscado e o de uma garrafa de metal cheia d'água sendo percutida. Esses objetos foram espalhados pela faixa e espacializados de diferentes formas a cada nova aparição, para que o ouvinte sentisse que se moviam.

Paralelamente eu pensava no vídeo: gostaria de fazer novos desenhos e pinturas que, como os objetos sonoros, fossem trabalhados. Havia, porém, um impedimento real: eu estava sem materiais. Minhas tintas estavam quase acabando, meus papéis de aquarela já estavam todos preenchidos, meus gizes pastéis se

⁹¹ Linguagem de programação visual desenvolvida pelo IRCAM para composição musical assistida por computador. Informações disponíveis em: <https://openmusic-project.github.io/>.

resumiam a tocos e migalhas. Eu tinha uma quantidade grande de restos: pinturas que não gostei e ficaram inacabadas, tiras de papel de arroz que sobraram de processos criativos anteriores à pandemia, tubos de aquarela cortados ao meio, de onde eu tentava tirar as últimas gotas de tinta... Relevante ou não, o fato é que eu ainda não estava saindo de casa para ir à uma loja de materiais, uma compra *on-line* levaria mais dias para ser entregue que o prazo que tínhamos para terminar a obra e, de uma forma ou de outra, eu não tinha como arcar com essa despesa naquele momento.

Pensei em como poderia usar essas sobras para conceber novas imagens a serem manipuladas. Fui além: pensei que a própria manipulação das sobras, no sentido mais físico possível, poderia ser material para o vídeo. Manipulação analógica, não digital: um retrato do processo precário e real, onde eu brincava com restos. Gravei vídeos curtos das minhas mãos pintando e manipulando esses materiais: a tinta (vermelha, a única cor que restara além do preto, denunciando minha preferência pelos azuis), os pedaços de giz, os papéis já preenchidos por erros anteriores, as tiras rasgadas... Para gravá-los, preendi o celular em uma régua apoiada entre dois bancos:

Figura 50: Foto da estrutura montada para a gravação de *Vólpora*.



Fonte: AIROLDI, 2021.

Doze desses vídeos foram processados, editados e usados na montagem final. Como na edição perdeu-se a cronologia dos meus gestos, a descrevo a seguir:

1. Com um pincel, misturo tinta vermelho sangue, muito aguada, dentro de uma vasilha branca de porcelana (17 segundos);
2. Espalho essa tinta sobre papel de aquarela. Crio rastros, linhas grossas que vão de cima até embaixo, e que, ao se encostarem, se misturam, até que a folha está inteira preenchida de vermelho (1 minuto e 47 segundos);
3. Sobre a mesa em que pintei a figura anterior, restaram pequenas poças de tinta vermelha. Pressiono uma tira de papel de arroz, altamente permeável, sobre as poças, como se estancasse o sangue. A tinta vermelha penetra e se espalha pela tira (24 segundos);

4. Sobre nova tira de papel de arroz, arrasto o pincel, agora carregado de tinta negra, em um rastro que vaza e se espalha pela trama (31 segundos);
5. Mais uma tira de papel de arroz. Carrego o pincel com tinta preta novamente, mas apenas coloco sobre o papel e o mantenho parado. Uma mancha se forma e se expande (30 segundos);
6. Na mesma tira, reponho o pincel sobre a mancha central, mas o arrasto para formar uma espiral. Pressiono outra tira sobre o desenho, que absorve sua água e desfigura a espiral (29 segundos);
7. Contrastando com o material inteiramente molhado que apareceu até então, posiciono uma folha preenchida de texturas feitas em papel grafite sob a câmera. Com um giz pastel preto na horizontal, traço uma linha de um lado ao outro do papel. Abandono o giz, pego um pincel largo e carregado de tinta preta e molho toda a extensão da linha, a tinta extrapola suas margens (43 segundos);
8. Sobre papel de aquarela muito molhado e preenchido de tinta preta, pressiono pequenos pontos com pincel fino ora carregado de tinta azul (últimas gotículas encontradas em uma paleta suja), ora vermelha. Os pontos abrem minúsculas clareiras na superfície molhada (56 segundos);
9. As várias tiras de papel de arroz que eu usei até aqui estão sobrepostas. Com giz pastel seco e preto, realizo movimentos rápidos sobre as tiras: curvas, pontos, linhas. Ao fim de cada gesto, retiro a folha que está por cima e recomeço o movimento na folha de baixo. Desenho sobre os restos (2 minutos e 9 segundos);
10. Um papel branco, fino e amassado, com superfície brilhosa e quase impermeável está sob a câmera. Parece um pedaço rasgado de alguma

embalagem. Tento pintá-lo com papel carregado de tinta preta, mas ele não a absorve. A tinta escorre e vazam (48 segundos);

11. Pego alguns galhos finos, pequenos e secos, ramos de plantinhas colhidas há muitos meses. Os posiciono sobre um papel já tingido de cinza e passo o pincel com tinta preta sobre eles, tentando marcar seu contorno sobre o papel. Mudo a posição dos galhos diversas vezes, preencho quase todo o papel (5 minutos e 30 segundos);
12. Mergulho os raminhos na vasilha de porcelana cheia de tinta aguada vermelha do primeiro vídeo. Molhados, os posiciono sobre nova tira de papel de arroz. Pressiono outra tira sobre eles e suas formas se carimbam, vermelhas sobre os dois papéis (1 minuto e 38 segundos).

Figura 51: Frames dos doze vídeos iniciais de *Vólpora* (primeira linha: 1 a 4; segunda linha: 5 a 8; terceira linha: 9 a 12)



Vejo que as metáforas e a materialidade se confundem: a escassez, as ruínas, o rearranjo de fragmentos, o reaproveitamento de restos, o vermelho sangue, o contraste entre seco e molhado. A metáfora denuncia o material e vice-versa. Para a montagem final do vídeo, Torrez programou um patch em Max/Jitter que reproduz pequenos *loops* aleatórios de meus vídeos. O tamanho de cada *loop* foi modulado pelos picos de amplitude da faixa de áudio. Esses *loops* passaram por uma linha de *delay*, que cria “vultos” dos meus movimentos. Em *Vólpora*, meu corpo é distante ao mesmo tempo que explícito: a deformação dos meus gestos no violoncelo revela a presença de outros corpos, os corpos dos meus colegas que receberam esse material e marcaram nele suas próprias ações, camuflando as minhas. Ao mesmo tempo, o vídeo mostra minhas mãos: mãos anônimas, porém, cujos movimentos não pertencem exatamente a qualquer técnica tradicional de pintura, trabalhando com materiais que parecem precários, montando e desmontando imagens que não parecem significar nada. *Vólpora* é a reunião de cacos, uma tentativa de colar pedaços do que um dia foi um objeto conhecido e, nesse processo, se transforma em qualquer outra coisa.

A montagem de *Vólpora*, tanto do áudio como do vídeo, não segue uma linearidade nem foi pensada como começo, meio e fim. Antes, os materiais foram manipulados como em uma colagem - foram construídas e sobrepostas camadas de som e vídeo. Diferente de *Nácar*, portanto, o conceito das micro-haccedades da performance se desfaz, já que a própria noção da passagem de tempo sucessiva é abandonada. *Vólpora* não cria uma linha temporal que o público percorre, mas um espaço que observa, ou como coloca Nicolas Marty (2016) em “Deleuze, Cinema and Acousmatic Music (or What If Music Weren’t an Art of Time?)” ao abordar o conceito de *montagem*:

O tempo desdobra-se no espaço e permite a sua estruturação - movimentos, coexistências, alternâncias, tudo se torna propriedade do espaço; a causalidade e a sucessão perdem a sua relevância. Poderíamos falar da "montrage" acúsmática, o que significa que nos é "mostrado" um espaço, uma "imagem-de-som", a ser observada e lida em vez de ser vivido empaticamente (ibid., p. 172)⁹².

O espaço que construímos está exposto, a estrutura de algo que ruiu ou queimou, o pó e as cinzas feitos de matéria para a colagem são um convite à escuta e observação, antes de um discurso que se desdobra em um tempo linear.

4.3.4 *Flutter by* (2021)

No segundo semestre de 2021, começava-se a flexibilizar o isolamento. As aulas presenciais de minha filha haviam retornado e alguns poucos concertos passaram a acontecer. Criamos *Flutter by* para este evento da rede Sonora em parceria com o MAC/USP esperançosos que ele fosse realizado presencialmente, mas preparados caso fosse repentinamente cancelado (como acontecia com frequência naquele período). Felizmente, o evento aconteceu como planejado, marcando a primeira vez que toquei sozinha para um público desde o início da pandemia (alguns trabalhos da orquestra em que toco recém voltavam a acontecer presencialmente também).

Assumimos a evocação de imagens poéticas como ponto de partida do processo criativo como método novamente, dado sua eficácia, e dessa vez a ideia partiu de Martins. Ao assistir à minha gravação⁹³ de *Sept Papillons* (2000) de Kaija

⁹² Tradução do original: "Time unfolds in space and allows its structuring – movements, coexistences, alternations, all become properties of space; causality and succession lose their relevance. We could talk about acousmatic 'montrage', which is to say that we are 'shown' a space, an 'image-de-som', to be observed and read rather than to be experienced empathically" (MARTY, 2016, p. 172).

⁹³ Disponível em: <https://youtu.be/Th156nxaN2w>. Vejo que há alguns aspectos técnicos que gostaria de e poderia realizar melhor hoje em comparação com essa performance de 2019. No entanto, a construção da interpretação - durante a preparação de meu recital de conclusão do bacharelado em

Saariaho, Martins se interessou pelo material da peça, especialmente os trilos de harmônicos, como um ponto de partida para um *patch* de *live electronics*. Ele trouxe suas ideias para o grupo e então, a princípio, imaginou que pudéssemos fazer uma reescritura coletiva de *Sept Papillons* para violoncelo e eletrônica. Era uma ideia que partia de um interesse individual, mas que Martins considerou semelhante ao que já vínhamos fazendo como grupo. Suas primeiras experimentações foram efeitos com delays espectrais, com tremolos em cada faixa do espectro decaindo suavemente, o que gerou efeitos sonoros semelhantes ao “bater de asas” de Saariaho. Com a confirmação de que integraríamos o programa do evento da rede Sonora, decidimos por compor uma peça para violoncelo e eletrônica, mantendo a inspiração de Martins pela Saariaho, mas expandindo a imagem da borboleta. Não seria uma reescritura, portando, mas uma performance improvisativa estruturada como *Nácar*.

Torrez propôs que pensássemos nas imagens da borboleta. Que borboleta seria essa, onde ela estaria... Decidi ir além e imaginar todo o seu ciclo de vida. O ovo, a lagarta, a pupa, a borboleta: a lagarta quebra o minúsculo ovo. Ela se arrasta e come, a princípio ligeira, gradualmente crescendo e se tornando mais lenta. Ela fica grande, pesada e tão lenta que enfim pára, atingindo o estágio de pupa. Seu corpo secreta proteínas que em contato com o ar se solidificam e a encausulam. Dentro do invólucro, seus tecidos se alteram: a lagarta derrete e se refaz crisálida, que ao fim de um longo período de modificações silenciosas, rompe o casulo e voa como borboleta, o movimento das asas alimentado pela luz do sol. Ao descrever esse ciclo, me deparei com os diversos *movimentos* que esse animal realiza durante seu ciclo de vida. Imaginei que a eletrônica poderia ser o *meio* em que esses movimentos (ora rápidos,

violoncelo - me abriu para as potencialidades do universo criativo do intérprete. Referências à essa peça especificamente seguem aparecendo em meus trabalhos posteriores por ela ser, como Ferraz me sugeriu, uma “peça-portal” a partir de onde minha relação com o violoncelo e com a música contemporânea se aprofundou e diversificou.

ora muito lentos, ora deixando um rastro pegajoso, ora fluídos...) se propagariam. A ideia seria manter o formato audiovisual, com um vídeo sendo projetado sobre mim enquanto a performance acontecia. No entanto, por limitações técnicas do evento, não teríamos acesso a projetores nem equipamentos para a parte visual e tivemos de abandoná-la. Além do som, haveria apenas o acoplamento do meu corpo e do violoncelo para mediar a experiência da peça.

Martins estava pensando seu *patch* a partir de trilos de harmônicos, como os do início de *Papillon I*, mas variando intervalos e velocidades. Quinamo pensou no movimento de *bariolages*, o braço direito se movendo como uma borboleta bate as asas, passando por *samplers* que se revezam para gravar e reproduzir o som do violoncelo em velocidades diferentes, junto de um *harmonizer* e um *frequency shifter*. Pensando no ciclo de vida da borboleta, gravei um improviso em que delimitei cinco sessões (ovo se quebrando, lagarta jovem e ágil, lagarta pesada e lenta, pupa, borboleta) e para cada uma pensei em alguns gestos no violoncelo junto desses que Martins e Quinamo haviam imaginado. A partir desse improviso, Torrez decidiu trabalhar com a idéia da pupa, e construiu um *tape*, a partir de objetos que retirou do meu improviso, que se forma como uma textura densa e crescente que é bruscamente interrompida. Esteves decidiu trabalhar com a ideia da lagarta pegajosa que se arrasta, cada vez mais lenta, deixando um rastro na superfície e criou um *patch* de *reverb*. A performance final se estruturou da seguinte maneira:

1. O ovo minúsculo se quebrando: pizzicattos rápidos na região das cravelhas, onde as cordas estão enroladas - soam ligeiros e tem pouca projeção; arco *batuto con legno* fazendo *jettés* rápidos em pianíssimo na região das cordas

atrás do cavalete. Ambos são gestos curtos, agudos, em lugares estranhos, como se estivessem “fora” do violoncelo, sem definição de altura;

2. A lagarta que acaba de nascer: o arco lentamente transiciona do gesto anterior para movimentos para cima e para baixo. Primeiro na lateral direita do corpo do instrumento, um ruído baixo e aerado da crina contra a madeira; aos poucos a crina vai se aproximando da corda dó, *alto sul ponticello*, e as parciais mais agudas da corda começam a soar. Enquanto isso, os pizzicatos nas cravelhas vão se transformando em *tappings* sobre o espelho;
3. A lagarta adulta: o arco segue em movimentos para cima e para baixo, no início em *a.s.p.*, indo aos poucos para mais perto do espelho até que ao fim da sessão está em *sul tasto*. A mão esquerda percorre todo o espelho em escalas de tons inteiros com dois dedos: toca-se uma nota com o primeiro dedo e outra nota um tom acima com o segundo; o primeiro dedo desliza até o segundo e o substitui, e então o segundo dedo toca um tom acima novamente. Essa técnica é usada em exercícios de aquecimento e seu movimento se assemelha ao de uma lagarta que dobra e estica o corpo para se mover. A escala começa ágil, chegando nas notas mais agudas da corda dó, o arco *sul pont.* evidenciando o som brilhante. O reverb do *patch* de Esteves propaga o movimento pelo ambiente. Aos poucos a mão esquerda vai ficando lenta, subindo cada vez menos no espelho. Quando a escala fica muito lenta e grave, o arco já está *sul tasto* e o som é opaco, por vezes quase *écrase*, e a dinâmica vai diminuindo até chegar em um pianíssimo novamente, morrendo *al niente*. O *patch* de Quinamo grava trechos do que estou tocando e os repete em velocidades diferentes;
4. A pupa, a metamorfose, o rompimento do invólucro: Começa o *tape*, coloco a sordina. Em harmônicos artificiais de intervalos de segundas e terças, a mão

esquerda mais abafa que define notas. O arco começa lento, um fio de som saindo. Aos poucos seu movimento se intensifica, até virar um rápido trêmolo abafado. O som vai crescendo, de ruídos rápidos e sufocados na ponta do arco, se torna uma bariolage que percorre todas as cordas. O *tape* se torna cada vez mais alto e denso. A mão esquerda, posicionada agora como um acorde qualquer, passa a se mover em glissandos descendentes. As bariolages vão se tornando cada vez mais rápidas e a pressão do arco aumenta. De tanta pressão o arco passa a tocar quase que as quatro cordas ao mesmo tempo, em movimentos rápidos de ir e vir, quase um *tremolo* novamente, enquanto a mão esquerda chega no início do espelho e o abandona, se preparando para o que vem a seguir. Toco o mais forte que consigo, tentando sobrepujar o *tape*. Interrompo o crescendo em um gesto brusco do arco ao mesmo tempo que arranco a surdina com a mão esquerda. O *tape* para junto do meu gesto (no dia da performance, Esteves sinalizou o momento exato para que meu gesto se desse junto do fim do *tape* com uma contagem regressiva com as mãos. Silêncio.

(Perdi enorme quantidade de crina por conta desse tremolo em *overpressure* no talão, o que rendeu uma boa imagem cênica para a sessão seguinte);

5. A borboleta saindo do casulo: O *patch* de Martins começa. Faço trilos rápidos e em piano entre harmônicos, o *patch* os repete. Entre um gesto de trilos e outro, arranco alguns dos fios de crina que se soltaram. Novo gesto, trilos rápidos entre harmônicos e intervalos diferentes. Arranco mais crina. Enfim me desfiz de toda a crina morta, os trilos vão crescendo, se tornando mais ágeis, a eletrônica fazendo soar uma profusão de sons que se espalham pelo ambiente. O *patch* de Martins decresce e dá lugar o *patch* de Quinamo

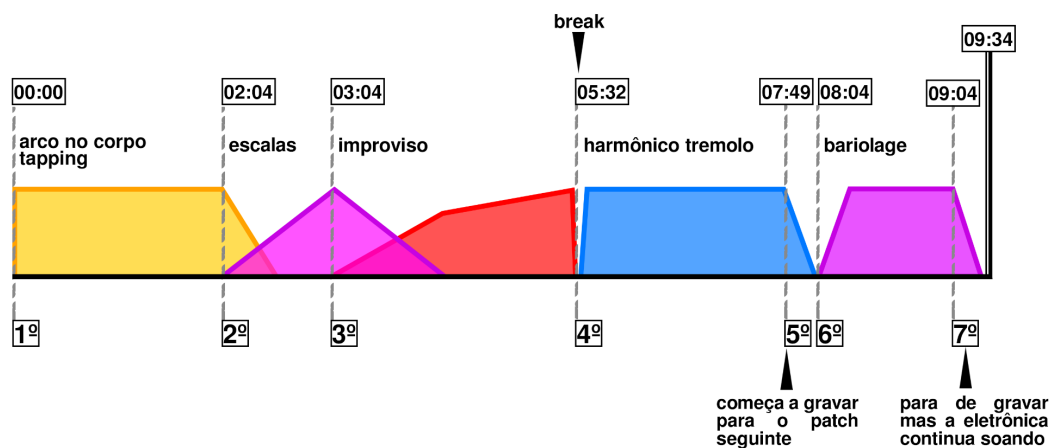
novamente. Alternando trilos com *bariolages*, a borboleta bate as asas com entusiasmo, a dinâmica cresce. Após chegar a um ápice, os trilos vão perdendo velocidade e brilho, o arco vai diminuindo o ritmo e se deslocando para perto do espelho. Os trilos e as bariolages se tornam lentos, até que toco harmônicos parados, em pianíssimo, arco *sul tasto*, bariolages dilatadas. Meu corpo se curva e se volta para o instrumento, o som decresce até morrer. A eletrônica continua, tocando trechos dos meus gestos com velocidades, durações, frequências e direções diferentes, decrescendo até o silêncio também.

Fizemos uma partitura visual para me guiar durante a performance. Era preciso que eu soubesse os momentos de transição entre as sessões e os *patches*, então foi necessário que eu me guiasse por um cronômetro e as minutagens estivessem marcadas na partitura:

Figura 52: Partitura de *Flutter by*.

Flutter By

Fellipe Martins, Giovana Lelis Airoidi, Lucas Quínamo, Lucas Torres, Lucia Esteves



Fonte: QUINAMO et al., 2021.

Esteves estava controlando a eletrônica em tempo real, mas o posicionamento do computador devido às especificidades do espaço e posicionamento dos equipamentos não permitia que eu enxergasse sua tela. Eu estava no meio do espaço delimitado como palco, o público estava na minha frente e a minha volta e Esteves estava atrás do público, de frente para mim. Como não tínhamos acesso a outro computador (ou mesmo um *tablet*) em que fosse possível rodar o *patch* para eu saber exatamente em que momento ele estava, no momento em que foi necessária maior precisão (meu gesto brusco sincronizado com o fim do *tape*), Esteves teve que “reger” minha performance.

A performance de *Flutter by* envolveu muitas etapas de trabalho e materiais criativos diversos. Desde a minha concepção poética, até os improvisos que fiz a partir dela e as idéias de cada um dos outros membros tendo que ser costuradas em um *patch* a ser rodado em dez minutos, foram inúmeras reuniões, trocas de arquivos, esboços, discussões acaloradas, ensaios e testes. Diferente de *Nácar*, eu estudei a

performance isolada, aprimorando os gestos e, depois, junto do *patch*, como quando um grupo se reúne para ensaiar uma peça. A estruturação da performance em momentos marcados pelas transições da eletrônica criaram uma sensação de sucessão que não era exatamente linear: era como se eu adentrasse blocos, espaços distintos e paralelos. Os blocos vinham um depois do outro, mas quando eu entrava em um, ficava parada em seu centro e sentia meus movimentos se propagando, em cada um de um jeito diferente (no bloco do *tape*, na realidade, eu sentia meus movimentos sendo contidos por uma parede sonora). Atenta ao cronômetro, eu percebia a hora de começar a me direcionar para o bloco seguinte, fazia a transição dos meus gestos para isso e então entrava em um novo espaço sonoro. Diferente da sensação de sucessão de micro unidades temporais de *Nácar* e a sensação de entrar em um grande plano parado de onde emergem sons de *Vólpora*, *Flutter by* era uma mistura das duas coisas, um passeio por espaços distintos.

A ausência da projeção me levou a pensar e estudar meus movimentos e o componente cênico da peça, portanto os movimentos análogos ao bater de asas, o abrir e fechar dos ombros em direção ao público ou na direção do violoncelo, a sordina sendo arrancada bruscamente e a crina do arco sendo arrancada e jogada no chão como a borboleta que se desfaz dos restos do casulo foram elementos que imaginei cenicamente.

Figura 53: Fotografia da performance de *Flutter by*.

Fonte: Rede Sonora, 2021.

Mais que expor os processos em si, com esses relatos busco desfazer a ideia da composição (mesmo que coletiva) como uma obra hermética e estática. *Nácar* e *Flutter by* são peças que, de fora podem parecer composições para violoncelo e live electronics. De fato, mais de uma vez, colegas ou ouvintes desconhecidos assumiram que eu estava interpretando uma peça composta (e notada em partitura tradicional) pelos outros membros do grupo para violoncelo e *live electronics*. Em um dos dias em que apresentei *Flutter by*, colegas do Departamento de Música se espantaram quando mostrei que a minha partitura indicava apenas os blocos da eletrônica e suas transições. Vejo que a concepção de Deleuze da obra artística como uma “captura de forças” se faz evidente nas três peças: cada uma das execuções (ainda que *Nácar* e *Vólpora* estejam fixadas em vídeo) nada mais foi que uma captura, como uma

fotografia, de uma cadeia de eventos em movimento constante em um momento específico. Naquele exato momento, naquele contexto, a nuvem dos inúmeros fluxos energéticos que envolvem cada uma das obras se imprimiu daquela maneira, foi capturada, carimbada. Um fragmento de tempo registrado em áudio, vídeo ou pelos sistemas perceptivos do público. Imediatamente após o registro, essa nuvem seguiu seu movimento, e poderíamos registrá-la outra e outra vez... Uma nova execução de *Nácar*, junto do mesmo *patch*, partindo da mesma estrutura, seria completamente diferente hoje, não apenas porque se trata de uma peça improvisativa, mas porque eu, meu violoncelo, meu computador, a casa onde moro, os outros membros do grupo... todos somos completamente diferentes. E isso se dá em qualquer execução musical, mesmo na interpretação de uma peça canônica. Quantas gravações das suítes de Bach temos na *internet*? Quanto tempo nós, violoncelistas, passamos assistindo a essas gravações e comparando o estilo de cada intérprete, entendendo fraseados, copiando arcadas e dedilhados, etc.? Quantos instrumentistas, compositores, musicólogos, teóricos ou apenas amantes da música não fazem exatamente o mesmo? Assumir que a obra é uma só e tentar encontrar a execução “perfeita” é uma tarefa ilusória. A obra está em todas as execuções que existem dela (seja em salas de concerto importantes ou recitais de turmas de conservatórios), está em todas as versões de partituras e edições, todas as gravações, todos os comentários, artigos, livros, notas de programa... A obra se faz e é feita, se atualiza e se traduz através de diferentes corpos e objetos. É o que Assis propõe como metodologia para a criação e pesquisa em música:

Sugiro uma nova ‘imagem da obra’, crucialmente concebida em um regime pós-estético das artes, no qual os trabalhos não são mais vistos como entidades estáticas (a ideia, a partitura, a performance, a gravação, a análise), e sim como multiplicidades altamente elaboradas com partes constitutivas e onpotencialmente infinitas (esboços, manuscritos, edições, gravações, reflexões teóricas, obras ou estilos anteriores que exerceram influência,

obras futuras que lançaram nova luz sobre elas, etc.). Em vez de uma reiteração de práticas de performance herdadas sem qualquer crítica, esta perspectiva oferece uma metodologia para representações não convencionais e críticas que expõem a variedade e complexidade dos materiais musicais hoje disponíveis. Mais do que repetir o que já se sabe sobre um determinado trabalho, reivindica o desconhecido como o campo mais produtivo para as práticas artísticas. Em vez de aceitar uma tradição reprodutiva, argumenta a favor de uma atitude experimental e criativa (ASSIS, 2016, p. 22)⁹⁴.

4.4 Desafios da colaboração remota: partituras gráficas e outros recursos poéticos

Neste que é o mais breve dos subcapítulos da dissertação, descrevo dois processos em que assumi completamente a posição de “compositora”. Minhas composições, no entanto, estão notadas em partituras gráficas, e, portanto, são mais um convite organizado à criatividade dos músicos que de fato composições. Da mesma forma que estruturei meus improvisos em *Nácar* e *Flutter by*, criei na métrica da partitura gráfica uma estrutura para a improvisação coletiva ou individual, organizando temporalmente os sons que os grafismos sugerem. Mais que no resultado, estava interessada em apresentar a outros instrumentistas caminhos para pensarem em suas próprias imagens musicais. Dado, novamente, o distanciamento social, as partituras

⁹⁴ Tradução do original: “I suggest a new “image of work,” crucially devised in a post-aesthetic regime of the arts, where works are no longer seen as static entities (the idea, the score, the performance, the recording, the analysis), but rather as highly elaborated manifolds with potentially infinite constitutive parts (sketches, manuscripts, editions, recordings, theoretical reflections, previous works or styles that exerted an influence, future works that shed new light upon them, etc.). In the place of a reiteration of uncritically inherited performance practices, this perspective offers a methodology for unconventional, critical renderings that expose the variety and complexity of the music materials available today. More than repeating what one already knows about a given work, it claims the unknown as the most productive field for artistic practices. Rather than accepting a reproductive tradition, it argues for an experimental, creative attitude” (ASSIS, 2016, p. 22).

gráficas são interface entre as imagens que me acompanham e aquelas que os instrumentistas poderiam fazer nascer.

4.4.1 *Urdidura* (2021)

Urdidura (2021) é a primeira peça que compus para outras pessoas tocarem. Seu processo de criação se deu ao longo de um semestre após um convite feito pelo colega e compositor Guilherme Ribeiro que, naquele período, estava coordenando as atividades do Grupo de Música Atual da USP (GruMa). No início do primeiro semestre de 2021, Ribeiro me convidou para um encontro com os membros do GruMa no qual falei sobre minha pesquisa e levantei provocações sobre qual seria o lugar do instrumentista quando interpreta peças de outras pessoas, qual a dimensão criativa do nosso trabalho enquanto instrumentistas e como, através dos desenhos e das pinturas, eu vinha buscando criar partituras que trouxessem à tona essa dimensão. Então, Ribeiro convidou a mim e a mais sete colegas do Departamento de Música para criarmos, cada um, uma peça em que os integrantes do GruMa fossem colocados como criadores sonoros. Em sua chamada, Ribeiro nos instigou a criar uma partitura que fosse uma “criação visual temporal” cuja notação não remetesse à simbologia da partitura convencional e em que “as sonoridades ali imaginadas por você [o compositor] possam estar abertas à recriação dos performers do GruMA”. (RIBEIRO, 2021).

A proposta dialogava diretamente com minha pesquisa, apesar de até então eu nunca ter assumido o lugar de compositora. Ao escrever para outras pessoas, pude testar ideias que vinha elaborando no plano teórico e que possuíam caráter puramente experimental, sendo que eu era a única que as experimentava

enviesadamente em minhas improvisações. Uma delas era a abertura interpretativa que a partitura gráfica permitia: como duas pessoas diferentes interpretariam a mesma partitura gráfica? Como soaria a sobreposição dessas duas interpretações sendo feitas ao mesmo tempo? Uma interpretação influenciaria a outra, em tempo real? Como a mediação tecnológica (já que tudo continuava a ser feito à distância) afetaria o produto artístico?

Percebi que, para conseguir explorar as ideias que tinha, seria necessário controlar de alguma forma o material que eu enviaria aos músicos. Embora pela proposta eu pudesse enviar uma pintura ou um desenho sem nenhuma indicação além dos grafismos - o que, a princípio, imaginei interessante porque daria mais liberdade aos intérpretes - depois julguei que isso traria precisamente o efeito contrário: sem nenhuma indicação, seria fácil que a interpretação caísse nos vícios e memórias performáticas dos músicos. Essa percepção se deu através de minhas próprias experimentações no violoncelo - nas gravações de improvisos que segui fazendo ao longo da pesquisa, observei que logo desenvolvi formas de conduzi-los que se repetiam: inícios com pouca densidade, duração quase sempre idêntica mesmo sem nenhum indicador da passagem do tempo como cronômetro ou metrônomo, texturas que lentamente se modificavam e transformavam em novas texturas, crescendos interrompidos por movimentos bruscos... De uma forma ou de outra, esses elementos se repetiam em quase todas as improvisações. Era justamente quando me impunha um obstáculo (definir a duração do improviso - improvisos curtíssimos de 30 segundos, ou propositalmente longos, com mais de dez minutos; não poder usar harmônicos ou só poder usar harmônicos; definir o fluxo de energia antes de começar a improvisar etc) que eu conseguia elaborar e desenvolver novas idéias enquanto improvisava. Pensei que uma partitura completamente aberta sendo

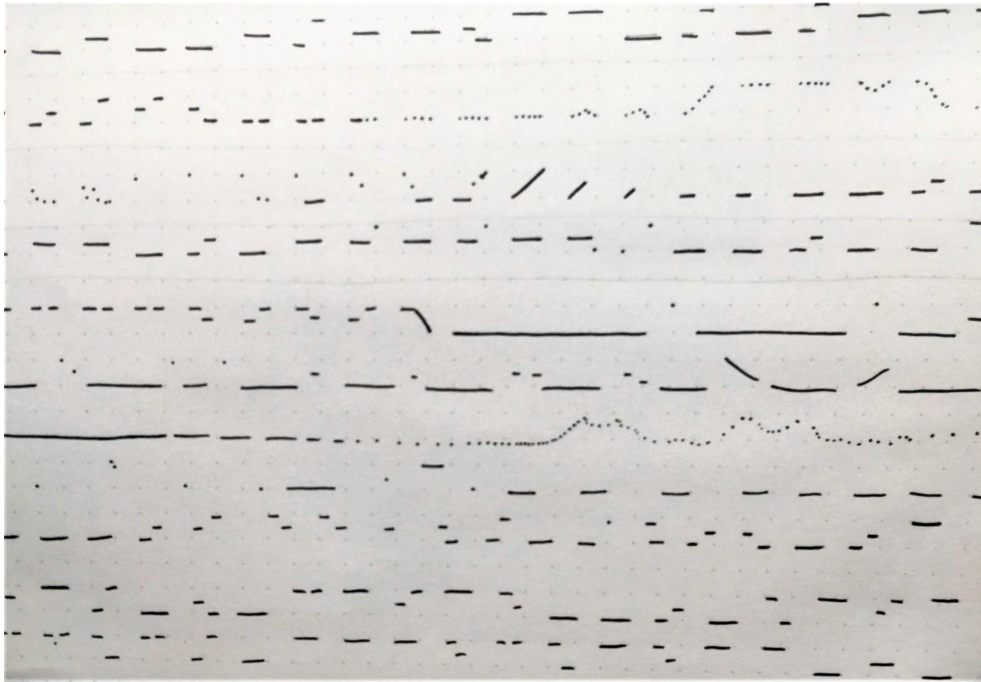
lida por instrumentistas que tiveram pouco contato com improvisação livre poderia virar um espaço para repetição de gestos internalizados e seguros.

Primeiro era preciso definir a formação, então tínhamos um prazo para elaborar as partituras e enviá-las aos músicos, com quem tínhamos dois encontros antes da mostra *on-line* com a versão final da peça, que poderia ser gravada e transmitida ou realizada em tempo real. Ribeiro sugeriu que trabalhássemos com todos ou a maioria dos músicos, que eram sete. Como eu queria testar a ideia de ter duas pessoas tocando a mesma partitura gráfica ao mesmo tempo, defini que trabalharia com seis músicos, ou três duplas, cada dupla lendo uma partitura. Seriam, portanto, três partituras, ou, como defini adiante, três camadas.

Havia um sétimo elemento que estaria presente em todos os ensaios e na performance final: a mediação tecnológica. Havia a possibilidade de cada um gravar a sua parte e, ao fim, editarmos todas juntas (o que, infelizmente, acabou acontecendo na versão final) mas isso iria exatamente contra a minha ideia da interpretação em tempo real. Pensei, então, que a tecnologia podia ser propositalmente um elemento da peça, um sétimo performer. Além das diferenças interpretativas entre cada uma das três duplas, haveria a latência do som, o que criaria uma defasagem proposital mas imprevisível. Sugeriu que usássemos uma plataforma específica para interação musical cuja latência era baixa e que eu já havia testado na performance de *Instável*. Sem poder ver os outros performers, cada um teria apenas sua partitura e os sons dos outros performers o guiando. No meio de todos os sons, seria possível encontrar o som da sua dupla e reagir a ele? Seria possível interagir com as outras camadas como elas interagiam na partitura? Essas me pareceram ideias interessantes de serem testadas. Mas, para que houvesse espaço para a exploração da escuta e seus desdobramentos, entendi que seria necessário

controlar outros fatores, ou haveria elementos demais para cada performer dar conta - o que poderia resultar em cada um tocando para si. Decidi, então, que seria necessário definir a duração da performance e, de alguma forma, metrificar a passagem do tempo. Com os grafismos colocados dentro de uma métrica, seria mais fácil das duplas se encontrarem em meio aos outros sons e à defasagem do software. Em um encontro com meu orientador, ele propôs que eu fizesse as partituras em papel quadriculado, definindo a duração de cada quadrado (como no eixo temporal da partitura).

Quando sentei para escrever as partituras, tinha em mente três vozes contrastantes, de forma que fosse fácil reconhecer cada dupla, ainda que fossem formadas por instrumentos diferentes. Uma voz teria definidas figuras rítmicas, a outra as direções de linhas melódicas e a terceira indicações de intervenções gestuais a partir das outras vozes. Os outros fatores, como timbre, duração e altura exata de cada gesto, estariam abertos. Fiz alguns esboços, mas eles pareciam vazios, desinteressantes e rígidos. Poderiam funcionar como exercícios para um primeiro contato com uma partitura gráfica, mas não como uma peça:

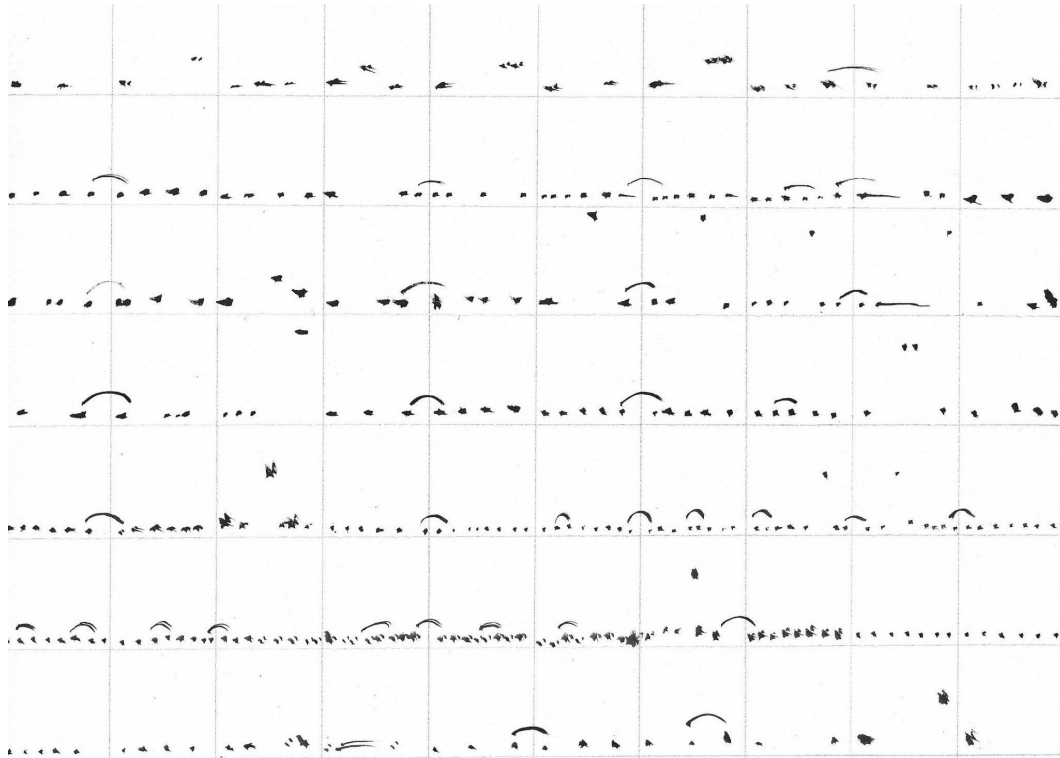
Figura 54: Primeiro rascunho de *Urdidura*.

Fonte: AIROLDI, 2021.

Por mais que eu tenha criado inúmeras partituras gráficas até então, elas sempre estiveram acompanhadas de meus improvisos, constituindo uma linguagem particular. Meu receio de que essas partituras não fossem compreendidas ou que não fossem capazes de instigar os músicos me levou a pensar excessivamente na escrita, controlando a grafia e esquecendo do som. Ainda que não fosse possível controlar o resultado sonoro, talvez partir de um solfejo mental para então desenhá-lo resultasse em uma partitura menos estratificada. Passei a pensar em como essas linhas poderiam soar e como interagiriam entre si. Imaginei uma linha rítmica que começa métrica e então vai se dividindo cada vez mais, até que não seja possível definir quantas figuras exatamente há por tempo. Para que o intérprete não faça um acento a cada batida que cai no início do quadrado, distribuí ligaduras que deslocam o tempo forte. Essa linha, sendo tocada por duas pessoas ao mesmo tempo de forma defasada, no meu imaginário criaria uma instabilidade rítmica que se acentua e então retorna à

métrica do início. Ao mesmo tempo, haveria dois instrumentos em uma linha melódica. Minha idéia era que, contrastando com a linha rítmica, essa voz fosse feita sempre em glissandos, ora muito lentos ora mais rápidos, com a dinâmica acompanhando a densidade rítmica. A terceira linha é feita de manchas, intervenções, ruídos que aparecem e desaparecem reagindo às duas outras linhas. A interação entre as linhas, no meu solfejo mental, era importante. Mas, se eu fizesse apenas uma partitura com todas as linhas desenhadas nela, seria difícil para cada músico seguir sua parte. Então, transpondo para o material a forma como as linhas se articulavam na minha mente, resolvi desenhá-las em uma superfície transparente, de modo que fosse possível sobrepor todas as linhas, em qualquer ordem. Assim, cada músico poderia combinar sua linha com qualquer uma das outras duas ou com todas ao mesmo tempo, deixando sua parte em evidência mas ainda enxergando as outras partes. Então criei as três partituras a seguir:

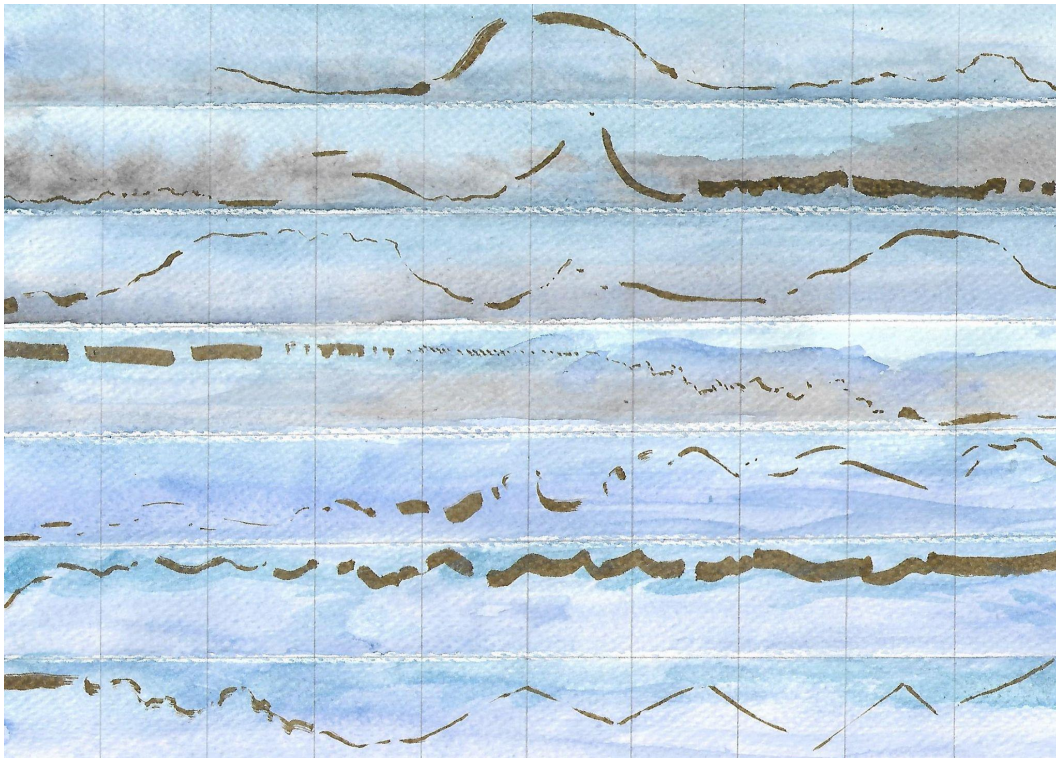
Figura 55: Linha 1 de *Urdidura*, lápis e tinta nanquim sobre plástico.



Fonte:

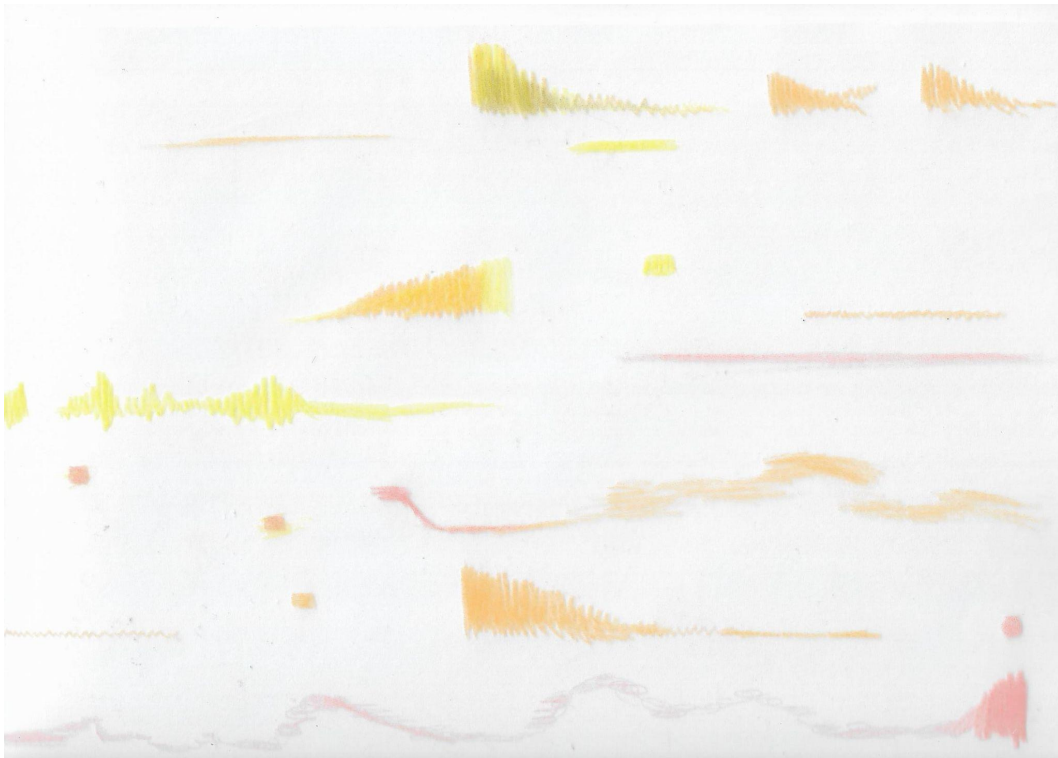
AIROLDI, 2021.

Figura 56: Linha 2 de *Urdidura*, lápis, aquarela e nanquim sobre papel.



Fonte: AIROLDI, 2021.

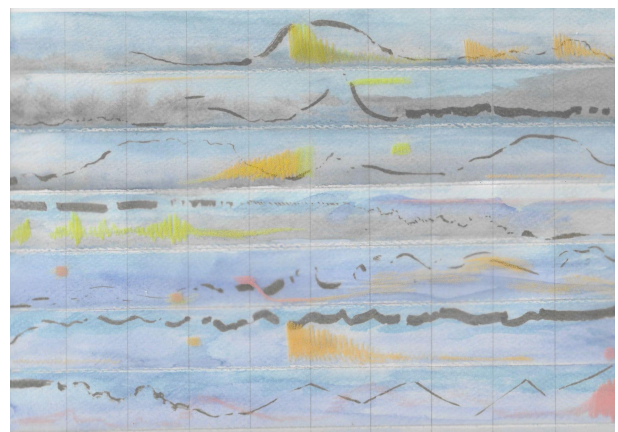
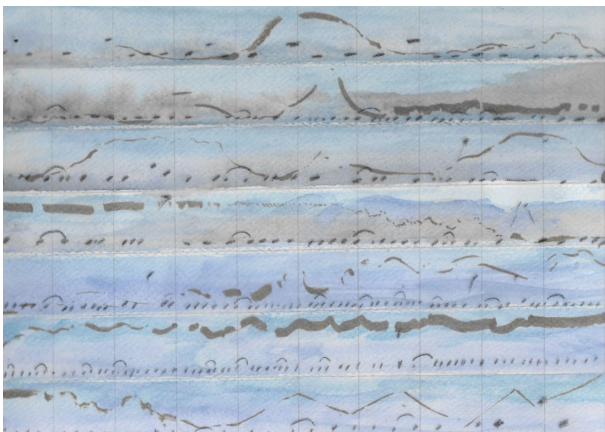
Figura 57: Linha 3 de *Urdidura*, lápis aquarelável sobre plástico.

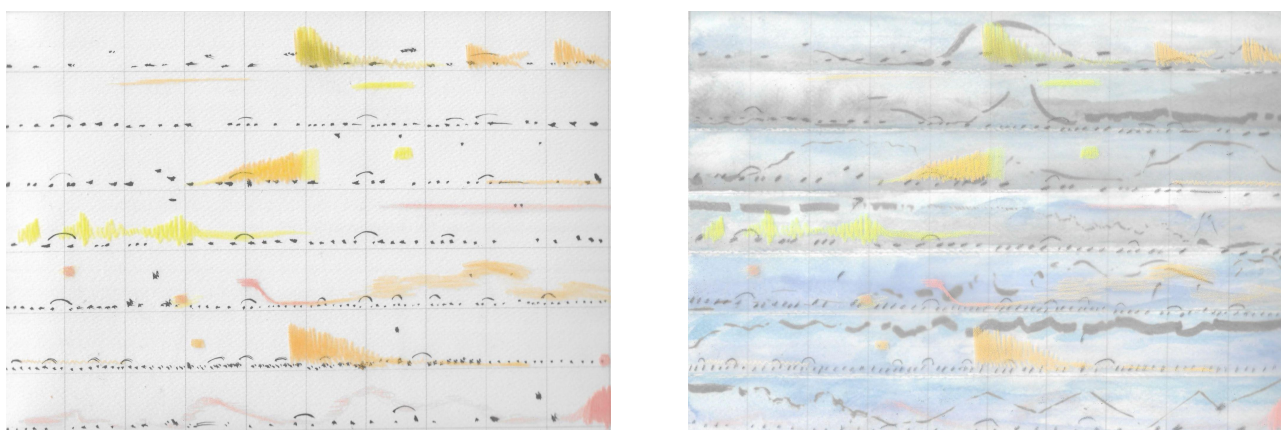


Fonte: AIROLDI, 2021.

Que, sobrepostas, criaram as seguintes imagens:

Figuras 58 e 58: Sobreposição das linhas 1 e 2 e 2 e 3 de *Urdidura*.



Figuras 60 e 61: Sobreposição das linhas 1 e 3 e 1, 2 e 3 de *Urduidura*.

Fonte: AIROLDI, 2021.

Defini algumas indicações na bula: do cinza, passando pelo azul escuro até o azul claro, na segunda linha, estão as indicações aproximadas de registro, sendo o cinza a região mais grave do instrumento e o azul claro a mais aguda. As grossuras das linhas indicam dinâmica, indo da linha fina (pianíssimo) à linha mais grossa (fortíssimo). Cada quadrado representa a duração de uma semínima, sendo ela igual à 40 bpm. A princípio havia deixado a formação livre, para os músicos escolherem as duplas, mas, devido às características de cada instrumento, acabamos por definir a formação como: linha 1 - percussão e clarinete; linha 2 - dois violinos e linha 3 - viola e violoncelo. No segundo encontro que tive com os membros do grupo, apresentei a eles as partituras e conversamos sobre a ideia poética e especificações técnicas. Demonstrei o funcionamento da plataforma de transmissão de áudio que iríamos usar, e passamos o restante do encontro tentando configurá-la para que nós oito, os seis instrumentistas mais eu e o coordenador do projeto, pudéssemos nos ouvir. Diferente de quando a utilizei em *Instável* com Esteves e Maia quase sem dificuldade, não tivemos sucesso. Então, estabelecemos que cada um iria tentar instalá-la da maneira correta para o próximo encontro, além de estudar sua própria parte e levantar idéias musicais a partir dos desenhos.

No encontro seguinte, o último que tínhamos antes da finalização da peça para a transmissão no recital *on-line* do Laboratório, tentamos novamente fazer a plataforma funcionar, mas não conseguimos. Sempre havia um ou dois membros que não ouviam o restante do grupo e não era possível que todos tocassem juntos - para garantir uma latência mínima, o *software* conecta os membros diretamente uns aos outros, e não a um servidor que então redistribui os dados recebidos⁹⁵, como a maioria das plataformas de videoconferência. Seu funcionamento depende de que cada membro do grupo tenha acesso a uma rede de *internet* forte e estável, o que não era o caso.⁹⁶ Como não tínhamos outro encontro para trabalhar a minha peça, Ribeiro sugeriu que a fizéssemos como os outros compositores estavam fazendo: através de uma reunião em plataforma de videoconferência, em que a qualidade do som não é boa mas em que todos estariam conectados. Os músicos tocariam a peça do começo ao fim e apareceriam na tela da videoconferência, que seria gravada. Paralelamente, cada um com seu celular gravaria o seu som e me enviaria, para depois os áudios isolados serem sincronizados com o vídeo em um arquivo que seria transmitido por Ribeiro na mostra. Dessa forma seria mais fácil controlar o resultado sonoro, e até manipular e editar o som para melhorar a qualidade da peça finalizada. No entanto, isso excluiu a defasagem em tempo real que eu estava buscando como elemento da peça.

⁹⁵ Informações sobre o funcionamento do software podem ser encontradas em: https://sonobus.net/sonobus_userguide.html#SonoBus-User-Guide

⁹⁶ Segundo levantamento de 2020: “No Brasil, 81% da população com 10 anos ou mais usam a internet, mas somente 20% têm acesso de qualidade à rede”. Embora estejamos quase todos conectados, ter acesso à *internet* de qualidade é um privilégio que ficou evidente durante a pandemia. Durante metade do programa de mestrado, eu só tive acesso à *internet* em meu computador porque a Universidade de São Paulo realizou empréstimos de *modems* aos alunos que não podiam arcar com planos de dados e dependiam dela para seguir com as atividades remotas. A pesquisa completa intitulada “o abismo digital no brasil”, realizada pelo Instituto Locomotiva, está disponível em: <https://www.pwc.com.br/pt/estudos/preocupacoes-ceos/mais-temas/2022/o-abismo-digital-no-brasil.html>

Cassia Carrascoza Bomfim, em artigo sobre o projeto de música de câmara a distância que desenvolveu com a pianista Lidia Bazarian durante a pandemia, aborda a mediação tecnológica imperativa das práticas musicais remotas. Ela relembra as afirmações do filósofo Vilém Flusser sobre a relação entre o fotógrafo e a máquina fotográfica: “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável” (FLUSSER, 1985, p. 28) e complementa: “as relações que tentamos estabelecer com as máquinas já eram impostas, a princípio, pelas qualidades específicas destas. O artista audiovisual trabalha sobre o material já processado pelos aparelhos” (BOMFIM, 2020l, p. 668). As tecnicidades dos aparelhos (computadores, microfones, mesas de som, interfaces, telefones celulares...) e das plataformas de interação (seja a interação em tempo diferido através do envio de arquivos de imagem e áudio, a criação de projetos compartilhados como *patches* em Max/MSP ou PureData ou edição conjunta em DAWs ou as interações em tempo real através das plataformas de transmissão de som e imagem, por exemplo), ou seja, as especificidades que constituem esses dispositivos dos quais dispomos como ferramentas para a invenção do objeto artístico e as limitações ou, para usar a linguagem simondoniana, incompatibilidades com as quais temos de lidar moldam o objeto que iremos inventar.

Retomando a fala de Simondon quando conceitua de maneira elementar o que seria a invenção na introdução da quarta parte de *Imagination et Invention* (1965 -66): “A invenção é a aparição da compatibilidade extrínseca entre o meio e o organismo e da compatibilidade intrínseca entre os subconjuntos da ação” (SIMONDON, 1966, p. 139)⁹⁷. Através da invenção podemos restabelecer a compatibilidade. Podemos pensar que Simondon faz uma análise mais técnica que Flusser, mas o que vejo como

⁹⁷ Tradução do original : “L’invention est l’apparition de la compatibilité extrinsèque entre le milieu et l’organisme et de la compatibilité intrinsèque entre les sous-ensembles de l’action.” (SIMONDON, 1966, p. 139).

relevante é perceber como suas análises sempre apontam para a solução, para a invenção de meios de fotografar o que não seria fotografável (e, de fato, se pensarmos na tecnologia de que dispomos hoje para fazer um filme ou uma fotografia e a que estava disponível em 1983, quando Flusser escreveu *Filosofia da caixa preta*, fica evidente que muitos ciclos inventivos se passaram). Mas, mais que isso, a argumentação que Simondon constrói sempre coloca em evidência que é justamente na incompatibilidade, ou melhor, na forma que ela se constitui, que está o caminho para a invenção - e o caminho que se encontra para solucionar a incompatibilidade se manifesta como novo elemento constituinte do objeto inventado: “quando o problema é resolvido, a dimensão do ato final do resultado engloba, em suas características dimensionais, o regime operativo que o produziu (SIMONDON, 1966, p. 140)⁹⁸. A invenção do objeto artístico pode se dar quando inventamos (ou ao menos tentamos inventar) meios de fotografar o que não é fotografável: a vontade de fotografar várias cores ser incompatível com uma câmera da época levou o físico James Maxwell a fazer a primeira fotografia colorida, em 1861, sobrepondo três fotos tiradas cada uma com um filtro - vermelho, verde e azul. O sistema aditivo RGB (*red, green, blue*), através do qual é possível reproduzir um amplo espectro cromático, se tornou presente em quase todas as formas de fotografia até hoje, analógicas ou digitais, além de impressoras, monitores e televisores. São dois modos de criação de compatibilidade específicos do objeto artístico que estão em jogo na fala de Simondon: a criação de compatibilidade entre diferentes linguagens, no sentido operacional (como o cinema faz ao integrar imagens heterogêneas como som e movimento), o que amplia as possibilidades técnicas das invenções que virão a seguir; e a compatibilidade significacional, ou seja, para além de um caráter

⁹⁸ Tradução do original: “Quand le problème est résolu, la dimension de l'acte final du résultat englobe, dans ses caractères dimensionnels, le régime opératoire qui l'a produit” (SIMONDON, 1966, p. 140).

funcional, o objeto artístico é um meio através do qual o artista cria sentido ou compatibilidade entre seu universo interno e o meio, o mundo:

Se o objeto técnico é uma interface operacional, o objeto artístico é um mundo como interface. A arte será a atividade que insere mundos intermediários enquanto interfaces significacionais entre o homem e o mundo. O problema da significação expresso no hiato entre percepção de desordem e exigência psíquica de ordem é o que gera a atividade artística. Ela é uma maneira de resolver este hiato, e o faz pela fabulação de mundos. (CARVALHO, 2017, p. 13).

Em *Urdidura*, através da solução ou desvio das interrupções técnicas, criamos também modos de interação que revelam os universos sutis dos músicos para além das limitadas tecnologias às quais tinham acesso. Em nosso último encontro, apesar de termos conseguido fazer a peça do começo ao fim, com a duração aproximada que eu havia planejado e todos tocando ao mesmo tempo, o resultado final ficou muito distante do que havíamos imaginado. Diferente do *software* anterior, a plataforma de videoconferência cancela alguns ruídos, mesmo quando configurada no “modo musical” em que não deveria fazê-lo. O som da percussão, por exemplo, foi muito distorcido, e só pude ouvir o timbre que o instrumentista havia escolhido, mais intenso e ruidoso do que eu pretendia, na gravação final. Além disso, cada um estava captando o próprio som com um celular, que diminui significativamente sua qualidade. Depois que recebi os áudios isolados, editei alguns parâmetros do som, retirei o máximo de ruídos do ambiente que consegui através de um filtro específico de uma DAW e tentei equalizar as vozes. Ainda assim, é notório que, em muitos momentos, os músicos não estavam ouvindo uns aos outros e o resultado final evidencia uma música feita por sete pessoas que pouco se conhecem e se comunicam através de plataformas limitadas com conexões precárias e acesso a dispositivos

eletrônicos limitados. Bomfim emprega em seu artigo a palavra “precariedade” para definir a estética dos trabalhos realizados de maneira remota na pandemia:

[...] as distorções sonoras que são próprias das inconstâncias da rede são determinantes para resultado sonoro final. A decisão de inserir nas gravações as paisagens sonoras também confere ao resultado musical a permeabilidade da realidade e seus movimentos aleatórios. A resultante de todas essas variáveis é um produto entalhado sobre a precariedade, uma música que dialoga com o tempo do isolamento, o despreparo social e individual e as limitações de uma existência instável. (BOMFIM, 2021, p. 271)

Talvez eu pudesse ter encontrado outros meios de realizar *Urdidura*: poderia ter gravado uma base de cada linha e pedido aos músicos se guiassem por ela para que gravar suas partes individualmente, no momento mais silencioso do dia; poderia ter feito reuniões individuais com cada um para encontrarmos o melhor timbre e posicionamento do microfone do celular; poderia ter recortado os momentos mais interessantes e manipulado e processado o som... Todas essas possibilidades me ocorreram para que chegássemos a um resultado mais “limpo” e próximo do que eu havia imaginado, mas com isso eu estaria mascarando essa estética da precariedade, embora prefira dizer estética da limitação. De fato, talvez não se trate de uma obra artística agradável, bem finalizada, coesa... Mas talvez não precise ser. Ela é um retrato de sua época, um sistema de compatibilidade entre o fazer musical e o distanciamento social, a heterogeneidade do grupo e a motivação em fazer música junto, o espaço frio da tela do computador e o fazer analógico, a dor de viver em um país que já registrava mais de seiscentas mil mortes desde o início da pandemia e a necessidade de cumprir atividades acadêmicas, a pretensão de realizar uma obra a distância em tempo real com seis músicos e as dificuldades tecnológicas. É a compatibilidade entre a obra imaginada e a obra possível.

Mais uma vez a partitura gráfica cumpriu um papel duplo: como objeto artístico a ser compreendido esteticamente bem como caminho desviante frente à impossibilidade de se fazer música de câmara da maneira tradicional. Nos relatos de Bomfim sobre seus processos composicionais com Bazarian, ela menciona algumas vezes a prática da leitura compartilhada de um poema antes do início de uma sessão de improvisação a distância. Os poemas servem como referência figurada, imagem inicial que conecta os corpos apartados e dispara a criação coletiva. É comum que lancemos mão de recursos provenientes de outras linguagens artísticas em processos de criação musical, e vejo que isso se tornou mais frequente na criação remota colaborativa. Bomfim afirma que em seus processos com Bazarian, a intertextualidade “emerge da pesquisa sobre a inserção de narrativas audiovisuais como componentes estruturais na interpretação instrumental, o uso de textos como impulso para o fluxo criativo, a colaboração com outros artistas e a ruptura de rituais no âmbito da performance tradicional” (BOMFIM, 2020, p. 663).

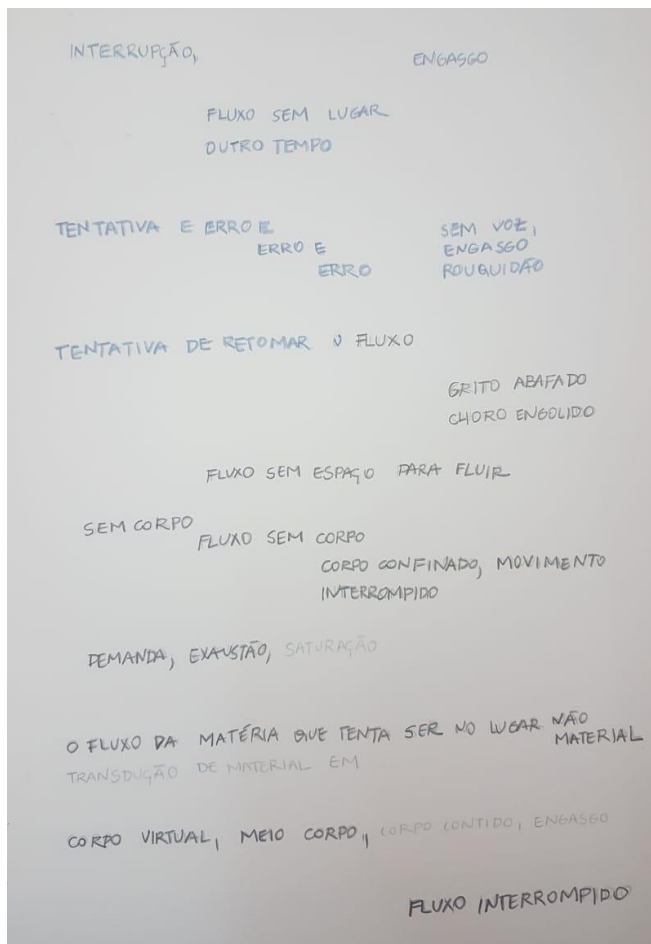
4.4.2 Intertextualidade e criação colaborativa remota: dois pequenos relatos

Darei dois exemplos breves de emprego da intertextualidade na colaboração remota: uma peça para violoncelo solo que Ribeiro compôs a partir de um poema meu, também durante o período de completo distanciamento social; e uma peça que desenhei para uma pianista canadense com quem interagi em uma atividade de colaboração entre a turma de composição da Universidade de São Paulo, sob

orientação do prof. Dr. Silvio Ferraz e a turma de instrumentos da Universidade de Saskatchewan, coordenada pela Prof. Dra. Veronique Mathieu, no final de 2021.

Em época próxima das atividades que realizou com o GruMa, Ribeiro iniciou o projeto *Quartos*⁹⁹, em que pretendia escrever uma série de peças curtas para instrumentistas gravarem sozinhos em seus quartos. As peças seriam compostas a partir de textos que Ribeiro solicitou que os instrumentistas escrevessem sobre a experiência de estarem isolados. Enviei para Ribeiro um poema (nota-se que no momento em que o escrevi estava imersa na leitura de Simondon):

Figura 62: Poema enviado a Guilherme Ribeiro para a série *Quartos*.



Fonte: AIROLDI, 2020.

⁹⁹ O projeto está em suspenso já que seu formato inicial deixou de fazer sentido com a flexibilização do distanciamento social. O material desenvolvido nessa época deve ser trabalhado e reelaborado no futuro breve.

A partir do poema, Ribeiro escreveu gestos no violoncelo que dialogam com as figuras de linguagem que empreguei, e que deveriam ser tocados enquanto eu recitava o poema. O ritmo da fala e a execução dos gestos moldam um ao outro:

Figura 63: Quartos, para violoncelo solo.

Quartos #01
CELLO

compositor:
Guilherme RIBEIRO
partitura
cellista:
Giovanna Lelis AIROLDI
TEXTO

♩ = 70 c.

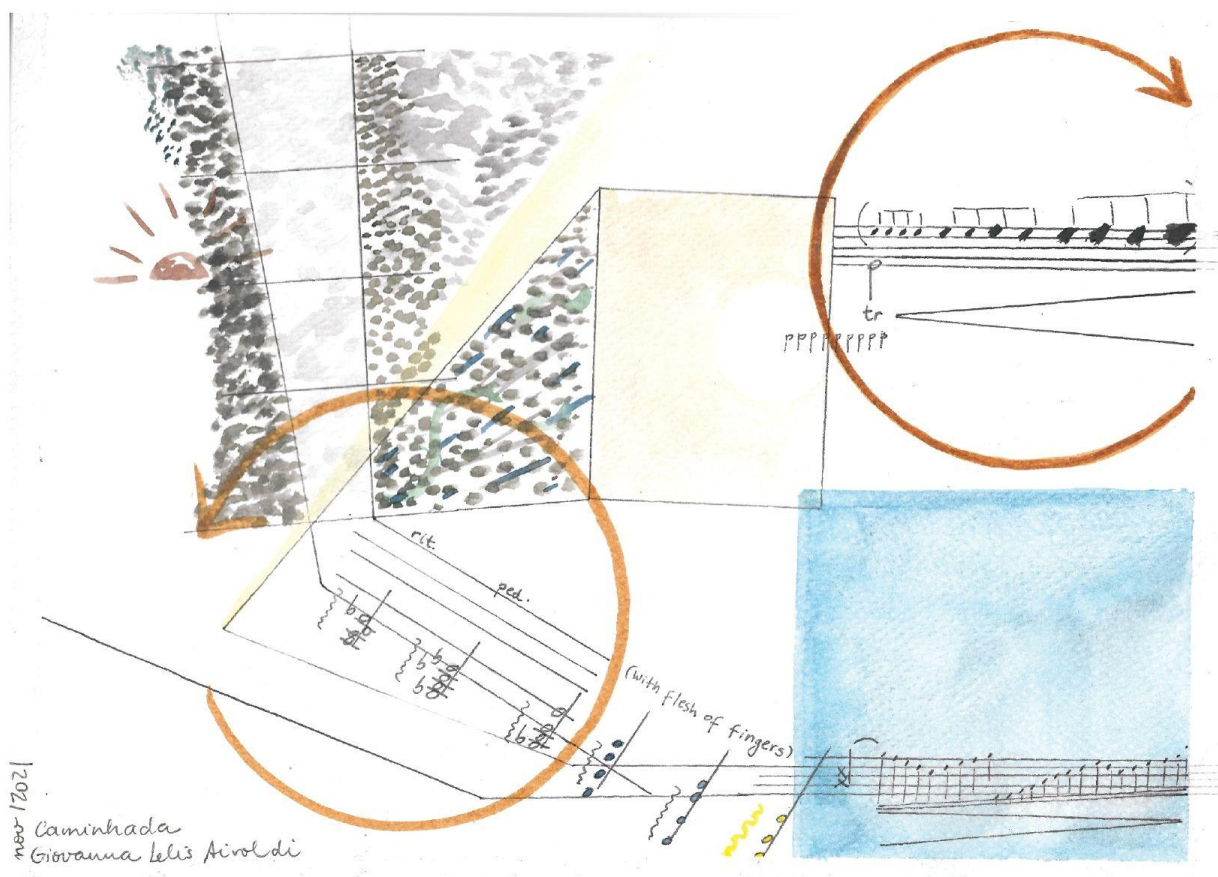
*) golpear, com a mão esquerda, todas as cordas.

23/11/2020
São Paulo
Brasil

É interessante notar como muitas das peças feitas durante a pandemia englobam o universo subjetivo dos artistas cocriadores e incluem em sua estrutura elementos poéticos que dialogam com o isolamento, as dificuldades tecnológicas e o cenário de insegurança social. A condição à qual estávamos submetidos era tão patente em nossa prática que se tornou material para a composição.¹⁰⁰ *Caminhada*, outra peça da qual teço breve relato, foi feita para Maria Santiago, pianista e aluna de graduação da Universidade de Saskatchewan, Canadá. Nossas interações se deram sempre por plataformas de mensagens de texto (instantâneas ou e-mails), sem nunca termos nos visto nem por videoconferência. As mensagens, sempre em inglês, demoravam a serem lidas e respondidas, o que deu à interação um caráter quase de correspondência no escuro, como se eu tivesse de adivinhar um tanto sobre a pessoa com quem conversava e para quem deveria escrever a peça. Todas as colaborações desta pesquisa estiveram centradas não em um instrumento ou atributo técnico, mas na pessoa por trás deles, então criar uma peça para outra pessoa tocar (o que ainda não me era habitual apesar de *Urdidura*) parecia ainda mais difícil sem saber nada sobre essa pessoa. Em *e-mail* em que me introduziu à Santiago, Mathieu enviou uma lista das peças que ela já havia trabalhado: o *Impromptu No. 3* em Si bemol Maior de Schubert, a *Fantasia em Dó menor* K. 475 de Mozart, o segundo movimento da *Sonata em Sol menor* Hob. XVI:44 de Haydn, o *Prelúdio e Fuga em Ré menor* BWV 851 de Bach e *The Sea No. 12*, opus 17, de Palmgren; às quais Santiago acrescentou *Aeolian Harp*, de

¹⁰⁰ Destaco as mostras do Laboratório de Música Contemporânea da USP apresentadas no segundo semestre de 2020 e no primeiro semestre de 2021, disponíveis respectivamente em: <https://youtu.be/eKyQnN6H3HE> e <https://youtu.be/TcMMouyQRLY>; o já citado projeto *Cadernos Sonoros*, cujas obras estão disponíveis no canal do Youtube: https://www.youtube.com/channel/UCFD3lpHXpiCF1rq_8wuyicA; e o projeto *PandeMúsica*, que convidava compositores para enviarem peças de até um minuto para clarinete solo e para o qual foram compostas e gravadas 49 peças, disponíveis também em canal próprio do YouTube: <https://youtu.be/TcMMouyQRLY>.

Cowell. Eu escutei repetidamente as peças, buscando gestos e sonoridades que me interessassem. Então, decidi enviar à Santiago uma série de perguntas: quais sons a cercavam onde ele morava (uma moradia universitária), quais aspectos desses sons ela gostava, que sons ela ouvia quando caminhava todas as manhãs até a sala de estudos, se ela estudava no silêncio ou se havia outros sons ao redor, como ela descreveria esses sons, ao que ela prestava atenção quando estava estudando, que músicas ela mais gostava de ouvir, quais sons do piano ela mais gostava de fazer... Eram em sua maioria perguntas sobre o universo sonoro que a cercava e como ela o percebia, em uma tentativa de fazer emergir de suas respostas materiais que poderiam ser trabalhados em conjunto. Santiago respondeu que vivia em uma área urbana com muito barulho de trânsito, sirenes e trens”, e que ela gostava desses sons porque cresceu perto de uma estação de trem. Me contou que sempre escutava seus colegas estudando, especialmente os que tocavam instrumentos da família dos metais, até durante as madrugadas, o que a incomodava. Que o dedilhado costumava ser o foco de sua atenção quando estudava o piano e que amava Debussy porque sua música “evoca algumas imagens e humores”. Gostava também do timbre do fagote, de *ritardandos* ao fim de uma peça, beliscar as cordas do piano e músicas fáceis de ler à primeira vista. Pelas nossas interações, entendi que Santiago era jovem, estava no primeiro ou segundo semestre da graduação, morando pela primeira vez longe da família e tinha pouca ou nenhuma intimidade com música contemporânea ou técnicas estendidas. Criei, então, uma partitura gráfica, um desenho no qual busquei imprimir um caráter lúdico, evocando algumas das imagens que ela mencionou bem como gestos das peças que ela já havia estudado:

Figura 64: Partitura gráfica de *Caminhada*.

Fonte: AIROLDI, 2021.

A partir desta imagem, Santiago gravou o que foi seu primeiro contato com uma partitura gráfica e com a prática improvisativa. Tanto em *Urdidura* como em *Quartos No. 1* e *Caminhada*, os processos se deram de maneira bastante experimental, contando com a mediação tecnológica e recursos, para citar Bomfim, precários. São exercícios cujos resultados me parecem inacabados, cheios de pontas a serem aparadas e que transparecem um fazer tateante: a comunicação completamente dependente de uma *internet* instável; a edição de áudio e vídeo possível apenas em *softwares* gratuitos e livres, já que não há apoio institucional algum para que tenhamos acesso a outros recursos; a gravações feitas em aparelhos de baixa qualidade; mesmo meus desenhos eram feitos com o pouco material que eu tinha em

casa, resquícios de outros tempos: canetas com pouca carga, versos de papéis já desenhados, os últimos farelos de aquarelas antigas diluídos ao limite. Toda essa estética da escassez me remete ao movimento *Do It Yourself*¹⁰¹: ao mesmo tempo que o resultado artístico revela a precariedade dos recursos, revela também uma postura insubmissa, de seguir criando em um cenário em que seria plenamente compreensível que não o fizéssemos. Concluo este capítulo desviando o foco da precariedade ou escassez estética e o centrando novamente nos caminhos que abrimos: antes do objeto artístico, vejo a relevância dos modos de fazer que nos levaram a eles. O que inventamos, na realidade, foram maneiras de criar novos paradigmas para a criação coletiva. Como coloca Simondon:

Todo inventor em matéria de arte é futurista em certa medida, o que significa que ultrapassa o *hic et nunc* das necessidades e fins e acaba inscrevendo no objeto criado fontes de efeitos que vivem e se multiplicam na obra; [...] o criador salva os fenômenos porque é sensível ao que, em cada fenômeno, é um pedido de manifestação amplificadora, o sinal de uma postulada passagem para o futuro. Ele é aquele em quem a gênese das imagens revela o desejo dos seres de existir; - existir, ou melhor, existir uma segunda vez renascendo em um universo significativo onde cada realidade local se comunica com o universal e onde cada instante, ao invés de ser enterrado no passado, é a origem de um eco que se multiplica e se matiza à medida que se diversifica. (SIMONDON, 1965-6, p. 182)¹⁰²

¹⁰¹ *D.I.Y* ou “faça você mesmo” é um termo proveniente do movimento *punk* que surge na Inglaterra no final dos anos 1970 em um contexto de profunda crise econômica e social. Está associado às práticas de criação, gravação e difusão das bandas dessa cena através de gravadoras independentes, focadas na divulgação local. Sobre seu surgimento e a estética *D.I.Y*, bem como suas pretensões e limitações na Europa, Estados Unidos e Brasil, ver: *I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground* (Guerra, Paula e Straw, Will, 2017). Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1189>

¹⁰² Tradução do original: “Tout inventeur en matière d'art est futuriste en une certaine mesure, ce qui veut dire qu'il dépas se le *hic et nunc* des besoins et des fins en enrôlant dans l'objet créé des sources d'effets qui vivent et se multiplient dans l'œuvre; [...] le créateur sauve les phénomènes parce qu'il est sensible à ce qui en chaque phénomène, est une demande de manifestation amplificante, le signe d'un enjambement postulé vers l'avenir. Il est celui en qui la genèse des images révèle le désir d'exister des êtres; - d'exister, or plutôt d'exister une seconde fois en renaissant dans un univers significatif où chaque réalité locale communique avec l'universel et où chaque instant, au lieu d'être enseveli dans le passé, est l'origine d'un écho qui se multiplie et se nuance en se diversifiant.” (SIMONDON, 1965-6, p. 182).

E, assim, para além do objeto, inventamos meios para a criação. A invenção está nas pontes entre nossos mundos subjetivos e a realidade do mundo em que estávamos inseridos e nos significados que emergiram desse contato: modos de cruzar os fios frágeis que carregavam toda a informação que compartilhávamos entre nós e entre o individual e o coletivo - modos esses que reverberam nas criações posteriores, ainda que não estejam mais enclausuradas na interação estritamente virtual. As ferramentas de interação e criação colaborativa remota que aperfeiçoamos durante esse período podem se desdobrar em recursos para futuras criações e servem como manifestação do possível, ecoando no universo significacional dos artistas criadores bem como daqueles que se deixem atravessar por elas. O objeto artístico encerra o ciclo inventivo inaugurando um novo ciclo, ao que Kastrup acrescenta: “Ao final, podemos dizer que houve invenção quando, com a colocação do problema e sua solução, foi possível identificar uma ampliação da percepção e uma expansão do território habitado.” (KASTRUP, 2012, p. 69)

4.4.3 Partitura - corpo - instrumento: breve comentário

Tendo o conceito bergsoniano de imagem como ponto de partida, compreende-se que o corpo é uma imagem, assim como a partitura, o instrumento e o som são imagens. Partitura, instrumento e som são imagens que transmitem movimento ao corpo, que realiza estes movimentos de acordo com o que essa imagem, o corpo agente de signos, discerne como vantajoso. O corpo suprime todas as partes das imagens partitura e instrumento nas quais suas funções não têm interesse, devolvendo o movimento que resulta na imagem-som, essa também, antes de soar, já contida na memória do corpo, e, portanto, resíduo de sua existência real. Quando o

corpo devolve, por meio do instrumento, o movimento contido na partitura, o som que espera produzir (e que se corrige para que seja o que produz) é o som da memória, não o som real contido naquele instrumento. Quanto mais tempo estudamos um instrumento, quanto mais aprendemos determinada técnica, mais nos distanciamos do objeto-instrumento em sua imagem total - e da potência do corpo sobre aquele instrumento. Da mesma forma, a partitura funciona exatamente como um objeto que transmite signos específicos, uma imagem que induz e recebe um resíduo de som completamente tomado da memória do som, a memória criada nas horas de estudo daquele instrumento, daquela partitura, daquela forma de fazer música.

A partitura, para além das alturas, durações e intensidades de notas ali visíveis, contém em si várias outras imagens e, ao percebê-la, o corpo que entra em contato com ela ativa as memórias construídas a partir das práticas nas quais seu uso se insere. A ativação dessas memórias molda o movimento que o corpo devolve por meio do instrumento, ele mesmo já permeado de seus próprios signos. O som gerado do encontro partitura-corpo-instrumento, a imagem-som resultante dessa troca, é uma imagem contaminada de signos diversos. Ainda que a percepção pura esteja sempre distante, é pertinente pensar em como os signos que deformam a percepção desse som são signos pertencentes a uma prática musical específica. Segundo Iazzetta:

Da mesma maneira que aprendemos a ver e a interpretar as imagens visuais, também aprendemos a escutar e a interpretar as imagens sonoras. Os sons são, antes de tudo, signos que remetem a algo: a uma fonte sonora, a ambiente sonoro, a um evento sonoro, mas também a todas as coisas, contextos e situações que podem estar associadas a esses sons. (IAZZETTA, 2016, p. 383).

Qualquer partitura é uma imagem que inibe a possibilidade de agenciamento das imagens corpo e instrumento para além de seus limites, pois ela é uma representação, um relato histórico que se desloca duplamente, recebendo e devolvendo modos de conduta ao intérprete, como um mapa. As partituras convencionais são representações, já são em si mapas específicos que, embora na música atual tenham sido repensados e continuem pertinentes a diversos fazeres musicais, podem desencorajar formas de conduta que estejam além da prática erudita por estarem impregnados de suas normas. Além disso, a imagem percebida da partitura, como qualquer imagem que o corpo é capaz de perceber, é uma imagem parcial: como expõe Bergson, uma representação subtrativa. A representação da escrita musical convencional, a imagem que fazemos dela ao percebê-la está tomada por memórias, a memória do músico que a estuda e a memória histórica que ela carrega. Não buscamos aqui contrapor à partitura convencional a partitura gráfica, como se essa pudesse conter alguma neutralidade, mas apenas refletir sobre quais são os resultados (sonoros e não só) almejados na escrita através de grafismos.

Assim, não são os grafismos em si que constituem objeto de interesse, e sim as potencialidades da imagem visual como recurso de manipulação da imagem musical¹⁰³. Não se trata de desenhos ou grafismos como símbolo, mas da imagem visual como elemento estrutural, inerente, indissociável da imagem sonora por estarem, na realidade, no mesmo plano de compreensão. Um plano em que imagens transmitem e recebem movimento constantemente, no qual nosso corpo, agente de movimento, está inserido e é capaz de mover matéria, articular forças, modular sentidos, ser centro que recebe e produz imagens sonoras e imagens visuais. Um corpo que produz arte, ou, como indaga Deleuze:

¹⁰³ Como propõe Ficagna (2014) no terceiro capítulo (“manipulação de imagens sonoras por meio de imagens visuais”) de sua tese.

[...] é então isso, pintar, compor, escrever? Tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura. Essas atividades se distinguem por suas substâncias, seus códigos e suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstrata que traçam, que corre entre elas e as leva para um destino comum. (DELEUZE, 1998, p. 60)

5 ENCERRAMENTO

Mais que uma conclusão, gostaria apenas de marcar o fim deste trabalho, e, como quem embrulha algo a ser entregue a outrém, amarrar pontas, agradecendo ao leitor que venha a desatar o nó. O nó complexo de relações que se efetuam neste texto, em mim e no que consigo imprimir aqui. Entendo que trata-se de uma leitura heterogênea - a primeira camada, adequada aos moldes da academia; a segunda, um tanto distante disso. Do longo preâmbulo, que coloco quase como um pedido de permissão para falar, espero que tenha ficado claro que, embora o tema (imagem, sempre) esteja delineado desde o título, ele se desdobrou como um ponto que contém infinitos pontos. Quanto mais me aproximei (e aproximo), mais vi (e vejo). Não seria possível tratar com a devida profundidade todas as questões que vi emergir a medida que li, pesquisei, experimentei, pinteí, toquei e escrevi; ainda assim, em graus variados de intensidade, essas questões disputaram a centralidade com o tema primário. Eu poderia ter deixado o material mais enxuto e centralizado é, claro - compreendo que muitas das minhas digressões possam parecer desnecessárias aos mais formalistas ou desatentos. Mas é através dessa escrita que divaga, que esmiúça pequenos acontecimentos, que percorre caminhos transversais e depois volta, que vou tateando, adentrando a nuvem descrita por Sauvagnargues. Assim desanuvio e enxergo do que a nuvem é feita e como suas partes se conectam.

Tentando organizar de maneira linear como se deram as conexões que enxerguei: comecei com a imagem. Primeiro a imagem visual, cuja plasticidade me permitiu acessar um “devir-compositora” que me era, primeiro, invisível e depois, inacessível. Então, a imagem mental, através da qual passei a pensar a poética, ou o universo imagético de onde surgia a música que poderia se valer técnica e

artisticamente da imagem visual anterior. A filosofia me veio depois, desfazendo a moldura na qual eu encaixava meu entendimento de imagem, revelando os tantos assuntos que tangenciam a discussão que eu me proporia a levantar. Simultaneamente, as experimentações que partiram justamente do anseio por testar as potencialidades de um fazer musical que passasse pelas imagens visuais e mentais trouxeram reflexões impossíveis de ignorar (e, na realidade, consoantes com os entendimentos que tive através da leitura filosófica) sobre o corpo que cria e a criação colaborativa.

Adotar a concepção bergsoniana de imagem a partir das leituras de Deleuze e Sauvagnargues me abriu para uma dimensão política da imagem enquanto lente para enxergar o indivíduo, o sujeito, o processo criativo e a obra que se cria. O indivíduo tornado imagem é destituído da subjetividade. Todas as imagens que se agenciam ao redor, através e a partir desse indivíduo-imagem se tornam indissociáveis de qualquer criação individual, desfazendo a noção de genialidade. Dessa forma, o corpo passa a assumir posição central: um corpo-imagem, encapsulado pela exterioridade da exterioridade, permeado pelo entorno, pelas infinitas imagens do plano - a chuva, o vento, o sol, a temperatura, a cidade, o país, a estrutura social, as consequências de sua raça, seu sexo, seu gênero, sua classe, o momento histórico, a estação, a norma, o jeito que a luz entra pela janela, o miado do gato, o trabalho, o metrô, a risada da criança... Um encadeamento de movimento infinito, cujas forças às vezes são capturadas e se imprimem em matéria (visual, sonora, tátil etc).

Pensar e enxergar através da imagem não apenas me deu ferramentas técnicas para criar música, como me situou, corporificada, enquanto fragmento de uma nuvem. Meu corpo, que amamenta e embala a criança, é o mesmo que tateia e toca o instrumento; e o mesmo que se faz presente material ou virtualmente nas interações

com a tecnologia e com outros corpos mediados por ela. O corpo que interage com o meio, que recebe seus sinais, que lhe devolve movimento - um corpo atravessado, marcado, em constante atualização. Por fim, diria que o isolamento social ao qual estava submetida durante a maior parte desta pesquisa, evidenciou (quase como em um laboratório com variáveis reduzidas e visão aproximada) o que assimilei como caminho para o pensamento e para a ação: ler, escrever, compor, tocar, fazer o almoço, ninar a criança, improvisar, pintar, lavar o chão, conversar com amigos, escutar um disco, trabalhar, dormir... Não são atividades independentes e desconexas, mas todas atualizações de uma mesma imagem que se individua a cada instante e cujos movimentos a ela internos e externos se inteconectam, influenciam, agenciam, moldam e alimentam. Um sistema interdependente em movimento perpétuo que por vezes pode vir a produzir o que chamamos de imagens-invenções, musicais ou não. Esta dissertação, imagem-texto efetuada através de um longo encadeamento de invenções, deixo como potencial disparadora de outros ciclos independentes de mim.

REFERÊNCIAS

- AIROLDI, Giovanna Lelis. *Improviso 1*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 2*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 3*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 4*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 5*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 6*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 7*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 8*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 9*, aquarela sobre papel (2020).
 _____ . *Improviso 10*, aquarela e nanquim sobre papel (2020).
- ASSIS, Paulo de. *Gilbert simondon's 'transduction' as radical immanence in performance*. Performance Philosophy Vol. 3, No. 3, p. 695–716, 2007.
- ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuve University Press, Orpheus Institute Series, 2018.
- BAYLE, François. *La musique acousmatique*. Propositions... ..positions. Paris: Buchet-Chastel, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Trad: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____ . *Introdução à Metafísica*. In: O pensamento e o movente: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOMFIM, Cássia C. *Cadernos sonoros: música telemática, colaboração e intertextualidade*. Revista Brasileira de Música, v.33, nº 2. PPGM - UFRJ, 2020.
- BONAFÉ, Valéria M. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per Pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- _____ . *A casa e a represa, a sorte e o corte.: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- _____ . *A menina que virou chuva [partitura e gravação]*. Interpretada por Orquestra Sinfônica do Paraná e Marcio Steuernagel (regência) no Teatro Guaira, Curitiba, Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.valeriabonafe.com/amenina-que-virou-chuva>
- BOSANQUET, Caroline. *The Secret Life of Cello Strings: Harmonics for Cellists*. Cambridge: SJ Music, 1996.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAESAR, Rodolfo. O Som como Imagem. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: ECA - USP, 2012.

_____. *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem*. XXIII congresso da ANPPOM. Natal, 2013.

_____. *O enigma de lupe*. Pequena biblioteca de ensaios, Zazie edições, 2016.

CASTELLANI, Felipe Merker. *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões*. Campinas, 2016.

CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2012.

COSTA PINTO, G. R. *Espiral do silêncio: a clínica do real*. In: *Viver Mente & Cérebro*. Memorial da Psicanálise. São Paulo, Edição Especial n. 4, 2005.

DE ASSIS, Paulo. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Bélgica: Leuven University Press, 2018.

_____. *Gilbert Simondon's 'Transduction' as Radical Immanence in Performance*. Performance Philosophy Vol. 3, No. 3, p. 695–716, 2017.

CRUMB, George. *Black Angels: thirteen images from the dark land*, para quarteto de cordas elétrico. University of Michigan, 1970.

_____. *Vox Balenae*, para flauta, violoncelo e piano elétricos. Nova Iorque, C.F. Peters Corporation, 1972.

DELANDA, Manuel. *Deleuze, mathematics, and realist ontology*. In *The Cambridge Companion to Deleuze*, edited by Daniel W. Smith and Henry Sommers-Hall, p. 220–238. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Ed. de la différence, 1991.

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999

_____. *Cours vincennes: sur la musique*. 08 de mar de 1977

_____. *Cours vincennes: metal, metallurgie, musique, Husserl, Simondon*. 27 de feb de 1979.

_____. *Cours vincennes: le plan*. 02 de nov de 1983.

_____. *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003

_____. *Cinema 1: l'image mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

D'ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Bélgica: Leuven University Press, 2018.

FALLOWFIELD, Ellen. *Cello map: a handbook of Cello technique for performers and composers*. (Tese de doutorado), University of Birmingham, 2010.

_____. Cello Map, 2014. www.cellomap.com/ [acessado em primeiro de abril de 2021]

FERRAZ, Silvio. *Notas do Caderno Amarelo: a Paixão do Rascunho*. São Paulo: IA-UNICAMP, 2007.

_____. *Deleuze, Música, Tempo e Forças Não Sonoras*. Ouro Preto: Artefilosofia n. 9, 2010.

_____. *Livro das Sonoridades: Notas Dispersas sobre Composição - um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Música e repetição*. São Paulo: EDUC/Fapesp. 1998.

_____. *La Formule de la Ritournelle*. In: Sauvagnargues, Anne (org). Gilles Deleuze: la pensée musicale. Paris: CDMC, 2015.

_____. *Sei Duetti*, para dois violoncelos. 2012. Disponível em: <http://sferraz.mus.br/compos.htm>

FICAGNA, Alexandre. *Entre o Sonoro e o Visual: a Composição por Imagens*. São Paulo: IA-UNICAMP, 2014.

_____. *Cinco Mo(vi)mentos*, para violoncelo solo. Campinas, 2007/ Londrina, revisão de 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

GUERRA, Paula e STRAW, Will. *I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground*. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 6, No 1, 2017. [acesso em 11 julho 2022]. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1189>.

HERDER, G. H. *La plastique*. Paris: Éditions du Cerf, 2010.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A Imagem que se Ouve*. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016, p.376 - 395.

KASTRUP, Virginia; CARIJÓ, Filipe Herkenhoff; DE ALMEIDA, Maria Clara. *O Ciclo Inventivo da Imagem*. In: *Informática na educação. Teoria & prática*. Porto Alegre. 2012.

KASTRUP, Virgínia. *O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira*. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência - 3º quadrimestre de 2015 - Vol. 8 - nº 3 - p.69-85*.

KANDINSKY, Wassily. *Point and Line to Plane*. Nova Iorque: Dover Publications, 1979.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear. Toward a non-cochlear sonic art*. Vol. 1. 1 vols. Nova Iorque: The Continuum International Publishing, 2009.

KITTLER, F. A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trad. de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Pedagogical Sketchbooks*. Londres: Faber and Faber Limited, 1968.

_____. *Cours du Bauhaus*. Weimar, 1921-1922. Le Musée de Satrasbourg, 2004.

_____. *La Pensée Créatrice*. Paris: Dessain et Tolra, 1980.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACHENMANN, Helmut. *Pression for one Cellist*. Germany, Breitkopf & Härtel, 1969, revised edition 2010.

_____. *Über das Komponieren*. In: *Musik Als Existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. p. 73-82.

LEOTE, R. *Processos perceptivos e multissensorialidade: entendendo a arte multimodal sob conceitos neurocientíficos*. In: *ArteCiênciaArte [online]*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 23-44.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia: aproximações e distinções*. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, n. 4, p. 19-32, 2002.

MÂCHE, F.-Bernard. *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1986.

MAPURUNGA, Marina. *A escuta visual e a produção sonora em tempo real em performances audiovisuais*. *Revista Brasileira de Música*, 33(1), 411-432, 2020.

MARTINIS, Luciano. *I suoni, le onde*. Rivista della Fondazione Isabella Scelsi, v. 16. Roma: 2006.

MARTY, Nicolas. *Deleuze, Cinema and Acousmatic Music (or What If Music Weren't an Art of Time?)*. In: *Organised Sound*, Cambridge University Press (CUP), 2016, *Situating the Avant-Garde: Conformity and oppositional culture*, 21 (2), p.166-175.

MEDEIROS, Sergio. *Dicionário de Hieróglifos*. Florianópolis, Rafael Copetti Editor, 2020.

MIES, Maria. *Origens sociais da divisão sexual do trabalho: a busca pelas origens sob uma perspectiva feminista*. *Revista Direito e Práxis*, 7 (15), p. 838-873.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2012.

PADOVANI, José Henrique. O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas, 2017.

_____. *Acerca da transdução: princípios técnicos, aspectos teóricos e desdobramentos*. Comunicação em XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre Escutas e Solfejos; Afetos e Reescrita Crítica Na Composição Musical*. Tese (Tese de Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. A lúdica gestualidade físico-corporal na obra didática Játékok [Jogos], de György Kurtág. In: XXVII CONFAEB - Congresso Internacional dos Arte/Educadores, 2017, Campo Grande. Anais do XXVII CONFAEB 2017, 2017. p. 747-758.

_____. *Nascente*, para violoncelo solo. 2009. In: *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*, Teresa Cristina Rodrigues Silva (org.). - São Paulo : Urbana, 2012.

PINTO, Rosana S. *Indizível*. Reverso, Belo Horizonte, v. 35, n. 66, p. 47-50, 2013.

QUARANTA, Daniel. *Composição musical e intersemiose: processos composicionais em ação*. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 13 - n. 1, 2013, p. 162-174.

RADULESCU, Horatiu. *Das Andere*, opus 49, para viola solo. Lucero Print, 1984.

RANIERE, Edio; HACK, Lilian. *Somos nada mais que imagens: Entrevista com Anne Sauvagnargues*. Revista Polis e Psique, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 1, p. 6 - 29, mar. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/97503/56376>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

RIBEIRO, Guilherme. *Quartos*. 2021.

ROBERT, Jean-Pierre. *Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds*. Paris: Editions Musica Guild, 1995.

RODGERS, Tara. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

SAARIAHO, Kaija. *Sept Papillons*. Chester Music Ltd., 2000.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

_____. *Artmachines*. Edinburgh University Press, 2016.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Essai interdisciplines. Paris: Ed. du Seuil, 1966.

SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Arles: Acte Sud, 2006.

SCIARRINO, Salvatore. *Le Figure della Musica: da Beethoven a Oggi*. Milão: Casa Ricordi, 1998.

- SEGALL, M. H.; CAMPBELL, D. T; HERSKOVITS, M. J. *The Influence of Culture on Visual Perception*. Indianapolis / New York: The Bobbs-Merrill Company, 1966.
- SILVA, Teresa Cristina Rodrigues (org.). São Paulo: Urbana, 2012.
- SIMONDON, Gilbert. *Cours sur la Perception*. Chatou: La Transparence, 2006.
- _____. *Imagination et Invention*. Chatou: La Transparence, 2008.
- SZYMBORSKA, Wislawa. [poemas]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TORREZ, Lucas. *Le cri de la phalène*, para violoncelo solo. [partitura]. 2021.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n. 2.: W247*. Milão: G. Ricordi, 1949. 1 partitura. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/40957>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- WELBANKS, Valerie. *Foundations of modern cello technique: creating the basis for a pedagogical method*. (Tese de Doutorado em Música) - University of London, Londres, 2016. Disponível em: http://research.gold.ac.uk/20163/7/MUS_thesis_WelbanksV_2017.pdf
- WIEDERKER, JACQUES. *Le Violoncelle Contemporain/The Contemporary Cello*. L'oiseau D'or Editions Musicales. França, 1993.
- XENAKIS, Iannis. *Nomos Alpha*. Londres: Boosey and Hawkes, 1966.

