

TIÊ PERROTTA CAMPOS

**Redes criativas em construção na
performance *VÊ*, para voz e garrafon**



Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2023

TIÊ PERROTTA CAMPOS

**Redes criativas em construção na
performance *VÊ*, para voz e garrafon**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de bacharel em composição musical.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

São Paulo

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

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)

Campos, Tiê Perrotta Campos
Redes criativas em construção na
performance VÊ,
para voz e garrafon / Tiê Perrotta Campos Campos;
orientador, Fernando Iazzetta. – São Paulo, 2023.

62 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento
de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia

1. redes colaborativas. 2. processo colaborativo. 3.
performance em música contemporânea. I. Iazzetta, Fernando.
II. Título.

CDD 21.ed. – 780

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

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que participaram da costura desta rede e possibilitaram a criação da performance VÊ e por consequência este trabalho. Aos professores do laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea, pelo ambiente acolhedor e criativo que oferecem a comunidade. Aos funcionários do departamento de música pela atenção, respeito e disponibilidade. A orientação de Fernando Iazzetta para este trabalho escrito e a Silvio Ferraz pela orientação durante a construção desta e outras performances. Aos colegas do Laboratório pela amizade e pelas críticas construtivas. A equipe que possibilitou o registro da peça, Pedro Paulo Kohler que se disponibilizou a realizar as gravações no estúdio do LAMI e a Lucia Esteves que mais de uma vez esteve ao nosso lado fazendo o registro do processo. Ao grupo de percussionistas que se dispôs a explorar e desenvolver junto comigo as possibilidades técnicas e sonoras do Garrafon, Renan Proença, George Ferreira e Renato Raul. A Valentina Maitá, cantora e compositora que tanto admiro e tenho a sorte de tê-la como parceira ao longo de minha trajetória, mas em especial a Tina minha companheira de vida, minha motivação, minha alegria, com a qual descobri e sigo descobrindo o que é o amor.

RESUMO

CAMPOS, Tiê Perrotta. *Redes criativas em construção na performance VÊ, para voz e garrafon*. 2023, 60p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumo: Este trabalho é sobre o processo de criação colaborativa de uma performance musical contemporânea independente, dentro da disciplina "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea", no Departamento de Música da Universidade de São Paulo em 2019. O objetivo é apontar estratégias de trabalho em grupo que favoreçam a criação coletiva a partir do olhar para os relatos do processo e arquivo de registros. Os processos colaborativos propostos na disciplina Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea, ao substituírem o antagonismo entre compositor e intérprete pela troca coletiva de saberes entre artistas-pesquisadores, se tornaram terrenos férteis para o aprendizado de todos, bem como para o surgimento de novas ideias.

Palavras-chave: Redes criativas; processo colaborativo, garrafon; performance em música contemporânea; artista-pesquisador.

ABSTRACT

Abstract: This work is about the collaborative creation process of contemporary music, within the course “Contemporary Music Creation and Interpretation Laboratory”, at the Department of Music in University of São Paulo. The objective is to point out strategies of group work that benefit the collective creation, by considering process reports and records file. Collaborative work as proposed in the Laboratory replaces the antagonism between composers and musicians by the collective exchange of knowledge amongst artists-researchers. This created a nest for everyone’s learning and the emergence of new ideas.

Key-words: Creative web; collaborative process; garrafon; contemporary music performance; artist-researcher.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas

p. 9

Lista de figuras

p. 10

Introdução

p. 12

Capítulo 1: Contextos coletivos e suas formas de trabalho

p. 15

1.1 O Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea

p. 15

1.2 Processo colaborativo VS processo tradicional

p. 19

1.3 Dinâmicas de ensaio

p. 21

1.4 Registros e criação de arquivo do projeto artístico

p. 23

Capítulo 2: Relato do processo de criação do instrumento e de cada peça

p. 25

2.1 O berço do garrafon

p. 25

2.2 I movimento "Paisagem"

p. 30

2.3 II movimento "Garrafon"

p. 33

2.4 III movimento "Jogo dos Olhares"

p. 35

2.5 IV movimento "Vê"

p. 37

2.6 Montagem da performance "VÊ": unindo as quatro peças

p. 41

Conclusão

p. 47

Referências bibliográficas

p. 50

Anexos

p. 52

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAC	Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.
CMU	Departamento de Música da Universidade de São Paulo.
ECA	Escola de Comunicações e Artes.
Fig.	Figura.
GruMA	Grupo de Música Atual da Universidade de São Paulo.
LAMI	Laboratório de Acústica Musical e Informática.
PUC	Pontifícia Universidade Católica.
USP	Universidade de São Paulo.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Vista frontal do garrafon no Espaço das Artes (Foto: Tiê Campos).....
p. 25
- Fig. 2 - Renan Proença, Renato Raul e Valentina Maitá performando na estreia do garrafon (Foto: Lucia Esteves).....
p. 26
- Fig. 3 - Gravação de “Paisagem” do estúdio do LAMI em 2019 (Foto: Lucia Esteves).....
p. 30
- Fig. 4 - Primeira vez do garrafon no Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea (Foto: Valentina Maitá)
.....
p. 31
- Fig. 5 - Arcos na garrafa (Foto: Lucia Esteves)
.....
p. 32
- Fig. 6 - Gravação de “Garrafon” no estúdio do LAMI (Foto: Lucia Esteves)
.....
p. 33
- Fig. 7 - Detalhe da partitura de “Garrafon”
p. 34
- Fig. 8 - “Jogo dos Olhares” no LAMI (Foto: Lucia Esteves)
.....
p. 35
- Fig. 9 - Detalhe da partitura de “Jogo dos Olhares”
p. 36
- Fig. 10 - Ricardo Bologna tocando garrafon na Sala de Percussão do CMU (Foto: Tiê Campos).....
p. 36

- Fig. 11 - “Vê” no estúdio do LAMI (Foto: Lucia Esteves)

 p. 37
- Fig. 12 - Cena do espetáculo “Pó” do grupo MUMBRA corpomóvel (Foto: Marcelo Carreño).....
 p. 38
- Fig. 13 - Detalhe da partitura de “Vê” com trecho do bisbilhando e elementos de aquecimento vocal.....
 p. 38
- Fig. 14 - Diferentes apresentações do GruMA com o solo “Vê” (Fotos: Tiê Campos)

 p. 39
- Fig. 15 - Performance “VÊ” no I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA (Foto: Marcelo Carreño)

 p. 41
- Fig. 16 - Cenas de “Paisagem” no I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA (Foto: Marcelo Carreño)

 p. 42
- Fig. 17 - Cenas de “Garrafon” no I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA (Foto: Marcelo Carreño).....
 p. 43
- Fig. 18 - Cenas de “Jogo dos Olhares” da performance “VÊ” no I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA (Foto: Marcelo Carreño).....
 p. 44
- Fig. 19 - Cenas de “Vê” no I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA (Foto: Marcelo Carreño).....
 p. 45

INTRODUÇÃO

Este trabalho é sobre o processo de criação colaborativa de uma performance musical contemporânea independente, realizado em ensaios e encontros da disciplina "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea", no Departamento de Música da Universidade de São Paulo em 2019.

Neste ambiente de trabalho as funções performer e compositor se misturam, e ouvintes participam ativamente na criação de soluções técnicas e artísticas para o desenvolvimento das ideias apresentadas.

Utilizarei como base teórica alguns conceitos e discussões apresentados pela autora Cecilia Almeida Salles em seu livro "Processos de criação em grupo: diálogos". Cecilia é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas e coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP. Para além do olhar sobre a poética de um indivíduo, a autora fala sobre criatividade e processo criativo a partir dos contextos e interações comunitárias entre agentes conectados a uma produção artística.

Boa parte das análises apresentadas por ela é a partir de relatos de artistas e coletivos artísticos da área do audiovisual e do teatro. Apesar do material de pesquisa da autora ser mais focado em outras linguagens artísticas, suas constatações ficam em torno da construção do objeto cultural e desta forma servem muito bem para analisarmos uma produção musical.

Cecilia Almeida Salles define a "crítica de processos de criação" como "...uma discussão teórica, a partir da relação com a experiência pela qual os artistas passam em seus processos." (2017, p.11). O material para realização deste estudo serão as memórias, relatos e impressões dos participantes situados neste contexto específico e os arquivos construídos em ensaios durante o processo.

Para este texto, como referência formal, utilizarei a tese "Performance, Corpo e Ação na Composição Musical" de Mauro Rodrigues, que fala sobre a relação entre performance e composição a partir do relato sobre um processo artístico no qual o autor participou como membro ativo da criação para posteriormente analisá-la como pesquisador.

Ao relatar a experiência de um processo artístico no artigo “O processo de criação de Ponteados, peça para três violões: exploração de gestos instrumentais em performance”, me deparei com estratégias de dinâmica de trabalho (em ensaios, aulas ou performances) às vezes não previstas que contribuíam para a construção de um ambiente criativo de respeito e cumplicidade, propício para o surgimento de novas possibilidades artísticas, transcendendo o imaginário pessoal do compositor para um plano de ideias criadas e debatidas na comunidade. No artigo apontamos que:

(...)a oportunidade de compositor e intérprete criarem juntos é única, a partitura deixa de ser a principal mediadora desta relação. Se houver um objetivo mútuo e um ambiente de trabalho fundado no respeito e na escuta do outro, a obra pode transcender os limites individuais da imaginação tanto do intérprete quanto do compositor.(FERNANDEZ e CAMPOS, 2018)

No presente trabalho me voltarei, de maneira similar, ao processo artístico e aos contextos de interação entre participantes nele inseridos, atentando a situações que ofereceram novos caminhos para a performance.

No ano de 2019, dentro do "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea" do CMU, desenvolvi em conjunto com a performer/cantora Valentina Maitá e os performers/percussionistas Renan Proença e George Ferreira a performance “Vê”, para voz e garrafon. O garrafon é um instrumento original desenvolvido colaborativamente em 2017 em oficina de *upcycling* de vidro da qual fui oficinairo, processo que relatarei mais adiante no capítulo “O berço do garrafon”.

A performance “Vê” é constituída por quatro músicas”: “Paisagem”, para voz e garrafon; “Garrafon”, para garrafon solo; “Jogo dos olhares”; para garrafon com intervenções da voz; e “Vê”, para voz solo com intervenção do garrafon. Cada uma delas foi composta a partir de um método criativo próprio.

Inicialmente pensadas como peças independentes, montamos durante o primeiro semestre de 2019 junto ao George a primeira versão das três músicas para garrafon, estreando a performance “Depois da chuva” em concerto do Laboratório realizado no Espaço das Artes da USP. Em paralelo, junto a Valentina Maitá, desenvolvemos a performance “Vê” para ser realizada nos concertos do GruMA (Grupo de Música Atual da USP).

Assim como em “Ponteado”, parte do material sonoro utilizado nas quatro músicas vem de uma pesquisa sobre o uso musical de “sons residuais” produzidos pelos instrumentos e pela interação de sons na sala. A busca por essas sonoridades, usualmente evitadas na performance musical, será descrita ao longo do relato.

No segundo semestre de 2019, com Valentina e Renan, juntamos as quatro peças em uma única performance, realizada em outubro do mesmo ano no “I Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA” e gravada no estúdio do LAMI no CMU. A performance “Vê” contou com diversas oportunidades de abertura ao longo do processo criativo, colhendo diversas ideias e feedbacks para os performers-criadores.

Cecilia Almeida Salles define a ideia de “criação como rede em construção” em seu livro “Processos de criação em grupo: diálogos”:

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. (SALLES 2017, p. 117)

Dando ênfase a memória das parcerias, suas contribuições para a performance e os contextos em que se deram essas interações, neste texto irei descrever o processo de transformação de uma obra que parte de uma partitura, roteiro ou projeto de inspiração individual até chegar em um resultado coletivo de co-autorias. A partir do olhar para a experiência vivida, procuro neste trabalho reconhecer e identificar práticas e estratégias próprias a pesquisa de performances contemporâneas colaborativas.

CAPÍTULO 1:

CONTEXTOS COLETIVOS E SUAS FORMAS DE TRABALHO

1.1. O Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea

O "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea" foi uma disciplina oferecida para os cursos de graduação e pós-graduação da ECA pelos professores do CMU, Silvio Ferraz, Eliane Tokeshi, Luís Afonso "Montanha", Ricardo Bologna e pelo professor do CAC, Fábio Cintra. Os encontros eram semanais e ocorriam no auditório do CMU ou no Espaço das Artes.

Lá os alunos podiam participar apresentando projetos de performance inédita ou montagens de peças do repertório musical contemporâneo. Cada semestre se organizava em torno de algum tema específico que balizava os projetos, como por exemplo "técnica estendida".

Os encontros contavam com aulas, palestras, aberturas de processos artísticos, ensaios, práticas de educação somática, além de um concerto ao final de cada semestre. A troca de impressões e debates eram essenciais em todas as situações e como os encontros se davam dentro do ambiente universitário o foco na pesquisa estava presente em todos os projetos.

Um aspecto interessante do laboratório artístico é a possibilidade de, assim como em um laboratório científico, realizar experimentos. Muito do que se analisa na pesquisa de música contemporânea está ao redor das novas possibilidades de estruturação da linguagem musical, para além do pensamento tradicional corrente. Nos artigos e pesquisas por escrito, por mais precisas que sejam as descrições elas ainda são vagas, por não ser possível experienciar e escutar aquilo que está sendo apresentado. No laboratório pudemos realizar testes e variações *in loco* destas estruturas, ampliando assim os recursos poéticos dos participantes.

As discussões técnicas, teóricas, conceituais e filosóficas estavam aliadas, no laboratório, a criação e prática. Silvia Fernandes, em relação “o trabalho do ator de teatro, aponta que:

Aliando formação teórica rigorosa à prática e ao ensino do teatro, empresta seus conhecimentos de história, estética, semiologia e teoria de jogo à investigação dos processos de criação do ator, oferecendo uma prova concreta de que a colaboração estreita entre teoria e prática é produtiva e possível. (FERNANDES, 2013, p.228)

Vejo que esta observação se confirmava nas práticas realizadas pelo laboratório, voltadas a linguagem musical.

A pesquisadora Cecília Almeida Salles, ao analisar relatos e arquivos públicos do grupo "Nusom", inserido no mesmo Departamento de Música da USP), fala do artista-pesquisador que participa do universo da produção acadêmica para além de suas atividades artísticas, criando uma rede de diferentes perspectivas e interconexões próprias das áreas artística e científica.(2017, p.199)

A figura do artista-pesquisador dentro de um coletivo substitui a do gênio-artista. Se a produção do gênio se define “por seu dom natural e inspiração divina, a produção do artista-pesquisador se constitui a partir do estudo e da interação comunitária. Segundo Cecilia:

O aspecto comunicativo do processo envolve sujeitos como comunidade, travando uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoal como com a obra em processo, com futuros receptores, com a crítica e com os membros dos grupos. (SALLES 2017, p.120)

Houve semestres em que, por falta de propostas artísticas e de pesquisas vindas dos alunos, o laboratório perdia seu caráter de ambiente coletivo de pesquisa, se assemelhando mais a estrutura clássica de aula expositiva ministrada pelos professores. Estes semestres foram marcados pela falta de pesquisadores da pós-graduação que estimulavam os alunos da graduação com suas propostas. Os pós-graduandos, quando presentes, além de apresentar suas pesquisas nos encontros acabavam também assumindo a posição de diretores em projetos maiores de montagem realizados pelo coletivo do laboratório.

Em 2019, Sérgio Kafejian dirigiu a montagem de “STOP” de Stockhausen, peça para orquestra indefinida; Ledice Fernandes dirigiu as montagens de “Pas de cinq” de Maurice Kagel e “Cidades” de Gilberto Mendes, nas quais participei como performer. Enquanto Sérgio relacionava as texturas presentes na peça “STOP” com sua pesquisa em torno de sonoridades expandidas, Ledice trazia levantamentos importantes acerca da expressão corporal dos artistas na performance musical, a partir da estética proposta pelos compositores do teatro musical.

O grupo montado por Ledice para tocar o “Pas de Cinq” em dado momento passou a se encontrar e ensaiar independentemente da agenda do laboratório. A banda se intitulou “Anagrama” e, apesar do período curto de atuação, apontou para outros desdobramentos possíveis de trabalhos nascidos nas interações e conexões pessoais criadas dentro do laboratório.

Também os momentos em que a preparação corporal se fazia presente subvertiam o modelo de aula expositiva. Esta proposta partia de participantes que estudam práticas de educação somática para além de sua formação musical.

Valentina Maitá, na época aluna da disciplina, trouxe para o grupo algumas vivências de Eutonia (abordagem de educação somática) no início dos encontros. Esta atividade transformava qualitativamente as apresentações e debates realizados no encontro. A cumplicidade entre participantes e o respeito ao próprio corpo eram trabalhados, às vezes pelo simples fato do grupo voltar a atenção para a respiração individual e coletiva. As discussões que normalmente se davam de maneira teórica e intelectual em torno de partituras de artigos, se deslocavam para uma conversa em torno das sensações percebidas a partir da escuta e acerca do conforto psicofísico dos performers durante as apresentações.

Um dos aspectos mais interessantes que caracterizava a rotina do laboratório era a fluidez de funções exercidas pelos participantes. Os compositores eram estimulados a performar, assim como os instrumentistas a compor; os professores lecionavam e também participavam ativamente dos projetos; todos eram estimulados a comentar e dar feedbacks construtivos para os projetos dos colegas; e a montagem do concerto, bem como a divulgação eram feitos pelo coletivo. Cultivava-se uma postura de horizontalidade nas relações, diluindo em certa medida a hierarquia universitária.

Ao analisar a prática de performance musical dentro do pensamento modernista, Susana Castro Gil aponta características importantes em torno do intérprete e da execução

musical ideal desta corrente de pensamento. Para esta corrente, o performer deveria ser como um meio transparente e apático que toca unicamente o que aparece nas partituras meticulosamente escritas, e a performance assim seria o reflexo acústico exato da obra musical contida na partitura. Neste ideal de performance a expressão sonora e do performer estão severamente prejudicadas e representam uma limitação para a execução perfeita de uma obra (CASTRO GIL, 2018).

Apesar de estarmos inseridos na contemporaneidade, o pensamento moderno centrado na partitura ainda se apresenta de maneira imperativa no meio acadêmico. O início de minha graduação em composição foi marcado por uma carga de trabalhos para diferentes formações orquestrais ou de câmara, avaliados apenas por sua qualidade de escrita. Boa parte deles não chegaram a ter oportunidade alguma de serem realizados.

Tanto o curso de composição não contava com uma estrutura para realização dos trabalhos quanto a carga elevada de leitura de peças tradicionais nos cursos de instrumento dificultava a disponibilidade dos colegas instrumentistas para desenvolver processos juntos.

A criação da disciplina "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea", representou para os estudantes de composição e de instrumento da graduação e pós-graduação um refúgio onde podíamos criar desde o começo trabalhos em conjunto feitos sob medida para e por aqueles que participavam dos encontros, e não para uma formação ideal, genérica e pré-concebida.

Em pouco tempo a performance “Vê” para voz e garrafon, tendeu a muitas transformações e refinamento das ideias musicais apresentadas no projeto inicial, a partir dos encontros do laboratório aliado aos ensaios do grupo. Dificilmente teríamos um resultado parecido fora deste contexto de troca de impressões e propostas vindas da perspectiva destes múltiplos agentes que contribuíram para a construção obra.

1.2. Processo colaborativo VS processo tradicional

A montagem da peça “VÊ.” exigiu que estabelecêssemos uma rotina de ensaios para além dos horários de encontro do laboratório. Dois aspectos do processo que estávamos desenvolvendo demandavam uma quantidade maior de encontros entre os performers.

O primeiro deles é bastante prático: como o instrumento de percussão utilizado é ainda o único modelo no mundo, acabava por impedir os percussionistas de estudarem individualmente, portanto, a leitura das partituras e roteiro precisava ser realizada necessariamente durante os ensaios.

O segundo aspecto é que, por almejar um processo colaborativo tendo a partitura como ponto de partida, precisaríamos também dispor de um tempo de criação musical e recriação da notação *a posteriori* da realização da primeira leitura e concomitante às aberturas de processo no laboratório.

O autor Mauro Rodrigues, em sua tese "Performance, Corpo e Ação na Composição Musical", descreve esta relação entre a composição e a performance da seguinte maneira:

O processo de compor surgirá então, como uma possibilidade de criar estruturas que viabilizam a performance, e essa como a possibilidade de alterar e criar estruturas. Composição e performance, no contexto em que serão abordadas, estarão em um processo recursivo de transformação. (RODRIGUES 2012, p. 11)

Boa parte das práticas musicais e formas de trabalho oferecidas aos alunos da graduação no CMU se assemelham ao funcionamento das orquestras eruditas, em que as funções dos músicos são definidas, estáticas e hierarquizadas.

Neste modo de trabalho espera-se do compositor que entregue uma partitura clara e exequível; do regente que dirija o tempo e o equilíbrio da massa sonora do conjunto; e do instrumentista que estude sua linha individualmente, siga estritamente aquilo que foi escrito e a direção do regente.

A hierarquia comumente antagoniza essas funções na realização artística e quando o resultado não é satisfatório o problema é terceirizado: o compositor atribui a execução imprópria e imprecisa dos instrumentistas; para os instrumentistas a falta de precisão e coerência é da regência; e para a regência a falta de clareza está na partitura feita pelo compositor.

Esta forma de trabalho pode ser muito eficiente quando se busca um resultado específico já previsto na história das execuções da obra, seguindo uma tradição. Para a pesquisa e criação de peças contemporâneas, porém, este caminho de montagem representa uma limitação para o possível aparecimento de novas sonoridades, de formas de organização e de pensamento na expressão artística.

O trabalho colaborativo se apresentou como uma alternativa cabível ao modo tradicional. No entanto, o termo “trabalho colaborativo” é vago. O primeiro resultado obtido em pesquisa no site de buscas "Google" para definir "trabalho colaborativo" é: "O trabalho colaborativo é aquele realizado entre várias pessoas que contribuem com suas ideias, treinam e colaboram entre si para enriquecer o trabalho que estão desenvolvendo e alcançar os melhores resultados.”

Essa definição é um tanto genérica. Dá margem ao uso deste termo por parte, por exemplo, de empresas e bancos que se utilizam do termo “colaborador” como forma de disfarçar a exploração do trabalhador, dificultando a organização dos funcionários, precarizando seu trabalho e seus já combalidos direitos trabalhistas.

Em se tratando de situações de trabalho colaborativo na área artística, Salles aponta para as especificidades de cada processo e afirma que é um "termo melhor entendido em ação.” (2017, p.28).

Na intenção de delimitar a forma de trabalho que propus, adicionarei dois elementos específicos ao processo de trabalho que desenvolvemos para além do “colaborativo”: horizontal e cooperativo. Horizontal pois as funções e as decisões durante o processo criativo se organizam de forma não-hierárquica; e cooperativo, por pressupor a socialização dos possíveis frutos do trabalho.

No solo vocal “Vê” o processo de criação do material sonoro e sua notação foram construídos em conjunto com a performer. Ao entrar em contato com a primeira versão da

partitura a cantora já estava familiarizada e apropriada do material, pois a co-autoria se deu desde o princípio.

Para as peças com o garrafon, criei a primeira versão das partituras sozinho e os percussionistas só entraram em contato com elas a partir dos ensaios. Então começamos um processo de transferência da autoria para co-autoria.

Cecilia Almeida Salles, ao estudar um processo criativo do Teatro da Vertigem, aponta que neste contexto de trabalho colaborativo as funções (no caso ator, diretor, iluminador, etc.) eram mantidas “(...)sem hierarquia, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos e convidados.” (2017 p. 139)

Diante da indefinição de certos elementos da notação aberta, criou-se a necessidade de que os percussionistas e a cantora fossem mais ativos no processo. No grupo, a disponibilidade e o interesse pelas contribuições dos músicos criou campo para que a criação passasse a se dar de forma coletiva. As dinâmicas de trabalho utilizadas durante os ensaios foram essenciais para que acontecesse desta forma.

1.3. Dinâmicas de ensaio

Tendo definido os princípios que regeram nossa organização em torno do trabalho, passarei à descrição da dinâmica de ensaio. Em geral os encontros eram divididos em três momentos: leitura e criação, em seguida um intervalo e depois o ensaio geral, ou como chamamos coloquialmente, “passadão”.

Durante o momento de leitura e criação partíamos da partitura ou roteiro inicial estudando trechos e passagens específicas buscando novas possibilidades de interpretação, soluções para desafios técnicos e possíveis desdobramentos criativos para além da notação.

No intervalo, o grupo se dava um instante de descontração, de relaxamento, e no “passadão” buscávamos realizar um contínuo da performance à partir do que havia sido desenvolvido no primeiro momento.

A estratégia inicial para o momento de leitura e criação que utilizamos foi a de reservar um momento na partilha das ideias para que o performer entrasse em contato com o material e criasse suas primeiras impressões. Observei durante o processo que isso se dava

melhor quando o compositor, no caso eu, não ficava constantemente interrompendo os músicos com comentários e correções, interferindo demais na sua relação com o material.

A notação aberta (sem definir alturas ou durações) na partitura de “Garrafon” (ver ANEXO 1) geravam leituras e solfejos diferentes daquilo que eu havia imaginado. Estas leituras representavam uma contribuição importante do performer.

O grupo podia assumir esta execução como um novo material, enquanto o compositor podia procurar formas mais eficientes de anotar o som que havia imaginado a princípio.

Um compositor muito apegado a suas ideias pode correr o risco de se tornar autoritário a medida que os músicos trazem perspectivas e soluções próprias, o que seria indesejado neste processo.

Nos momentos de tomadas de decisão aconteciam grandes debates, muitas vezes infrutíferos, em torno do gosto ou vontade de cada participante. Uma estratégia que utilizamos para evitar o desgaste nestes conflitos foi abrir mão da discussão por meio de argumentação teórica e estética e simplesmente testar cada uma das ideias para então, com base na experiência e na comparação, ponderar e decidir coletivamente qual delas era mais interessante; ou ainda buscar uma nova solução utilizando elementos de cada proposta.

As especializações, referências, vontades e limitações de cada participante eram respeitadas e levadas em consideração, afinal estávamos propondo uma criação coletiva para um grupo específico de pessoas, não para uma formação genérica.

O intervalo no meio do ensaio era um momento valioso para que o trabalho feito anteriormente pudesse decantar e novas ideias emergissem do convívio despretenso e da atmosfera relaxada. Para além de fortalecer os laços de amizade e a intimidade dos participantes, nas conversas descontraídas durante o intervalo do ensaio podiam surgir novas conexões acerca do projeto e também observações para experimentar no “passadão”. Era no momento do “cafezinho”, distante do experimento, quando muitos insights aconteciam.

No caso do trabalho artístico, o consumo do chá, do café, do fumo, da bebida, entre outras medicinas que expandem o estado de consciência, contribuem não apenas para o relaxamento, mas também afetam diretamente a prática que será realizada em seguida, uma vez que influenciam a atenção, a ação, reação, os sentidos e as perspectivas dos participantes.

No “passadão” experimentamos uma versão acabada da performance ou parte dela, considerando tudo que tinha sido trabalhado e observado anteriormente. O passado é uma

espécie de síntese daquilo que vem sendo desenvolvido ao longo do processo de ensaio e junto a escuta das gravações e filmagens nos servia como referência e possível ponto de partida para o que gostaríamos de trabalhar no próximo encontro.

1.4. Registros e criação de arquivo do projeto artístico

Um último apontamento acerca da estrutura de ensaio, antes de passarmos para o relato do processo, é sobre o registro e a criação de um arquivo do projeto artístico. Para Salles este arquivo representa um importante material de apoio para pesquisa e autoanálise do grupo, e, quando publicizado, pode servir de referência a outros grupos artísticos, assim como campo de pesquisa para o crítico de processo criativo (2017, p.89).

Estes registros são gerados durante o processo com o suporte de diversas mídias. Podem ser de natureza audiovisual como gravações de áudio, filmagens ou fotografias, e também registros poéticos como diários, desenhos, poemas, impressões, coleção de referências, etc. No universo das artes contemporâneas os registros de processo frequentemente são utilizados como material durante a performance.

Em um grupo em que todos os participantes performam ao mesmo tempo, sem a presença de um regente ou diretor, os registros audiovisuais servem como importantes instrumentos para que os performers possam se distanciar da ação e avaliar o resultado objetivo do conjunto, se colocando no lugar do ouvinte/espectador. Esta mudança de perspectiva traz a possibilidade do participante observar elementos para além de sua ação individual, onde geralmente predomina a sua atenção durante o ato artístico.

Se por um lado o registro audiovisual nos dá uma visão geral de como o projeto está no momento do registro, os registros poéticos podem apontar para novas leituras, possibilidades e desdobramentos daquilo que está sendo pesquisado.

O registros poético é vago e subjetivo, através dele podemos olhar para o campo das conexões e diálogos que se constroem na relação entre o universo do projeto, de cada participante e as interações com os contextos em que estão inseridos.

No universo das artes contemporâneas os registros de processo frequentemente são utilizados como material durante a performance. Para ilustrar o relato que segue, irei disponibilizar parte do arquivo gerado durante o processo de criação da performance “VÊ.”, através de links nos rodapés para canal no *youtube* com trechos de exemplo e filmagens completas dos quatro movimentos, além das partituras incluídas no ANEXO 1.

CAPÍTULO 2:

RELATO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO INSTRUMENTO E DE CADA PEÇA



Fig.1 - Visão frontal do garrafon

2.1. O berço do garrafon

O garrafon é um instrumento percussivo criado a partir de garrafas de vidro cortadas em campanas sobre suporte de ferro. Embora compartilhe diversas características com outros instrumentos de percussão (como a acústica de campanas e a disposição das garrafas como nos instrumentos de teclado), a descrição de algumas particularidades sobre seu funcionamento e o contexto de sua construção serão importantes neste relato, pois se trata de um instrumento único no mundo.

Foi construído em 2017 durante a oficina "Através do Vidro" (projeto contemplado pelo PROAC que unia a arte vítrea com o upcycling de vidros descartados). O Garrafon foi desenvolvido como um dos projetos do curso, na qual eu era um dosicineiros.

Ao final do curso foi montada uma exposição com o trabalho das alunas e na abertura dessa exposição foi realizada a primeira performance com o Garrafon. Contou com a

participação dos percussionistas Renan Proença e Renato Raul, da cantora Valentina Maitá e do grupo de dança MUMBRA corpomóvel.



Fig.2 - Estreia do garrafon¹

Giuliano Obici, relatando experimentos semelhantes como os *trabalhos de plásticas sonoras* de Walter Smetaki, cunha o termo "gambioluteria" para designar instrumentos musicais criados a partir de objetos com outra função original.

O garrafon se encaixa perfeitamente na definição do autor, embora ainda não tivesse tido contato com o conceito no momento da criação do instrumento.

A gambioluteria desvia o sentido cultural dos objetos, se estabelece no pré-significante, como um campo do pré-instrumento. Ela quebraria os desígnios que regem os artefatos, dado pelas condições de uso e sentidos culturais.

(...) No plano da gambioluteria acústica estariam as práticas que exploram as características sonoras dos artefatos. Mantendo normalmente a forma dos materiais, mudando sua finalidade no sentido de se tornarem instrumentos ou fontes sonoras. Os materiais podem sofrer adaptações no sentido do encaixe ou arranjo para o contexto de uma ergonomia que possibilite utilizá-los. (OBICI, 2018)

O instrumento que antecedeu o projeto do garrafon foi um agogô feito de garrafas e arame grosso, o objetivo era construir um instrumento musical de vidro reciclado que pudesse ser feito em casa. Este viria a ser um dos primeiros modelos apresentados pelo curso.

Para fazer o agogô basta cortar duas garrafas e encaixá-las numa estrutura de arame em semicírculo. Não houve preocupação em afinar um intervalo específico, mas foi naquele momento em que apareceu a ideia de dispor diversas garrafas horizontalmente em uma

¹Trecho de vídeo da performance de estreia do garrafon na abertura da oficina Através do Vidro em 2017 (1'33"): < <https://youtu.be/KYVu6Yz61MU> >

estrutura à maneira do balafo da África subsaariana e do gamelão da Indonésia, por exemplo.

Iniciou-se uma pesquisa empírica em torno do corte das garrafas e seu resultado sonoro. Na época a minha hipótese, baseada em senso comum, era a seguinte: se pegássemos alguns exemplares de um único modelo de uma mesma fábrica de vidro e cortássemos apenas o fundo, obteríamos a tonalidade mais grave daquela coleção de garrafas. Conforme fôssemos diminuindo o tamanho as garrafas em direção ao gargalo, teríamos sons cada vez mais agudos. Logo na primeira garrafa esta hipótese foi por água abaixo.

Percutindo a garrafa após o primeiro corte a escuta de uma fundamental não ficou muito evidente para os ouvidos, nem para nosso afinador eletrônico. O ponteiro do aparelho acusava uma fundamental e logo em seguida outra, meio tom acima. Essa oscilação de fato acontece, mas não se comporta sempre da mesma forma, variando quando alteradas a forma e posição de ataque da baqueta na garrafa.

Continuamos o experimento cortando mais filetes desta garrafa sem fundo, na expectativa de conseguir tons mais agudos ou uma afinação temperada. Cortamos um filete de mais ou menos 4 centímetros e percutimos. O resultado foi uma tonalidade um pouco mais aguda (aproximadamente um quarto de tom) e uma ressonância mais fraca. De alguma forma não negava a ideia de que poderíamos afinar nossas garrafas e obter uma escala temperada, e assim seguimos. Mais um corte de aproximadamente 4 cm em direção ao gargalo e desta vez, para nosso espanto, a fundamental saltou algo em torno de uma terça menor abaixo.

A partir de um modelo de garrafa de vidro verde, testamos a hipótese de que se cortássemos várias garrafas iguais, no mesmo ponto, teríamos uma coleção de garrafas da mesma tonalidade. Essa hipótese se mostrou mais assertiva, porém havia uma diferença entre as frequências produzidas pelas garrafas, supostamente iguais, que não era de meio tom ou um tom, mas sim de dois tons com uma gama de diversos quartos de tom entre o mais grave e o mais agudo.

Na época, eu estava participando de uma aula de acústica de instrumentos ministrada pelo professor Fernando Iazzetta. Ao descrever o experimento e os resultados, ele prontamente identificou que o comportamento acústico da garrafa era o mesmo que o das campanas e mostrou um desenho esquemático do som do sino. É característico desta família de instrumentos de percussão a presença de parciais em evidência que não correspondem a

série harmônica, daí a dificuldade de deduzir seu primeiro parcial. Ali percebi que era possível desenvolver um design de campanas de vidro para obter uma escala temperada. O modelo é fisicamente mais complexo do que o comportamento das cordas (que basta dividir ao meio e obter uma oitava acima), mas é possível.

Porém, com as garrafas que eu tinha à disposição e que chegavam aos montes toda semana, doadas pela comunidade do entorno da oficina e que seriam descartadas como lixo reciclável ou comum, este rigor na construção das campanas era impossível. Afinal, a precisão milimétrica na espessura, tamanho e forma para atingir determinados tons temperados em Lá 440hz não é prevista na construção de vasilhames próprios para vinho e champanhe. Dado o contexto, não era nada pertinente buscar uma fábrica de vidro para produzir moldes de campanas. No processo seria produzida mais uma enorme quantidade de resíduos a serem descartados, em oposição a proposta da oficina que propunha sensibilizar e pesquisar usos artísticos para o vidro descartado.

Nos voltamos novamente às observações do som de apenas uma garrafa. Comportava-se como um sino agudo, lembrava um “tim-tim” de taças em um brinde, ou garrafas batendo na sacola da feira. Cada vez que eu diminuía a garrafa, mais fraca era sua ressonância.

Influenciado pela pesquisa de instrumentos não ocidentais, lembro de assistir na televisão um mestre artesão que descrevia o processo de acabamento na construção de um sino de madeira (*mokugyo*), utilizado pelos monges budistas. Ele buscava encontrar o melhor som, ou a melhor ressonância, daquele corpo próprio; não subjugando-o a uma estrutura externa pré-definida de relação entre alturas, afinação e escala.

Decidimos criar uma coleção a partir de garrafas de modelos diferentes com apenas o fundo cortado e a borda lixada, mantendo o maior corpo ressonante possível para cada garrafa. Depois buscaríamos agrupá-las a partir da análise de altura e timbre de cada campana. Enquanto a coleção de campanas era criada e testada começamos a desenvolver a estrutura em que as garrafas ficariam dispostas.

Para isso contamos com a colaboração e o expertise do serralheiro José Crucello, que também era parte da equipe de facilitadores da oficina. Nos reunimos para olhar o design de diferentes suportes de instrumentos de tecla percussivos como inspiração, e partimos para o nosso desenho. O suporte seria composto de duas partes: um pé que se encaixa a um suporte para a escala, na qual as campanas se dispõem horizontalmente. Para o suporte da escala

calculamos a distância necessária para as garrafas não se chocarem e acrescentamos um ângulo de aproximadamente 30° no encaixe das garrafas, para que fosse percutida a parte central da campana e não diretamente a borda, que é muito mais frágil.

Também achamos conveniente dispor duas alturas diferentes no suporte da escala como no piano (teclas brancas e pretas). Provavelmente o instrumento seria estreado por percussionistas habituados a lidar com essa disposição de teclas, ainda que o som não correspondesse a altura esperada conseguiríamos usar tranquilamente a escrita musical tradicional para descrever o gesto a ser realizado no instrumento. No encaixe do pé incluímos uma cravelha para a altura da escala ser ajustável.

A realização do suporte do instrumento ficou a cargo de José que fez a estrutura a partir de uma peça de ferro que estava como sucata em sua oficina. Ele manteve o formato original em semicírculo da sucata, dando um charme e também contribuindo para a eficiência e ergonomia do instrumento, pois facilitava o acesso a todas as alturas. José também propôs que utilizássemos rolhas de plástico que vinham junto com as garrafas, aproveitando ainda mais o material rejeitado que tínhamos a disposição.

Com o corpo do instrumento pronto, era hora de definir quais e em que ordem iríamos dispor nossas garrafas no teclado. No momento já dispúnhamos de uma coleção de mais de 50 garrafas cortadas, separadas e agrupadas por tipo. Com a ajuda de minha companheira Valentina, registramos a fundamental mais aparente de cada garrafa dividindo-as em quartos de tom aproximados. Conseguimos uma gama na extensão de uma 12ª (de Ab4 a Eb6), com algumas exceções de alturas mais graves ou agudas isoladas.

A disposição que definimos das campanas no suporte para a escala é a seguinte: a escala é dividida como se fossem dois instrumentos com uma parte da tessitura que se cruza, um indo de Ab4 até Ab5 e o outro todo $\frac{1}{4}$ de tom mais agudo de D5 a Eb6. Esta solução foi inspirada em alguns instrumentos de um gamelão balinês, tradição na qual os instrumentos costumam vir aos pares com gênero definido. Os instrumentos "femininos" têm a escala um pouco mais grave e os "masculinos" um pouco mais aguda. Essa diferença entre a afinação no par de instrumentos é de aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tom. Quando tocadas melodias em uníssono está sempre presente um batimento decorrente desta relação de proximidade nas alturas.

2.2. I movimento “Paisagem”

“Paisagem” é uma música para voz e garrafon tocado por dois percussionistas cada um munido de dois arcos de contrabaixo. É uma peça improvisada em que exploramos a interação e mistura dos sons da voz com o garrafon.



Fig. 3 - Gravação de “Paisagem” no estúdio do LAMI²

Antes de qualquer ideia composicional para a performance, levei o Garrafon para apresentar aos colegas e professores do laboratório. Apesar de pronto ainda era necessário pesquisar como tocar o instrumento e para isso nada melhor que um coletivo de músicos, entre eles diversos percussionistas e compositores que podiam testar diferentes formas de tirar som do instrumento a partir de seus conhecimentos.

Sequer o Garrafon havia se posicionado ao lado do piano de cauda no palco do auditório, o professor Silvio Ferraz, aficcionado pelas técnicas estendidas, já trazia um arco de contrabaixo para friccionar as garrafas. O som foi surpreendente, algo que remetia ao timbre delicado da *glassharmonica*, misturado a aspereza de um instrumento de arco tocado em *molto écrasée* com grande projeção sonora.

² Vídeo da gravação de "Paisagem" no estúdio do LAMI (10'17") < <https://youtu.be/LtUxCjT8bvE> >

Tirar este som não é muito fácil, pois depende de um equilíbrio entre velocidade e pressão. Percebemos que havia um intervalo temporal entre o início da fricção do arco até o estabelecimento da ressonância da garrafa. Este intervalo variava de duração, mas o som nunca vinha de imediato.

Neste mesmo encontro, acompanhado do percussionista George Ferreira, juntamos arcos para improvisar. A partir da constatação sobre a resposta não imediata e única de cada garrafa, Silvio nos provocou para que improvisássemos buscando explorar as características e qualidades desses sons de timbre evolutivo e suas misturas por meio de arcadas lentas e longas, em vez de partir de ideias musicais melódicas ou de alguma condução ritmo-harmônica.

No fim estávamos imersos em uma sala onde viajavam sons destemperados de cristal ora sozinhos, ora juntos, formando intervalos harmônicos. Dependendo de onde se encontrava o ouvinte ainda era possível escutar vozes fantásticas de *sons de diferencial*.



Fig. 4 - Garrafon no laboratório³

Juan G. Roederer descreve o *som de diferencial* como o resultado (f_{C1}) da diferença entre duas frequências (f_1 e f_2) a lógica deste efeito segue a seguinte equação ($f_{C1} = f_2 - f_1$). Este terceiro som (f_{C1}) é uma distorção que ocorre na parte mecânica do ouvido e não se materializa como onda sonora na sala. Para este efeito ocorrer é necessário que f_1 e f_2 tenham intensidade o suficiente para tornar esta distorção sensível (1997, p.47).

Este foi o disparador do primeiro trecho da performance “Paisagem”. Posteriormente seguimos a exploração do garrafon nos ensaios utilizando o arco de contrabaixo e seu potencial em criar melodias de sons de diferencial.

Apesar de ser possível calcular o resultado da interação das frequências e por consequência prever as frequências dos sons de diferencial que seriam produzidos, percebemos que as variantes acústicas da sala, a posição do instrumento e a posição do

³ Vídeo do primeiro dia do garrafon no laboratório (0’54’’) : < <https://youtu.be/w4Csyh2vw4E> >

ouvinte tornavam muito difícil repetir um mesmo efeito em diferentes lugares. Incluímos nesta improvisação a voz da Valentina, que já acompanhava a criação do garrafon desde o princípio.

Buscamos diferentes sons vocais que se misturassem com o som do garrafon: entre eles estão o som sibilante do [s] longo que se confunde com o som do arco tocando com pouca pressão na garrafa; o som de *bocca chiusa* e plena voz.

Por mais semelhante a mimese vocal do som do Garrafon, o som de diferencial gerado pela interação da voz com o Garrafon é de qualidade extremamente diferente daquele som característico gerado entre as garrafas do instrumento.

O vibrato natural da voz, por menor que seja, ocorre em um âmbito maior quando transposto pro grave através da distorção no ouvido. Ainda há a possibilidade de glissar entre diferentes alturas. Isso fez com que o som de diferencial, quando presente, ficasse muito mais parecido com uma voz humana e não apenas um ruído ou distorção.



Fig. 5 - Corte que apresenta som de diferencial do garrafon e do garrafon com a voz⁴

Em vez de escrevê-la na pauta musical, optamos por concretizar esta peça improvisando em torno de um roteiro criado nas conversas dos performers durante os ensaios. Este roteiro pré-estabelecia materiais musicais e suas densidades em três momentos, em que o primeiro modula para o segundo e o segundo para o terceiro, buscando criar um ambiente de sons agudos que, quando em condição de posição e volume favorável, fazem emergir diferentes sons que não se encontram concretamente como ondas sonoras na sala.

Esta experiência evidencia o fato de que a música se faz no ouvido de quem escuta, cada pessoa ali presente escuta uma música diferente. Dependendo do contexto e da condição da escuta, a música que acontece é concretamente outra: quem está num ponto da sala ouve uma música e quem está em outro, outro canto.

⁴ Vídeo com som de diferencial no garrafon e voz (0'50''): < <https://youtu.be/vj7MN4jlntQ> >

2.3. II movimento "Garrafon"

A música "Garrafon" é um solo para garrafon tocado por dois percussionistas. Foi a primeira experiência de escrever as possibilidades de toque do instrumento garrafon na pauta musical. Diferente da "Paisagem", que é longa, com material sonoro homogêneo e restrito (sons longos vocais e de arco na garrafa), esta peça se construiu de maneira rapsódica.



Fig. 6 - Gravação de "Garrafon" no estúdio do LAMI⁵

A primeira parte é uma sequência de gestos utilizando diferentes baquetas, formas de ataque e pontos de contato entre baqueta e garrafa. Na segunda parte um dos percussionista mantém-se tocando ininterruptamente algumas claves inspiradas no ritmo do jongo, enquanto o outro faz uma improvisação melódica na forma de pequenos comentários, como em um improvisação de jazz.

⁵Vídeo da gravação de "Garrafon" no LAMI (06'42"): < <https://youtu.be/7wHlMbp6bLA> >

Para isso, utilizei a notação de percussão da música contemporânea quando possível, e no caso de sonoridades criadas a partir de aspectos particulares do instrumento (como quando tocamos um trilo entre duas garrafas, se mostrou necessário fazer um desenho esquemático e uma bula explicando-o, para que fosse possível registrar na partitura a forma de tocar.

O método criativo foi em certa medida análogo ao da construção do instrumento, particularmente na ideia de coleção de objetos únicos que se organizariam em um todo. Para a peça “Garrafon” criei uma coleção de frases e gestos a partir de pequenos estudos e improvisações no instrumento. Quando achava uma sonoridade nova e interessante no instrumento, já buscava anotá-la na pauta.

Com a coleção pronta, selecionei meus trechos preferidos e busquei algumas possibilidades de ordenação tocando no instrumento. Algumas alterações foram feitas para retornar mais uma vez ao papel, agora como uma música com começo, meio e fim. Neste caso atuei como compositor e performer.

Ao iniciar os ensaios com o performer George Ferreira (que diferente do compositor/performer, já tinha técnica e estudo consolidado na percussão), muito da partitura foi revisada, tornando-a mais próxima do universo atual dos percussionistas. Algumas soluções utilizando quatro baquetas agregaram uma nova densidade para certas texturas, possibilidade que como compositor eu conhecia, mas que não havia podido utilizar pelas minhas próprias limitações técnicas como percussionista.



Fig. 7 - Detalhe da partitura de “Garrafon”⁶

⁶ Na partitura: a) trilo entre duas garrafas; b) baqueta deitada sobre duas garrafas; c) ponta da baqueta na garrafa.

2.4. III movimento "Jogo dos Olhares"

"Jogo dos Olhares" é uma música para garrafon com dois percussionistas e intervenções vocais. Foi construída a partir da ideia do "jogar".



Fig. 8 - "Jogo dos Olhares" no LAMI⁷

Como em "Stimmung" de Stockhausen e "Tarantos" de Leo Brouwer, a escrita é constituída por uma partitura com o material musical, as ações cênicas dos performers e uma bula que estabelece as regras do jogo. Os compassos estão dentro de caixas e sua sequência é definida pelos músicos durante a performance.

O jogo funciona como a tradicional brincadeira do "siga o mestre": os dois percussionistas, de frente um para o outro e para a lateral do instrumento, tocam repetidamente uma das caixas da partitura, fazendo um mesmo gesto no instrumento. Por fazerem o gesto espelhado no instrumento (com ordenação de alturas do grave ao agudo) as linhas de cada performer ficam sempre em direção oposta do ponto de vista melódico.

⁷Vídeo da gravação de "Jogo dos Olhares" no LAMI (03'50"): < <https://youtu.be/M7o9ffdHABs> >

A jogada se dá quando um dos músicos muda espontaneamente para outra caixa da partitura. O outro percussionista deve imediatamente segui-lo e passar a tocar a mesma caixa.



Fig. 9 - Detalhe das caixas na partitura de "Jogo dos Olhares"

A diferença para a brincadeira é que o "mestre", quem comanda as mudanças, não é definido antes e a função é constantemente alternada entre os dois "jogadores". Isso acaba exigindo que o performer esteja com a escuta atenta, disponível para responder às mudanças propostas pelo outro, assim como se mantém pronto a propor um novo caminho.

Outra diferença importante em relação a brincadeira de "siga o mestre" é que o jogo é cooperativo e não competitivo. O objetivo é escutar e ser capaz de reagir corretamente.

Neste momento do processo levamos o garrafon para ensaiar na sala de percussão do CMU, espaço gerido pelo professor Ricardo Bologna e pela turma de bacharelados em percussão. O fato do novo instrumento passar um tempo lá possibilitou que músicos curiosos, com vasta experiência na área, pudessem experimentá-lo e assim contribuir com novas possibilidades técnicas ainda não aventadas.

Ricardo Bologna, ao acompanhar o ensaio do "Jogo dos Olhares", sugeriu que utilizássemos delicadas varetas de metal retiradas de um aro de bicicleta como baquetas para realizar os gestos de *glissando*. Além de se encaixar perfeitamente à proposta de *upcycling* já presente no instrumento dando novo uso a um material descartado, as novas baquetas permitiram que tocássemos com mais velocidade e intensidade. Por serem peças leves, dificilmente quebrariam uma garrafa.



Fig. 10 - Ricardo Bologna tocando garrafon na sala de percussão do CMU

O som da baqueta de metal é também mais agudo em relação ao som de baquetas de madeira ou de feltros, funcionando como uma espécie de filtro de graves.

Posteriormente, na falta dessas baquetas específicas, George sugeriu que substituíssemos por agulhas de tricô de plástico flexível, que apresentaram um resultado sonoro bastante parecido.

2.5. IV movimento "Vê"

"Vê" é um vocalise para voz solo. Surgiu como encomenda de Valentina Maitá para realizar nos concertos do GruMA (grupo de instrumentistas bolsistas voltado para a prática de música contemporânea do qual ela fazia parte). Cada aluno precisava preparar uma peça contemporânea solo que explorasse técnicas estendidas para seu instrumento, no caso de Valentina, a voz.



Fig. 11 - "Vê" no LAMI⁸

Decidimos adaptar e reescrever um solo para voz de composição minha, que havíamos gravado anteriormente para a trilha sonora do espetáculo de dança-teatro "PÓ", do grupo Mumbra *corpomóvel*. Nesta cena do espetáculo uma bailarina sozinha no centro do palco

⁸Vídeo da gravação de "Vê" no LAMI (03'26"): < <https://youtu.be/tpw4X7g4jLY> >

iniciava uma dança apenas com os olhos, acompanhando os sons vocais (gravados na trilha) que atravessavam a sala como pássaros e aviões. Este movimento se intensificava até incluir todo o seu corpo, bem como as outras bailarinas ao redor.

No espetáculo quatro atrizes-bailarinas tentavam expressar algo e em seguida se calavam como se fossem interrompidas. Esta cena junto com outros trechos do espetáculo serviram de inspiração poética para a criação da peça “Vê”, incluindo algumas interjeições sonoras presentes no texto das atrizes como “Ó!” e falas ininteligíveis, tudo isso no meio de um vocalise.



Fig. 12 - Espetáculo “PÓ”, do grupo MUMBRA corpomóvel⁹

Inspirados pela “Aria” de John Cage e pela “Sequenza n.3” para voz de Luciano Bério, (ambas inspiradas no trabalho da performer e cantora Cathy Berberian, criadas especificamente para ela) pensamos uma primeira parte em que o material sonoro se resumia a modulação das consoantes [s],[z],[ch],[x] e um efeito de bisbilhando desenvolvido pela cantora que, alternando rapidamente entre uma fonação mais soprosa seguida imediatamente de uma fonação mais tensa, produzia um contraste de sonoridade numa mesma altura.

A ideia era incluir a preparação da cantora dentro da performance, compondo com elementos advindos das práticas de aquecimento vocal que ela realizava antes de estudar ou ensaiar. Para isso buscamos algumas formas de escrever estes exercícios na partitura, de maneira que a performer propunha uma possibilidade de sonoridade e o compositor registrava.

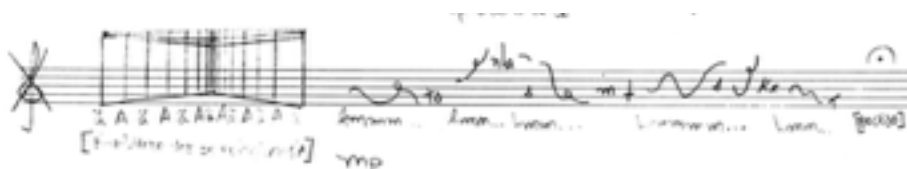


Fig. 13 - Trecho da partitura com elementos das práticas de aquecimento vocal

⁹Trecho de vídeo do espetáculo PÓ do grupo MUMBRA corpomóvel (01'08"): < <https://youtu.be/JOboT688cSA> >

A partir do registro conseguíamos imaginar diferentes possibilidades de variação da sonoridade e notação daquele material, encontrando assim uma opção que apetecia aos dois, trazendo tanto um resultado sonoro interessante, quanto uma execução que não afetasse negativamente a saúde vocal da performer, além de uma partitura eficiente do ponto de vista da leitura musical.

Era do interesse de Valentina desenvolver uma coreografia própria, ou incluir o corpo de forma que se relacionasse com a música; parte das demandas particulares de sua encomenda inicial era que a música incluísse um trabalho de corpo e cena; que a cantora não ficasse apenas parada atrás de uma estante de partitura cantando sons esquisitos, mas que o corpo todo pudesse participar na expressão das propostas da peça.

Essa camada da performance chegou a alterar alguns sons, como no caso de um trinado que ia aumentando de velocidade e que, associado a um movimento crescente do corpo todo, como se estivesse sendo puxado de um lado para o outro, trouxe um aspecto descontrolado para o efeito vocal. Isso também oferecia mais uma camada de leitura para o público, aliando movimentos corporais a uma peça que trazia sonoridades pouco usuais e textos ininteligíveis.

Durante os ensaios criamos registros com diversas filmagens que nos permitiam realizar a performance, assistir, analisar e ajustar o canto com a coreografia. Inspirados pela cena do espetáculo de dança, a coreografia iniciou-se com movimentos apenas nos olhos, em sincronia com as variações sutis do som sibilante produzido pela cantora que mantinha o corpo contido e estático, contrastando com momentos em que o movimento se expandia para os braços e o corpo inteiro, combinado a um material vocal mais intenso. Exploramos bastante este contraste entre um corpo muito parado, concentrado numa ação vocal (como normalmente ficaria em contextos de apresentação musical tradicionais) e a possibilidade de movimentar o corpo livremente para senti-lo, espreguiçar, bocejar, como num

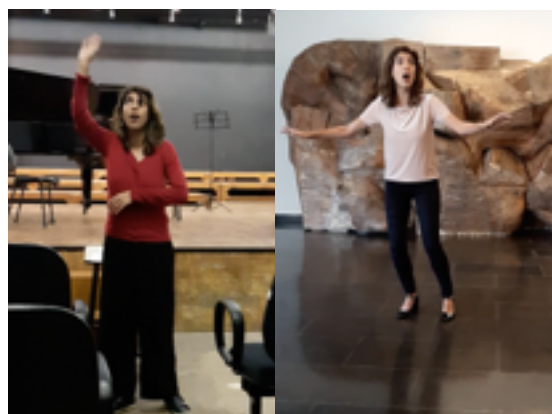


Fig. 14 - Vê nos concertos do gruMA¹⁰

¹⁰Vídeo com trechos de Vê em diferentes concertos do GruMA (01'07"): < https://youtu.be/DRwS_743j0c >

aquecimento vocal (que normalmente é feito às escondidas do público).

Da primeira estreia do solo “Vê” até que se consolidasse como parte final da performance completa para voz e Garrafon, tivemos diversas oportunidades de apresentá-la tanto no ambiente do Laboratório quanto nos concertos programados do GruMA. Este período serviu tanto para colhermos impressões e *feedbacks*, quanto para entendermos o que funcionava e o que não funcionava das nossas propostas desenvolvidas em ensaio.

Uma contribuição que alterou substancialmente a partitura e a performance foi um *feedback* dado pelo professor de clarinete Luís Afonso “Montanha”, que após assistir uma ou duas vezes a peça, questionou a forma como eram feitas algumas falas - propositalmente ininteligíveis.

O texto era onomatopaico, definido (ex. “sVTZz”), e contava com um afeto também definido na partitura. Por serem trechos compostos usando apenas consoantes, ia aparecendo um caráter de gagueira, como se a performer travasse, tivesse dificuldade de articular as palavras. Montanha sugeriu aproveitar esse elemento para estabelecer uma relação mais direta com o público, escolhendo as pessoas para as quais direcionar a fala e escolhendo, também a tempo, frases que a cantora poderia querer dizer naquele momento, sempre de uma maneira como se a fala travasse, a performer interrompendo a si própria após o primeiro som.

A partir dessa sugestão alteramos a partitura para que não houvesse mais as onomatopeias e sim uma direção dessa fala ininteligível e seu afeto. Na performance as falas passaram a ser improvisadas e seu conteúdo alterado de acordo com o contexto e energia da performer. Estes fonemas antes sem significado ganharam um sentido diferente; isso modificava a recepção do público, que parecia tenso diante a aparente dificuldade da cantora em falar.

Isso gerava uma cumplicidade do público com a performer que alternava momentos estáticos, de muita concentração em frases longuíssimas, em que o público ficava suspenso pela ação quase imperceptível que era realizada, seguido de momentos descontraídos e cômicos, com movimentos livres, caretas e sons pouco usuais, tudo isso entrecortado por falas que de forma aflitiva ficavam sendo interrompidas antes de se estabelecerem.

2.6. Montagem da performance “VÊ”: unindo as quatro peças

A performance “VÊ”, para voz solo e garrafon tocado por dois percussionistas, é resultado da fusão entre as peças “Paisagem”, “Garrafon”, “Jogo dos olhares” e “Vê” descritas anteriormente.



Fig. 15 - Performance “VÊ” no Iº Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes da ECA

Uma vez constatada a familiaridade entre alguns materiais sonoros e a pesquisa sobre “sons residuais” presentes nas músicas para ambos os instrumentos (voz e garrafon), buscamos formas de relacionar e adaptar as peças para criar um contínuo para a nova performance.

No primeiro semestre de 2019 foram desenvolvidas junto ao percussionista George Ferreira as três peças para Garrafon, das quais apenas a “Paisagem” incluía voz. Este conjunto de três peças teve sua primeira estreia no concerto do laboratório de música contemporânea com o nome “Depois da chuva”, em homenagem a uma cena de filme homônimo roteirizado por Akira Kurosawa. A performance foi realizada no Espaço das Artes da USP.

Em paralelo, o solo vocal “Vê” vinha sendo apresentado pelo GruMA, até que, em um concerto na biblioteca Brasileira, as peças para Garrafon e o vocalise foram apresentadas em sequência. Esta ordem pareceu funcionar muito bem, porém alguns ajustes se mostraram fundamentais para que a performance formasse uma unidade.

Sentíamos falta de que ação cênica dos percussionistas dialogasse com a coreografia desenvolvida no solo de voz e uma das grandes dificuldades era que a cantora não participava de todas as músicas, bem como os percussionistas não participavam do solo de voz. Havia momentos em que alguns performers permaneciam em silêncio nas partes solo do outro instrumento, tornando um desafio criar um contínuo cênico entre as peças.

No segundo semestre retomamos o projeto, mas o George Ferreira não podia continuar participando dos ensaios. O percussionista e performer Renan Proença, que havia sido o primeiro a tocar o Garrafon em sua estreia, assumiu então a posição. Renan havia recentemente apresentado a peça “?Corporel”, de Vinko Globokar, e estava particularmente interessado no teatro musical de compositores como Maurice Kagel e no desenvolvimento cênico dentro da performance musical contemporânea.

Partimos então para uma pesquisa que buscava olhar para todos os elementos cênicos usualmente deixados em segundo plano na performance musical (principalmente em contextos de “música erudita acústica”), mas que estão inevitavelmente presentes, como o corpo e a expressão dos performers, o instrumento, a luz e o figurino.

Como as músicas não possuíam nenhum texto com significado ou narrativa definida, partimos para uma sessão de ensaios em que tocávamos, nos gravávamos e em seguida fazíamos longas conversas sobre as sensações e imaginações que as músicas suscitavam quando estávamos ouvindo ou tocando.

Desenvolvendo a “Paisagem”, particularmente, por mais diversas as paisagens imaginadas pelos performers ao escutar a música, invariavelmente elas remetiam a um clima

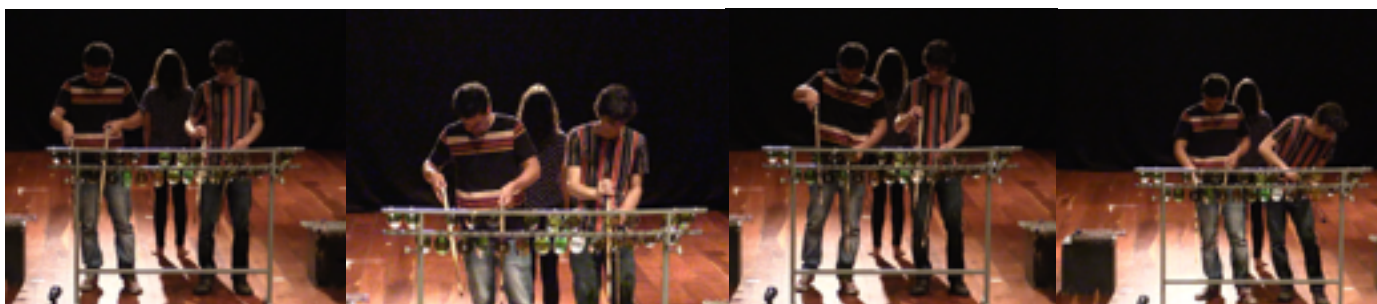


Fig. 16 - *Frames* de “Paisagem” na performance “VÊ”

árido, de mistério. Buscamos começar a peça com a cantora de costas para o público e atrás do garrafon. Isso aumentou consideravelmente a mistura dos sons vocais com o arco no garrafon. As vozes passaram a se confundir e em alguns momentos se associavam soando como um único complexo sonoro.

Foi também durante as conversas sobre a “Paisagem” que nos demos conta que estávamos tocando juntos em uma mesma sala, porém cada um ouvia linhas diferentes que se formavam nos ouvidos com os sons de diferencial. Portanto, quando estivéssemos apresentando ao público, cada ouvinte teria uma escuta única, com ou sem a presença de sons de diferencial, a depender da acústica e da posição na sala em que se encontrasse.

Direcionamos a improvisação à escuta do som criado pelo conjunto, buscando com essa escuta da voz e das garrafas a criação de uma sonoridade que, na soma dos sons produzidos no ambiente, fosse complexa e aparentasse uma unidade. A ideia era que cada um atuasse como gerador e modulador dessa unidade sonora complexa, tornando o ambiente propício para possíveis aparições dos efeitos de som de diferencial.

Ouvindo a gravação em uma sala podemos confirmar que com um volume baixo não se forma nenhum som de diferencial, mas conforme aumentamos o volume eles se tornam cada vez mais presentes. A forma da improvisação partia de um ambiente rarefeito que ia se adensando lentamente até atingir um máximo de densidade sonora na textura, quando então ela tornava a se rarefazer.

Para a transição da “Paisagem” para “Garrafon” criamos uma espécie de coda na qual um dos percussionistas trocava o arco por baquetas e começava a percutir leve e desordenadamente algumas garrafas. Esta se tornou a deixa para que o outro percussionista e



Fig. 17- Frames de “Garrafon” na performance “VÊ”

a cantora fossem lentamente se retirando, até que se formasse um silêncio que seria quebrado pelo início de “Garrafon”.

A peça "Garrafon" contrasta com a anterior pela presença das baquetas e por seu caráter rítmico mesurado e o final que remete a uma dança. Nesta música o instrumento passa a ser o centro das atenções. A cantora permanece em silêncio, de costas e atrás do instrumento durante todo este trecho. Planejamos uma iluminação que reduzia o palco com um foco que projetava o instrumento no chão revelando as cores das garrafas e a sombra dos percussionistas. Dois focos menores iluminam a cantora, um na frente e outro atrás do instrumento.

Esta parte é uma das que mais suscitou tensão durante a peça, por exercer maior impacto sobre o instrumento pelas diferentes formas de percuti-lo. Durante os ensaios as garrafas corriam maior risco de se quebrar, caso o toque da madeira ou alguma esbarrada em uma garrafa vizinha ultrapassasse a resistência da peça de vidro. Estudamos para evitar isso e nos preparamos para que, caso acontecesse, não comprometesse a performance. Até hoje nenhuma garrafa quebrou durante uma apresentação, mas nos ensaios, transporte e gravações foram muitas.

Foi interessante o *feedback* de algumas pessoas que escutaram. Alguns relataram um grande receio de que tudo fosse se quebrar a qualquer instante. Em paralelo houve também quem sentisse vontade de levantar e dançar, o que o formato do teatro com palco italiano infelizmente dificultou.

Uma vez decorado o conteúdo do material sonoro por parte dos percussionistas, associado a um gesto proposto pela partitura e a lógica do jogo de mimese e proposição, buscamos nos desafiar nos ensaios de "Jogo dos Olhares" utilizando novas possibilidades de gesto não previstas na partitura mas que respeitavam as regras do jogo.



Fig. 18 - *Frames* de “Jogo dos olhares” na performance “VÊ”

Transcendemos os limites propostos no papel e conseguimos nos debruçar no aspecto mais importante da peça, a brincadeira. Diferente de situações tradicionais de concerto, em um jogo o inusitado e o erro fazem parte importante da apresentação. Buscamos levar pro palco a alegria, leveza e empenho inspirados no modo e comprometimento com que as crianças tratam suas brincadeiras. Durante uma apresentação um dos performers perdeu uma baqueta e, sem parar sua jogada, recuperou com a outra mão o artefato no chão causando surpresa ao público, que se engajava torcendo pelo jogo, pelo sucesso da execução. Neste caso, o “erro” ou imprevisto reforçou o aspecto fundamental daquilo que estava sendo apresentado: um jogo.

Como cada peça da performance foi composta independentemente, o "Jogo dos Olhares" a princípio não contava com a participação da voz. Esta foi incluída e desenvolvida coletivamente nos ensaios preparatórios da performance, buscando utilizar alguns elementos de “Vê” e de “Paisagem”. Durante o jogo a performer/cantora, que estava atrás do Garrafon no palco, busca encontrar uma brecha para se posicionar à frente do instrumento. Na primeira parte a voz entra como alguém tentando falar ou cantar algo, subitamente cortada pelo som do Garrafon, utilizando novamente a interrupção como elemento expressivo.

Na segunda parte a voz passa a fazer sons em *bocca chiusa* que se misturam a textura do Garrafon enquanto, cuidadosamente, como um gato, sem que os percussionistas vejam seu movimento, se posiciona no centro do palco para cantar “Vê”. Os percussionistas congelam, com as baquetas encostadas nas garrafas antes de acabar o ultimo movimento de seus gestos, como num jogo de “estátua”.

Àquela altura do processo a parte final era a que já estava mais amadurecida, pois havia tido diversas oportunidades de apresentação e revisão durante o primeiro semestre. Como era a primeira vez que a apresentaríamos em palco italiano buscamos ampliar o contraste dos gestos corporais e sonoros da performer, para que o aspecto de diálogo chegasse



Fig. 19 - Frames de “Vê” na performance “VÊ”

mesmo para uma plateia maior e mais distanciada do palco. Outra diferença para as outras situações em que a peça havia sido apresentada foi a presença dos percussionistas que, em pose de estátua, cumpriam uma função cenográfica. Até que ao fim do vocalise, como por encanto, descongelavam continuando o movimento dos braços e completando o gesto iniciado na peça anterior.

Na fase final do processo de criação, buscamos objetivamente criar uma performance com começo, meio e fim, que se distanciasse do tradicional concerto de música de câmara e se aproximasse da estética do teatro musical contemporâneo. Para isso foi criada coletivamente toda uma nova camada interpretativa para além do proposto pela partitura. Queríamos nos apresentar sem a mediação da estante de partitura entre performers e ouvinte. Segundo Mauro Rodrigues:

A escrita ao fixar um evento em uma representação torna-se por um lado uma ponte para a sua reconstituição em performance e por outro um obstáculo à dinâmica de transmissão e recriação das qualidades vibratórias de tal evento. A fixação da representação mascara-se de posse do conhecimento, o que é ilusão. A escrita enfraquece o vigor da memória da tradição, substituindo-a em parte, e assim pode vir a interromper a cadeia de transmutações que o evento poderia sofrer na oralidade. (RODRIGUES, 2012, p.262)

O processo colaborativo nos permitiu transitar entre a partitura e a oralidade aproveitando os recursos e características de cada uma dessas formas de comunicação para a construção da performance.

CONCLUSÃO

No decorrer deste texto pude narrar algumas interações entre os membros do "Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea" e os performers que participaram na criação da performance "Vê". Estas interações, ao mesmo tempo em que possibilitaram a concretização musical do projeto proposto nas partituras, levaram também a novas possibilidades e desdobramentos imprevisíveis. Assim, a poética de caráter individual contida no momento inicial da criação diluiu-se entre as poéticas dos diferentes agentes presentes nos ensaios, no laboratório e nas apresentações, gerando um produto artístico coletivo em constante transformação e reconstrução.

Os processos colaborativos propostos na disciplina Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea, ao substituírem o antagonismo entre compositor e intérprete pela troca coletiva de saberes entre artistas-pesquisadores, se tornaram terrenos férteis para o aprendizado de todos, bem como para o surgimento de novas ideias.

O diálogo entre os participantes de diferentes especializações durante os ensaios foram fundamentais para que o processo se desse de maneira colaborativa. Em paralelo, as impressões e contribuições apontadas por colegas do laboratório e ouvintes no decorrer do processo serviram como um olhar externo que apontou novos caminhos e potencialidades do projeto.

Os *feedbacks* dos professores Montanha, Silvio Ferraz e Ricardo Bologna durante o Laboratório demonstram posturas no retorno dado para o grupo que, para além dos gostos pessoais, apontavam para as qualidades do projeto e possíveis soluções técnicas e artísticas dentro daquele universo.

Os *feedbacks* também facilitaram as decisões do grupo nos momentos de disputa entre ideias. Isso ajudou a não sobrecarregar as relações pessoais dos membros do grupo e permitiu que substituíssemos a hierarquia e a direção individual por meio de um processo horizontal em constante diálogo com a comunidade.

O relato dos ensaios revelou algumas estratégias no desenvolvimento do processo. Ao fazer o relato sobre a primeira leitura em grupo percebi a importância do compositor ou proponente não ficar constantemente parando o ensaio com comentários e correções, pelo risco de interromper o raciocínio e influenciar excessivamente a primeira impressão dos novos participantes.

Nos momentos de tomada de decisão coletiva, foi importante a estratégia de simplesmente testar as ideias propostas pelos participantes em vez de discuti-las do ponto de vista teórico. Isso evitou a fadiga e o desgaste das relações dentro do grupo. As escolhas estavam ancoradas na musicalidade e na experiência, a despeito de ideais teóricos ou filosóficos. O respeito e consideração às especificidades, referências, limitações e vontades de cada participante trouxe cumplicidade entre as pessoas envolvidas e um caráter único, específico, para o projeto.

Outra ponderação a partir do relato dos ensaios é que, na medida em que interrompemos em excesso o fluxo do ensaio geral com correções e ajustes, acabamos por transformá-lo em outro momento de leitura e criação, desvirtuando o caráter “pra valer” do passado. Isto pode dificultar o estabelecimento das propostas trabalhadas, tornando mais difícil retomá-las em um próximo ensaio.

Utilizar um *modus operandi* diferente do tradicional das orquestras e grupos de música erudita se mostrou fundamental para o desenvolvimento da performance dentro da estética contemporânea. Mantê-lo representaria buscar novas formas de expressão artística, porém perpetuando um modo de trabalho conservador. Como o modo de trabalho influencia diretamente os campos de interação, as possibilidades de desenvolvimento no processo e por fim o resultado, o ensaio tradicional se mostra um ambiente pouco frutífero para a aparição de novas ideias.

Por outro lado, o processo colaborativo desenvolvido posteriormente e concomitantemente a criação das partituras e roteiro durante os ensaios trouxe a atenção dos artistas-pesquisadores para diversos elementos da performance não previstos no material escrito. O olhar para estes outros elementos tira da partitura aquilo que Mauro Rodrigues chama de “posse do conhecimento”, tornando o material escrito mais um recurso possível na construção da performance e não um ideal a ser alcançado, como descrito por Suzana Castro Gil.

A partir dos relatos também podemos observar a natureza vaga da construção de redes de criação artística, como aponta Cecilia Salles. No momento da criação do agogô de vidro na oficina de *upcycling* e na criação da trilha sonora do espetáculo de dança “PÓ” do grupo de dança teatro “MUMBRA corpomóvel”, por exemplo, não era possível imaginar os desdobramentos que estes processos teriam ao longo dos anos, culminando na performance “Vê”. Este desdobramento representa um novo "ponto" ou “nó” na construção contínua da rede que conecta diferentes coletivos e processos artísticos.

Para concluir, me permitirei traçar um paralelo metafórico entre a construção do objeto artístico e o plantio, atividade a qual dedico parte do meu tempo quando não estou trabalhando com música. Ao realizar uma sementeira, busco encontrar o melhor ambiente possível para o crescimento daquela planta: as condições do solo, a exposição ao sol e a chuva são determinantes para que o plantio tenha sucesso. A poda nos pontos certos dos galhos, realizadas na fase certa da lua, contribuem diretamente na qualidade da safra. A planta não é minha! Ela é um outro ser vivo com o qual me relaciono e coopero ajudando a garantir sua reprodução, enquanto seus frutos nutrem a mim, minha família, meus amigos e minha vizinhança.

Gosto de pensar a produção do objeto artístico de maneira semelhante, a ideia inicial, que pode se concretizar através da partitura no caso da música, serve como um ponto de partida para diversas interações com outros sujeitos presentes no ambiente ao qual o projeto é apresentado. A qualidade destas interações irá influenciar diretamente nos caminhos tomados pela obra e seus frutos servem para nutrir nossa subjetividade. Por fim, suas sementes podem iniciar um novo processo artístico com novas interações e interconexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Pedro S. Performance musical como rede colaborativa e dinâmica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 28, 2018, Manaus. *Anais do congresso*. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5237/public/5237-18271-1-PB.pdf> Acesso em 9 jun. 2023.

CASTRO GIL, Susana. La descolonización del performer contemporáneo frente al pensamiento moderno. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 28, 2018, Manaus. *Anais do congresso*. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5336/public/5336-18276-1-PB.pdf> Acesso em 9 jun. 2023.

FERNANDES, Ledice; CAMPOS, Tiê. O processo de criação de Ponteado, peça para três violões: exploração de gestos instrumentais em performance. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 28, 2018, Manaus. *Anais do congresso*. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5280/submission/director/5280-18050-1-DR.pdf> Acesso em 9 jun. 2023.

FERNANDEZ, Silvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

OBICI, Giuliano. Gambioluteria: por uma arqueologia sonora. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 28, 2018, Manaus. *Anais do congresso*. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5123/public/5123-18203-1-PB.pdf> Acesso em 9 jun. 2023.

RODRIGUES, Mauro. Performance, Corpo e Ação na Composição Musical. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. 281 p.

ROEDERER, Juan G. Acústica y psicoacústica de la música. Melos (Ricordi Americana). 1997

SALLES, Cecília A. Processos de criação em grupo: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

_____. Redes de criação: construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008

Gravações

VÊ: I Paisagem; II Garrafon; III Jogo dos Olhares; IV Vê. Tiê Campos (compositor); Valentina Maíta (voz) Renan Proença e Tiê Campos (garrafon); Lúcia Esteves (filmagem); Pedro Paulo Kohler e Otávio Costa Faria (técnicos de som). SP, 2019. Gravação realizada no Estúdio do LAMI-CMU-USP. I Paisagem < <https://youtu.be/LtUxCjT8bvE> >; II Garrafon < <https://youtu.be/7wHlMbp6bLA> > III Jogo dos Olhares < <https://youtu.be/tpw4X7g4jLY> > ; IV Vê < <https://youtu.be/M7o9ffdHABs> > todos os links acessados no dia 18 de jun. 2023.

PÓ: grupo MUMBRA corpomóvel; Aline Alves, Isis Marks, Leticia Vaz e Marcela Paez(atrizes-dançarinas);Tiê Campos (direção musical); Valentina Maitá (voz); Giuliana Chercari (luz); Marcelo Carreño (filmagem). SP, 2017. Trecho do espetáculo no SESC Ipiranga. < <https://youtu.be/JObOT688cSA> > acesso em 18 de jun. 2023.

Performance MBOITATÁ. Tiê Campos (roteiro); Valentina Maíta (voz) Renan Proença e Renato Raul (garrafon); Aline Alves, Isis Marks, Leticia Vaz e Marcela Paez(atrizes-dançarinas) Lúcia Esteves (filmagem). SP, 2017. Trecho da performance realizada na abertura da exposição da oficina Através do Vidro, 2017. < <https://youtu.be/KYVu6Yz61MU> > acesso em 18 de jun. 2023.

ANEXOS:
PARTITURAS DE GARRAFON, JOGO DOS OLHARES E VÊ

"GARRISON"

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staff, there are several boxed annotations: a box containing "11", a box containing a percentage symbol "%", a box containing "oo", and a box containing "11". Below the staff, there are additional boxed annotations: a box containing "11", a box containing a circled "8", and a box containing a hand icon with a "1" inside. The notation concludes with a double bar line and a box containing the number "3".

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there are boxed annotations: a box containing a percentage symbol "%", a box containing "oo", and a box containing "ET". Below the staff, there are boxed annotations: a box containing "oo", a box containing a hand icon with a "1" inside, and a box containing the number "1.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there are boxed annotations: a box containing a hand icon with a "1" inside, and a box containing the number "9". Below the staff, there are boxed annotations: a box containing a hand icon with a "1" inside, and a box containing the number "5:4". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and concludes with a double bar line.

oo

Handwritten musical notation on a staff. It includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 10:8. The notation features various notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled "10:8" spans a section of the music. A box containing "B" is placed above the staff. A double bar line is present. The notation ends with a final cadence symbol.

Handwritten musical notation on a staff. It includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 10:8. The notation features various notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled "10:8" spans a section of the music. A box containing "B" is placed above the staff. A double bar line is present. The notation ends with a final cadence symbol.

Handwritten musical notation on a staff. It includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 10:8. The notation features various notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled "10:8" spans a section of the music. A box containing "B" is placed above the staff. A double bar line is present. The notation ends with a final cadence symbol.

(Levemente durcitrato)

Handwritten musical notation on a staff. It includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 10:8. The notation features various notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled "10:8" spans a section of the music. A box containing "B" is placed above the staff. A double bar line is present. The notation ends with a final cadence symbol.

Handwritten musical notation on a staff. It includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 10:8. The notation features various notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled "10:8" spans a section of the music. A box containing "B" is placed above the staff. A double bar line is present. The notation ends with a final cadence symbol.

III

Improvizando as alturas levadas contínuas

Improvizando as alturas pequenas com linhas melódicas

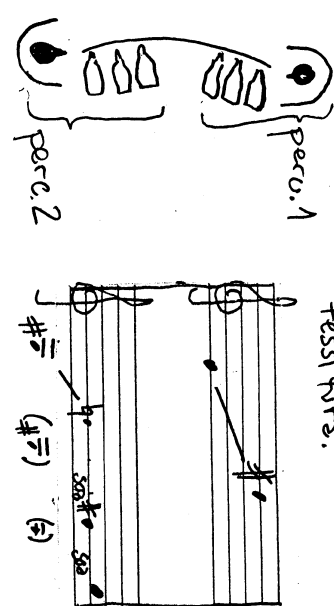
5 = 3

Jogo dos olhares

Para 2 percussionistas e 1 gartefon

Instruções:

O gartefon é dividido em 2 partes e os percussionistas se posicionam um em cada lateral do instrumento tocando com um par de varetas



tessitura:

- Olhares:
- Olhar a plateia em estatu
 - Olhar o outro instrumentista em estatu
 - Sempre olhando o outro instrumentista

Os glissandos são realizados como em um piano podendo ser no teclado de cima ou de baixo.

O gesto é sempre em uníssono mesmo quando o número de teclas é diferente.

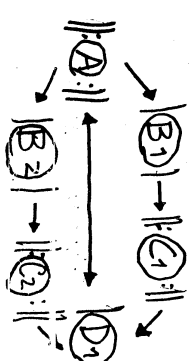
O número de repetições é sempre livre

Parte 1

Nesta parte do jogo os perc. não podem cruzar olhares, sempre que estão tocando olham para as teclas, quando estão em pausa olham para a plateia ou para o outro performer.

→ forç em (A) o som novo para

→ forç em:

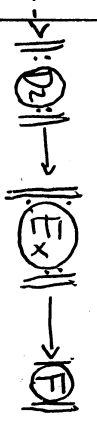


Parte 2

Nesta parte do jogo os performers devem se olhar a todo momento e passar juntos de um objeto a outro.

→ forç em (E) e (E) o som novo para.

→ forç em:



Logo das Olhares Parte 1

(A)

(B)

(B2)

(C1)

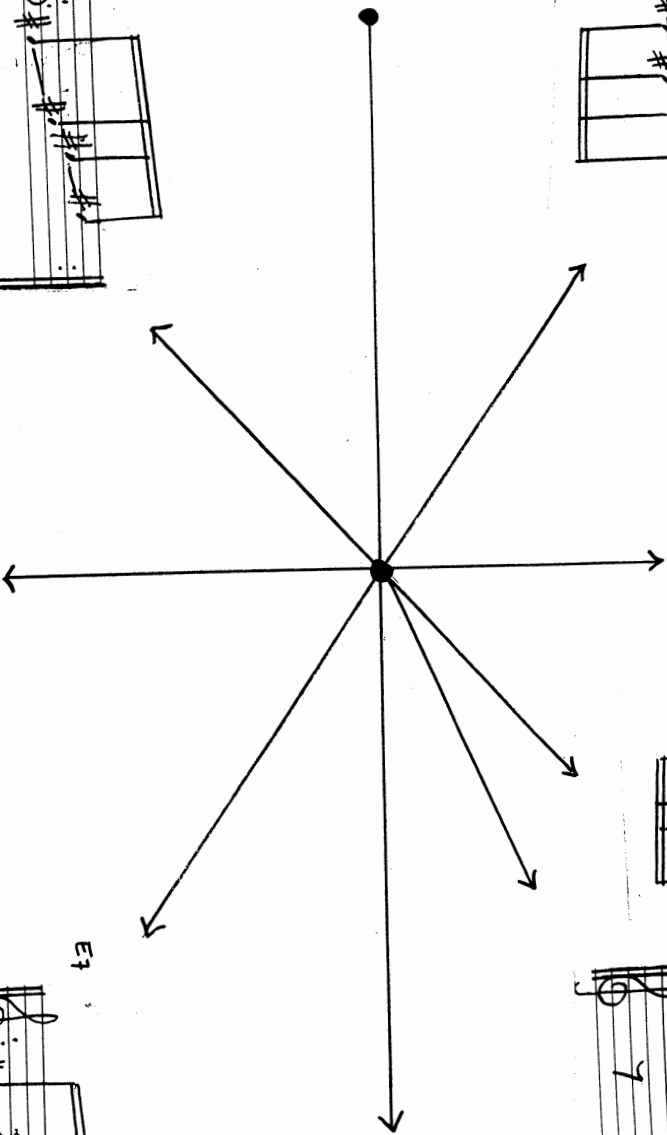
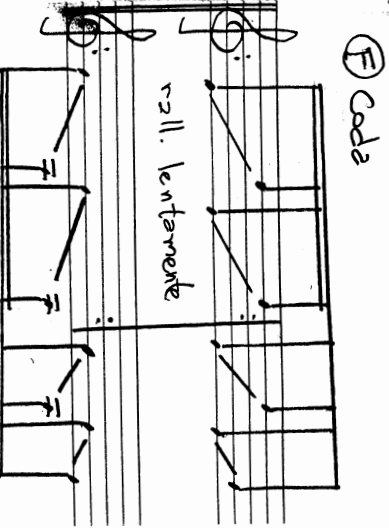
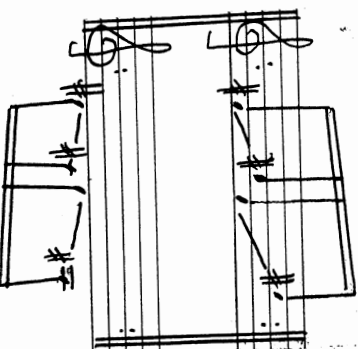
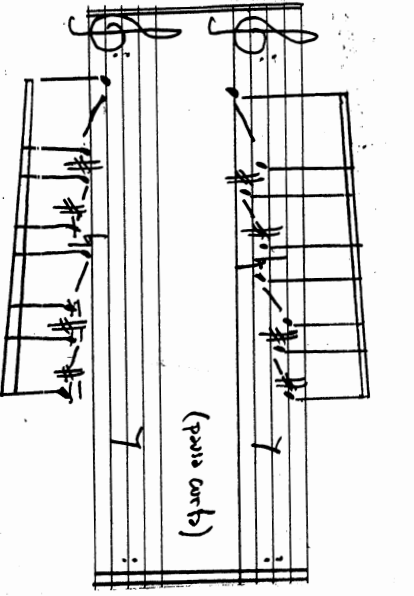
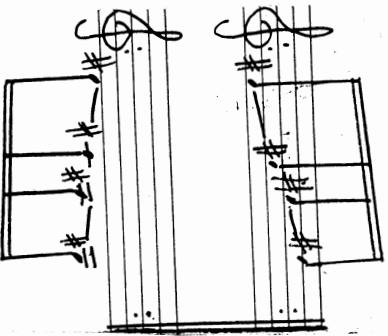
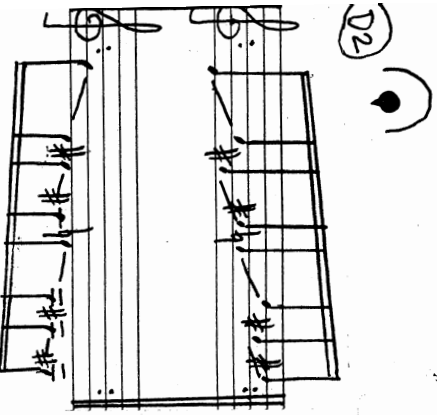
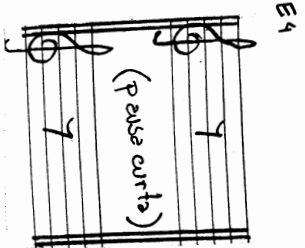
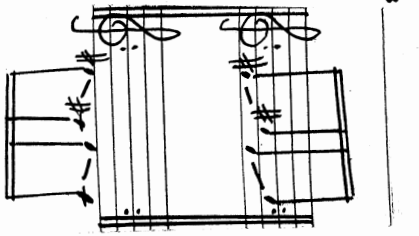
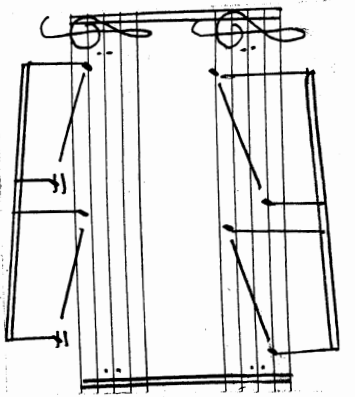
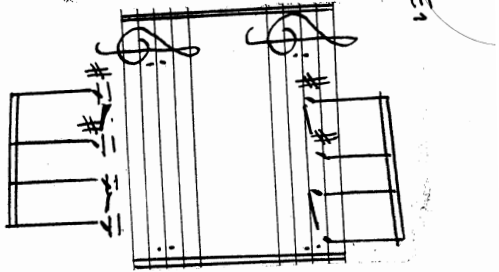
(C2)

(-E)

Logo das chares E1

Parte 2

13



Code

coll. lentamente

(pause curta)

(pause curta)

103

pp Calmo e estético

[CAPETAS E ESTALOS] agitado e doce

mf

[INSPIRADO] [VIBRATA]

g z R M p T x

[Finalmente: voz de orelha/peça] mp

mf

p Calmo e estético

p < fp

mp

mf

pp

mp

sfz

mf

f

f metálico

f

A... lar... gan... do... mui... to... mparto