

Movimento, som e imagem

A poética de Anne Teresa De Keersmaecker e Thierry De Mey¹

Felipe Merker Castellani²

Universidade Federal de Pelotas | Brasil

Resumo: O presente trabalho aborda a poética da coreógrafa Anne Teresa De Keersmaecker e do cineasta e compositor Thierry De Mey. Objetivo compreender como operam as inter-relações entre música e dança em produções tanto colaborativas quanto individuais de ambos os artistas. Nestas, o paralelismo e a similaridade processual entre processos coreográficos e musicais apontam para a constituição de uma temporalidade comum que conecta movimento, som e imagem. Abordo igualmente as relações estabelecidas por De Keermaecker com a poética dos compositores Steve Reich e Gérard Grisey, visando compreender como suas concepções sobre a temporalidade musical dirigem a maneira pela qual são construídos os processos coreográficos.

Palavras-chave: Anne Teresa De Keersmaecker; Thierry De Mey; Gérard Grisey; Steve Reich; música e dança contemporânea; movimento.

¹ *Movement, sound and image: The poetics of Anne Teresa De Keersmaecker and Thierry De Mey*. Submetido em: 30/09/2019. Aprovado em: 19/11/2019.

² Artista multimídia, pesquisador e professor. Suas pesquisas práticas e teóricas atuais têm como campo problemático a criação musical em relação a outras práticas artísticas, como o vídeo e a dança contemporânea, especificamente em contextos de criação coletiva e colaborativa. É mestre e doutor em Música na área de Processos Criativos junto ao Instituto de Artes da Unicamp. Realizou estágio de pesquisa no Centre de Recherche Informatique et Création Musicale da Universidade Paris 8. Atualmente é professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, aonde lidera o grupo de pesquisa Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais. E-mail: felipemerkercastellani@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8532-7365>.

Abstract: This work addresses the poetics of the choreographer Anne Teresa De Keersmaeker and the filmmaker and composer Thierry De Mey. I aim to understand how the interrelationships between music and dance operate in collaborative and individual productions of both artists. In these, the parallelism and the procedural similarity between choreographic and musical processes direct the constitution of a common temporality that connects movement, sound and image. I also discuss the relationships established by De Keermaeker with the poetics of composers Steve Reich and Gérard Grisey, to understand how their concepts about musical temporality direct the way in which choreographic processes are constructed.

Keywords: Anne Teresa De Keersmaeker; Thierry De Mey; Gérard Grisey; Steve Reich; music and contemporary dance; movement.

* * *

Apresento neste trabalho as relações entre música e dança em obras da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, especialmente alguns espetáculos criados em colaboração com o compositor e cineasta Thierry De Mey. Nestes, destaco a construção de um paralelismo processual baseado nas similaridades entre os processos coreográficos e musicais, permitindo assim a construção de uma temporalidade comum a ambos. A partir de mesmo espaço operacional, desenvolvem-se uma série de convergências entre som e corpo, entre música e movimento. Contudo não se trata de uma busca por uma unificação total, mas, ao contrário, a partir de um mesmo território processual desenham-se e revelam-se as consistências específicas de cada meio e prática artísticas.

Abordo também a poética dos compositores Steve Reich e Gérard Grisey, em especial aspectos referentes a temporalidade musical, objetivando compreender as similaridades com processos coreográficos de algumas obras de De Keersmaeker. Por fim, trato da escrita de gestos desenvolvida por De Mey, em especial a peça *Light Music* (2005), para intérprete solista e sistema interativo audiovisual.

1. Considerações sobre a trajetória de Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker

Grande parte da produção de Thierry De Mey, tanto musical quanto cinematográfica, é dedicada à dança. O artista participou da produção de espetáculos e filmes de Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Michèle Anne De Mey, William Forsythe, dentre outros coreógrafos. Seu trabalho neste campo destaca-se pela busca de estratégias de interação entre música, dança e cinema. Além disso, outro importante aspecto de sua pesquisa artística é o desenvolvimento de uma escrita de gestos, a qual desloca o intérprete musical de seu território usual. Em obras como *Silence must be!* e *Light Music*, De Mey propõem uma escrita coreográfica por meio da qual são articuladas as relações entre gesto, som e espaço.

Encontramos também dentre seus trabalhos algumas instalações artísticas na forma de labirintos, expostas em espaços públicos: *Labyrinthe 3 pétales* (2010), *Labyrinthe sur l'énième* (2010) e *Labyrinthe sur un motif Kuba* (2010); propostas de percursos entrelaçados: *Tresse à 5 voies* (2010); esculturas baseadas na imagem do espectrograma do canto de um melro: *L'ombre du chant* (2010), ou então videoinstalações que exploram os rastros dos movimentos deixados pelos bailarinos: *Top Shot* (2002) e *Rémanences* (2010)³. Parece-me que tais recentes incursões do artista pelo espaço tridimensional nos convidam a partilhar ou a contemplar as formações de traços de movimentos, os quais sintetizam sua busca pela conexão entre as diferentes práticas artísticas.

O movimento é concretizado de diferentes formas em sua poética: como catálogos de figuras musicais – ou seja, de movimentos melódicos e rítmicos; como topologias – formas geométricas que os bailarinos percorrem sobre o chão do espaço cênico; como trajetória da câmera cinematográfica, ou, ainda, como os caminhos dos labirintos e os rastros mencionados anteriormente. Conforme De Mey:

A interface entre as diferentes disciplinas é o movimento. Ao observamos a música, a dança, o cinema, vemos que o ponto em comum entre estas disciplinas é que elas são artes do movimento. Isto é: elas não são unicamente artes do tempo, elas não são unicamente artes do espaço, elas não são unicamente artes de uma só sensação, não é somente a escuta, não é somente a visão. Elas são artes nas quais o elemento sintético, o elemento que faz a síntese de todas elas é o movimento [...]. Se tomo isto do ponto de vista musical, é uma concepção de ritmo; o ritmo não é somente uma combinação de durações, de tempos fortes, de tempos fracos etc. Mas, ao contrário, o ritmo é a tensão entre os elementos. O ritmo está entre as coisas (DE MEY. In: CASTELLANI, 2016: 220).

³Para mais informações estes trabalhos ver o catálogo da exposição *Thierry De Mey: Traces de Mouvements* (ROLAND, 2012).

Sobressai na abordagem de De Mey um ponto bastante relevante: o movimento é dado por uma conjunção de elementos de diferentes naturezas, espaço e tempo, visão e escuta. Não é possível decompô-lo por meio de um denominador comum, mas, ao contrário, ele é justamente a resultante da reunião de tais componentes heterogêneos. Outro aspecto central é sua natureza intermediária: o movimento não é uma sucessão de momentos individuais no transcorrer do tempo, mas reside no espaço entre tais momentos.

Movimento, som e imagem são as três bases, ou melhor, os três territórios a partir do qual se desenham conexões, interações e influências mútuas no trabalho da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker e da companhia Rosas. Em 1983, De Keersmaecker, após seus estudos na Tisch School of the Arts, New York, cria o espetáculo *Rosa danst Rosas* (1983) e estabelece em Bruxelas a companhia de dança Rosas. A partir deste, bem como de outros trabalhos anteriores como *Asch* (1980) e *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), De Keersmaecker desenvolve uma intensa pesquisa artística centrada nas relações entre música e dança, recorrendo a um repertório musical que vai desde a Idade Média aos séculos XX e XXI. Tal pesquisa recorre constantemente a princípios formais geométricos e aos modelos matemáticos permutatórios que servem de base à sua escrita coreográfica particular.

As interações entre música e dança em De Keersmaecker são constituídas a partir de paralelismos processuais; operações análogas são utilizadas em ambos os meios e permitem que uma temporalidade comum venha à tona. Transformações contínuas de texturas corpóreas e de configurações sonoras; repetições cíclicas de gestos dançados e de estruturas rítmicas; permutações, reiteraões e outros processos combinatórios são aplicados tanto ao corpo quanto ao som, tanto à música, quanto à dança.

2. *Vortex temporum*

Vortex temporum (2013)⁴, espetáculo criado a partir da peça homônima composta em 1996 por Gérard Grisey, concretiza a busca por princípios operacionais que permitem desdobramentos coreográficos e musicais paralelos. Segundo a nota de programa de Grisey, o título da peça indica o início de um sistema de rotação. A peça é parte da pesquisa do compositor, na qual ele se utiliza de um mesmo material, trabalhando-o em diferentes escalas temporais. Em *Vortex temporum* de Grisey, especificamente, esse processo é aplicado a um arpejo e suas possíveis reconfigurações. O compositor evoca três arquétipos

⁴Sobre o espetáculo *Vortex temporum* de Anne Teresa De Keersmaecker ver: CVEJIC, 2013.

temporais: tempo dos discursos e da respiração, temporalidade humana; tempo das baleias, temporalidade dilatada; tempo dos pássaros e dos insetos, temporalidade contraída. Não é uma tarefa difícil verificar a predominância de cada um desses arquétipos nas três seções que configuram a peça. Porém, com um olhar mais atento é possível verificar as coexistências entre dois ou mais arquétipos; por exemplo, logo na abertura da peça verificamos a flauta, o clarinete e o piano executando continuamente figurações de arpejos, enquanto que as cordas executam ataques pontuais e sons sustentados. Neste trecho inicial, ocorre a sobreposição da temporalidade humana com a temporalidade dilatada; além disso, o controle das durações dos ciclos de transformação e reiteração dos materiais também possibilita trânsitos graduais entre diferentes arquétipos temporais.

Anne Teresa De Keersmaeker também destaca esta possibilidade de passagem entre diferentes temporalidades em seu espetáculo *Vortex temporum*, entre a percepção de um ou vários pulsos e entre a dissolução destes, constituindo uma sensação de tempo líquido. Visando construir por meio da dança uma visualidade dos processos musicais realizados no fluxo temporal, a coreógrafa ressalta ainda dois pontos: a minuciosa construção formal da peça, legível principalmente por meio da escrita composicional de Grisey, e a relação causal entre o gesto do instrumentista e sua resultante sonora. Nas palavras de De Keersmaeker:

Eu sou fascinada pela maneira como o tempo é composto nessa música, como ele varia de um tempo codificado de pulso regular para uma espécie de temporalidade líquida, na qual o pulso é desestabilizado ou dissolvido [...]. O potencial de dança nessa música [*Vortex temporum*] é abundante. Por um lado, isto provém de uma construção matemática abstrata legível apenas na partitura, o que eu acho bonito. Por outro lado, isto é ancorado à performance musical, o gesto físico de tocar que revela a relação entre o corpo dos músicos e seus instrumentos, assim como a consequência do som proveniente da concreta e crua materialidade do instrumento que o engendra [...]. Os movimentos dançados materializam a energia da música para os olhos e para a experiência cinestética do público; esta visualidade inscreve a percepção de mudança na passagem do tempo⁵ (DE KEERSMAEKER. In: CVEJÍĆ, 2013: 10-11; tradução livre minha).

Os instrumentistas são integrados aos bailarinos no espetáculo *Vortex temporum*, o espaço cênico se torna o suporte no qual são traçadas e dissolvidas uma série de diferentes formas, definidas pelos

⁵“I am fascinated by how time is composed in this music, how it ranges from the coded time of regular pulse to a kind of liquefied temporality, where the pulse is destabilized or dissolved. [...] The potentiality of dance in this music is abundant. On the one hand, it stems from an abstract mathematical construction readable only in the score, which I find beautiful. On the other hand, it is anchored to the performance of music, to the physical gestures of playing that reveal the relation between the musician’s bodies and their instruments, as well as the consequence of sound emanating from and raw materiality of the instruments that engenders it. [...] Dancing movements materializes the energy of music for the eye and kinaesthetic experience of the audience; it visually records the perception of change in the passage of time”.

deslocamentos espaciais de ambos, procedimento marcante no segundo movimento da peça.

Parece-me que, para além da exploração espacial, o virtuosismo será também um elemento central nas inter-relações entre corpo e som no espetáculo, como no primeiro movimento, executado inteiramente de cor pelos músicos. Nele é enfatizado todo jogo físico característico da situação camerística: antecipações e atrasos, inícios e finais de frases, respirações, mudanças de tempo, tudo sempre marcado e atravessado por reações corpóreas e por uma respiração compartilhada entre os instrumentistas. Música e dança são separadas neste momento, uma apresentada após a outra, até o solo de piano que encerra este movimento. Este último é repetido duas vezes, na primeira apenas a música, na segunda um duo, pianista e bailarino juntos. A sensação predominante neste movimento do espetáculo é que música e dança desenham-se uma na outra: veem-se os processos musicais nos movimentos dançados, os quais, por sua vez, concretizam de maneira cinestética a temporalidade musical.

3. *The song*

Outra abordagem bastante interessante é apresentada em *The Song* (2009), colaboração entre Anne Teresa De Keersmaeker, Ann Veronica Janssens e Michel François: um interessante jogo de dissociações e reassociações entre som e movimento é apresentado nesse espetáculo. Em um primeiro momento, a coreografia é trabalhada a partir da música; em um segundo momento, subtrai-se a música, restando apenas a composição coreográfica e os sons da dança: respirações, passos e raspagens no solo. Segue-se ainda um processo de emulação dos sons da dança realizado pela artista Céline Bernard. Por meio de microfones presos nos pulsos e calcanhares da artista, os sons da dança serão novamente dissociados dos movimentos que os engendraram, sendo então sobrepostos a outros. A resultante final é a sobreposição dos sons emulados em cena com os sons da dança, os quais ora assemelham-se, ora se distanciam.

O fio condutor de *The Song* é um princípio nomeado por De Keersmaeker como “meu caminhar é minha dança” (*my walking is my dancing*) e faz uso dos ritmos inerentes ao corpo, tanto voluntários quanto involuntários (DE KEERSMAEKER. In: CVEJÍĆ, 2013: 11 – 12): batidas do coração, respiração, caminhar, dentre outros, são trabalhados como bases para a organização dos movimentos corpóreos no tempo e no espaço, buscando uma escuta musical da própria dança. Em um pequeno trecho de *The Song*⁶ é

⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JY_lf8JC37Y>. Acesso em: 01 nov. 2019.

possível observar como reiteraões, suspensões e acentos dos sons dançados e dos sons emulados nos conduzem a esta escuta musical; praticamente todo o excerto é conduzido pela variação de apenas duas estruturas rítmicas: a primeira uma sucessão de um som curto e outro longo, e a segunda uma tercina. Embora em grande parte conduzidos temporalmente pelos sons emulados, os bailarinos somam os próprios sons de sua performance à textura sonora global. A grande semelhança e as eventuais dissociaões por vezes proporcionam uma tensão, gerada pela dubiedade entre as duas camadas sonoras; em determinados momentos não se sabe ao certo a qual movimento está ligada uma determinada resultante sonora.

Por meio desta breve incursão por duas criaões recentes de Anne Teresa De Keersmaecker vislumbramos alguns fios condutores de sua poética, especialmente no que concerne às inter-relaões entre música e dança. Destaco dentre esses o compartilhamento de processos análogos entre ambas as práticas artísticas, permitindo a construção de uma temporalidade na qual corpo e som se desdobram continuamente. Ressalto que não se trata de anular as qualidades das diferentes práticas em prol de sua unificação total, mas, ao contrário, são justamente as particularidades de cada uma delas que abrem perspectivas múltiplas. As materialidades de cada meio colocam em evidência suas diferenças, sendo assim, não é possível transpor literalmente processos e operações, apenas derivá-los. Não é possível anular as diferenças entre o gesto de um instrumentista e o corpo de um bailarino. Há sempre uma modulação na passagem entre os meios, que deforma as operações abrindo novas possibilidades processuais. Investigarei estas modulaões a seguir em alguns trabalhos de Anne Teresa De Keersmaecker que originaram filmes dirigidos por Thierry De Mey.

4. *Fase, four movements to the music of Steve Reich (1982)*

Fase é um espetáculo com coreografia de Anne Teresa De Keersmaecker criado a partir de quatro peças do compositor norte-americano Steve Reich dos anos 1960-70: *Piano Phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin Phase* (1967) e *Clapping Music* (1972). Sua estreia se deu em 1982 no Beursschouwburg, em Bruxelas, e as intérpretes eram a própria De Keersmaecker e a bailarina Michèle Anne De Mey; a iluminação cênica foi concebida por Mark Schwentner (*Violin Phase* e *Come Out*) e Remon Fromont (*Piano Phase* e *Clapping Music*), e o figurino, por Martine André e Anne Teresa De Keersmaecker. O espetáculo, assim como o subsequente *Rosas danst Rosas* (1983), marcam o início da carreira de De Keersmaecker como

coreógrafa. O solo *Violin Phase* foi estreado anteriormente em 1981 em um festival de dança contemporânea na Escola de Artes da State University of New York (SUNY). Durante esse período, Anne Teresa De Keersmaeker realizava seus estudos na Tish School of the Arts, da New York University (NYU).

Em *Fase* as interações entre música e dança são inteiramente baseadas em um paralelismo processual; parte-se de processos análogos e de uma temporalidade comum para construir as estratégias operacionais de cada uma das práticas artísticas. Nesse sentido, impera uma relação poética, pois não se trata de transposição de processos musicais para os processos coreográficos, mas de buscar um campo problemático e um repertório processual comum, a partir dos quais cada meio buscará suas próprias resoluções específicas. Exemplificarei como se dão essas inter-relações em dois movimentos de *Fase*: o solo *Violin phase* e o duo *Come out*.

4.1 Considerações sobre a poética musical de Steve Reich

Do ponto de vista musical, impera em tais peças de Steve Reich a intensa utilização do processo de deslocamento de fase (*phase shifting*), que consiste em aplicar pequenos atrasos temporais em fragmentos de um mesmo material musical sobreposto. Células rítmicas, figuras melódicas, notas sustentadas ou ainda simples pulsos podem servir como base para a implementação desse processo. A partir de um rigoroso controle das diferenças microtemporais entre cada uma das camadas de mesmo material surge uma série de fenômenos resultantes: diferenças tímbricas, desvios de alturas, ecos, repetições etc. Cito a seguir uma passagem na qual Reich descreve uma possibilidade de aplicação do processo de deslocamento de fase, no caso realizada na peça eletroacústica *Pulse Music* (1969), estreada pelo compositor em um instrumento eletrônico chamado *Phase Shifting Pulse Gate*, desenvolvido em colaboração com Larry Owens, engenheiro dos Bell Laboratories, de New Jersey.

No aniversário de Lincoln em 1968, eu tive a ideia de que um grande número de sons individuais pulsando todos ao mesmo tempo, mas com um deslocamento progressivo das relações de fase, resultaria em um grande número de padrões musicais. Se os sons estivessem todos em fase (atacados no mesmo instante), um acorde pulsante seria ouvido. Se os sons fossem deslocados lentamente apenas um pouco fora de fase, uma espécie de acorde quebrado ondulante seria ouvido, o qual poderia gradualmente se transformar em um padrão melódico, depois em outro, e assim por diante. Se o processo de deslocamento de fase fosse gradual o suficiente, então as diferenças rítmicas mínimas se tornariam claramente audíveis. Um padrão musical dado seria, dessa forma, ouvido em sua mudança em direção a outro sem alteração de altura, timbre ou sonoridade, e seria envolvido

em uma música que trabalhou exclusivamente com mudanças graduais no tempo⁷ (REICH, 2002: 38; tradução livre minha).

O controle microtemporal é um procedimento bastante utilizado na música eletroacústica, por exemplo, em linhas de *delay*. O compositor eletroacústico Curtis Roads (ROADS, 1996: 435) aponta três diferentes âmbitos de tempo de atraso, relativos a suas resultantes perceptivas: atrasos curtos, com até 10 milissegundos, produzem distorções frequenciais e efeitos de filtragem quando mixados com os sons originais sem atraso; atrasos médios, entre 10 e 50 milissegundos, produzem um efeito de ambiência quando mixados com o som original; atrasos grandes, a partir de 50 milissegundos, criam ecos e repetições do sinal original.

A partir do controle e da manipulação de apenas um parâmetro musical, o tempo, se obtém uma série de resultantes complexas. Eis um dos pontos centrais da música de Steve Reich. A possibilidade de se partir de um único elemento material e multiplicá-lo em diversas camadas que se entrelaçam também é ressaltada pelo compositor; segundo ele, tal procedimento pode ser encontrado em diversos contextos, tanto nos hoquetos da música medieval, quanto na música balinesa (REICH, 2002: 38 – 39). Nestes casos, a ênfase composicional se encontra na criação de figurações melódicas simples, que ao se sobreporem originam alternâncias e entrelaçamentos, se complexificando e dissolvendo suas individualidades na textura global resultante. Outro ponto central é a criação de um contexto de escuta intensiva, na qual pretende-se focar a atenção do ouvinte na continuidade e na gradual transformação das qualidades sonoras de um material de base incessantemente reiterado. Reich também refere-se a um aspecto ritualístico presente nesta abordagem musical (1968: 2: tradução livre minha): “Ao executar e ouvir processos musicais graduais, pode-se participar de uma experiência libertadora e pessoal, como num ritual. A concentração no processo musical torna possível a mudança de atenção, desviando-se dele e dela e de você e de mim, para fora e em direção ao

⁷ “On Lincoln’s birthday in 1968 I had the idea that if a number of single tones were all pulsing at the same tempo, but with gradually shifting phase relations, a great number of musical patterns would result. If the tones were all in phase (struck at the same instant), a pulsing chord would be heard. If the tones were slowly shifted just a bit out of phase, a sort of rippling broken chord would be heard which would gradually change into a melody pattern, then another, and so on. If the process of phase shifting were gradual enough, then minute rhythmic differences would become clearly audible. A given musical pattern would then be heard to change into another with no alteration of pitch, timbre, or loudness, and one would become involved in a music which worked exclusively with gradual changes in time.”

processo”⁸.

As duas noções abordadas anteriormente, a de entrelaçamento melódico e a de escuta intensiva, remetem diretamente à música de algumas culturas orais nas quais são utilizados métodos instrumentalizados para a memorização. A memória auditiva é auxiliada por uma materialização corpórea, seja ela um gesto instrumental, ou outro. Assim, a *performance* assume uma posição fundamental. Observemos um exemplo retirado do etnomusicólogo Simha Arom (1985): as polifonias dos Banda Linda africanos são transmitidas nos rituais de iniciação dos jovens garotos da tribo, os quais aprendem com o mestre uma determinada fórmula rítmica repetitiva. Esta é tocada em um instrumento de sopro que emite apenas uma nota. Através do encaixe e do entrelaçamento melódico dos ritmos executados em alturas diferentes surge uma complexa polifonia. Arom afirma também que grande parte do repertório musical da África Central está baseado na repetição e na variação (AROM, 1985: 58); a maioria das peças possui uma estrutura cíclica, composta de variações improvisadas.

Seja em Steve Reich, seja nas polifonias dos Banda Linda da África Central, a repetição é tratada como uma operação que visa liberar potencialidades sonoras, engendrando assim um processo que Silvio Ferraz nomeou de “diferença que aflora da repetição” (FERRAZ, 1998: 60 – 61). Tais diferenças emergem tanto das próprias modificações perceptivas, implicadas na escuta dos enunciados repetitivos, quanto das próprias operações composicionais e de *performance*, deslocamento de fase (temporal/rítmico) e entrelaçamento melódico. Estamos diante de algo similar a um móbile, ao mesmo tempo em que apreendemos sua totalidade – forma, cor, número de partes moventes, dentre outros elementos – cada novo deslocamento espaço-temporal nos revela uma nova possibilidade de configuração. Ferraz aponta que, neste caso, ocorre uma dinamização da percepção do material reiterado: “o compositor apenas propõe uma experiência; sem conhecer todas as suas possibilidades e sem guiar o ouvinte, ele permite, a partir da repetição, tornar a escuta um processo dinâmico de diferenciação” (FERRAZ, 1998: 61).

⁸“While performing and listening to gradual musical processes one can participate in a particular liberating and personal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards it.”

4.2 *Violin phase*

Começo a abordagem de *Fase* pelo solo de Anne Teresa De Keersmaeker, *Violin phase*, construído a partir da música homônima de Steve Reich. Dança e música são postas em uma relação poética. A partir de três princípios construtivos retirados do discurso musical: repetição, transformação gradual e acumulação, De Keersmaeker engendra sua elaboração coreográfica (DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012: 27). A repetição está relacionada à economia de material; a coreografia é criada por um número restrito de movimentos variados e encadeados. Já na transformação gradual não existem mudanças súbitas e a acumulação é baseada em um princípio aditivo. Ou seja, um movimento se instala, é repetido algumas vezes, posteriormente adiciona-se um segundo movimento ao primeiro, o qual é também reiterado um certo número de vezes, e novamente a estes adiciona-se um terceiro, e assim por diante.

O princípio de acumulação é complexificado a partir de uma lógica de passagem gradual entre diferentes movimentos. Tais passagens são realizadas por meio do crescimento e decréscimo do número de repetições de cada movimento. Na Fig.1, que representa os dois primeiros ciclos de acumulação de movimentos, é possível notar um primeiro decréscimo do número de reiterações do movimento A; ao serem igualados os números de recorrência dos movimentos A e B, segue-se um crescimento do movimento B. Posteriormente, o mesmo processo é repetido entre os movimentos B e C.

1	3 x A	1 x B	2 x A	1 x B	1 x A	1 x B	1 x A	2 x B	1 x A	3 x B
2	1 x C	2 x B	1 x C	1 x B	1 x C	1 x B	2 x C	1 x B	3 x C	

Fig. 1 - Dois primeiros ciclos de acumulação de *Violin phase*.
Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012: 28).

Para além das operações combinatórias, é importante nos atermos ainda à materialidade dos movimentos empregados por Anne Teresa De Keersmaeker em *Violin Phase*. O “material de base”, segundo a coreógrafa, é um movimento circular, um impulso com os braços abertos que circunda o corpo. A partir dele os demais são estabelecidos: curtas suspensões com os punhos cerrados ao redor da cintura, volteios rápidos com as pernas que modificam a direção empregada anteriormente, giros com o corpo inteiro seguidos da elevação dos braços, dentre outros. O encadeamento preciso revela um jogo de impulsos,

suspensões e impactos entre os movimentos, o que garante a continuidade do fluxo performativo. Outro aspecto que sobressai é a dificuldade de delimitar o início e o fim de cada movimento individual. Isso se deve, em parte, ao aparentamento entre cada um deles, como se fossem constituídas variações que paulatinamente se afastam do material de base mencionado anteriormente. A confrontação entre a lógica permutatória e a fluidez do repertório corpóreo empregado originam um aspecto vertiginoso para aquele que busca acompanhar os processos de construção formal presentes na coreografia, uma vez que há uma dificuldade em situar pontos individuais nessa trajetória. Contudo, como notado no discurso musical, aflora uma percepção intensiva que revela continuamente as qualidades de cada elemento singular em um contínuo desdobramento temporal.

As composições coreográfica e musical partilham de uma mesma lógica operacional, o desdobramento gradual acumulativo, posta em funcionamento de maneira bastante rigorosa. Assim como De Keersmaecker adiciona gradativamente um movimento ao outro de forma linear, Steve Reich soma unidades de tempo de atraso entre linhas melódicas iguais. Paulatinamente a linha do violino 2 avança temporalmente de maneira calculada, a passos iguais, uma colcheia a cada vez; o Violino 1 mantém-se imóvel todo o tempo. Novamente se instala a imagem de um móbile, a cada resvalo em sua estrutura revelam-se novas configurações de cores e formas, neste caso, cores e formas sonoras. Um detalhe que salta à vista na partitura são as acelerações graduais entre os deslocamentos equidistantes. Esse aparente detalhe permite a criação de pequenas zonas de tensão, as quais precedem a instauração das texturas formadas por linhas melódicas entrelaçadas. Estas zonas também concretizam uma escuta intensiva, por meio do controle de escalas microtemporais do material musical, e assim trazem à tona uma série de resultantes tímbricas: batimentos, distorções frequenciais, efeitos similares a filtragens e reverberações, ecos etc.⁹

Acredito que nesse momento já possamos ver um primeiro esboço de como a construção da temporalidade opera em *Violin Phase*. Em vez de tendências e direções, observa-se uma espécie de algoritmo, um conjunto de regras que faz o fluxo temporal avançar. Estas engendram tramas de melodias entrelaçadas, que avançam abaladas por zonas de tensão; paralelamente, nota-se a acumulação de movimentos que se desdobram por meio de um jogo de impulsos, suspensões e impactos. As conexões entre corpo e som se fazem justamente pela maneira similar de construção desse algoritmo, ou seja, pela repetição e pelo

⁹ Os efeitos percebidos nessas zonas de tensão, referentes aos acelerandos graduais na partitura, equivalem perceptivamente aos atrasos curtos e médios da escala apontada por Curtis Roads (ROADS, 1996: 435).

desdobramento gradual dos elementos tratados enquanto princípios de construção.

Faz-se necessário ainda abordar um componente para reconstruirmos a rede de inter-relações entre meios de expressão artística apresentada em *Violin Phase*: o espaço. O posicionamento da intérprete na cena e suas variações são centrais; os jogos permutatórios e as repetições deslocadas no tempo são intimamente ligados à concepção espacial da dança, a qual, por sua vez, é concebida de maneira interligada com os processos de construção musical. Nesse sentido, afirmo que o espaço atua como um catalisador que torna visíveis as relações entre corpo e som.

Thierry De Mey, ao recriar o espetáculo como filme, opta por realizar o solo em uma espécie de tanque de areia natural. O enquadramento *plongée* utilizado por De Mey no filme, além de tornar visíveis aos espectadores os rastros movimentos de De Keersmaeker, antes perenes no espaço cênico, dá origem ainda à instalação *Top Shot*. Nessa instalação, o artista projeta o filme em um tanque de areia aberto ao público, convidando-o a sobrepor os traços de seus movimentos aos de Anne Teresa De Keersmaeker.

Neste solo – assim como em seus posteriores desdobramentos, o filme *Violin phase* e a instalação *Top Shot* – corpo, imagem e som encontram-se inter-relacionados de maneira bastante intensa. No solo, o corpo traça paulatinamente uma divisão geométrica no espaço. Um círculo e suas subdivisões internas são formados, ao mesmo tempo que o corpo deixa seus rastros, como se fossem traços efêmeros de caminhos percorridos na cena. A cada nova melodia, que surge a partir da sobreposição e defasagem do fragmento melódico de base do violino, o sentido desses traços é alterado, e a coreografia novamente destaca e sublinha os processos musicais.

Em *Violin Phase* presenciamos um gradual e contínuo ato de traçar percursos espaciais. Cada nova série de movimentos, construída a partir da lógica acumulativa, é seguida por uma modificação da direção dessas trajetórias: inicialmente se desenha um círculo, primeiro em um sentido, depois redesenhado de maneira invertida; em um segundo momento são percorridos os diâmetros do círculo inicial; posteriormente forma-se uma espécie de figura em forma de oito, e assim continuamente, mais e mais variações da primeira forma são traçadas até o final do solo (Fig. 2). O ponto de contato com a música reside justamente nas modificações de direção dos desenhos espaciais, as quais seguem a instauração de cada nova melodia emergente, melodias estas originadas a partir do processo de deslocamento de fase do material melódico inicial. Tem-se a impressão de que a dança atua destacando essas resultantes dos processos musicais, desvelando-as pela visualidade dos movimentos corpóreos.

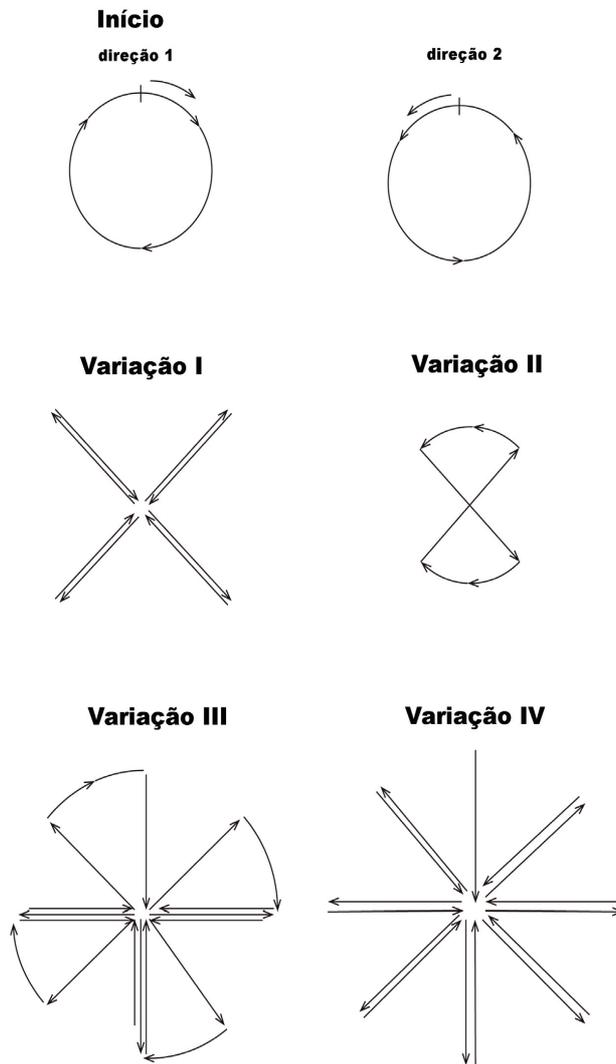


Fig. 2 - Formas desenhadas no solo em cada variação de *Violin Phase*.
Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIC, 2012: 29 – 34.

4.3 Come out

Come out evidencia algumas questões relativas ao relacionamento político entre a criação artística e o contexto na qual ela se encontra inserida. A peça eletroacústica foi composta por Steve Reich em 1966, a pedido do ativista dos direitos civis Truman Nelson, para angariar fundos para a realização de um novo julgamento de seis jovens negros condenados a prisão perpétua. O caso dos seis do Harlem (*Harlem Six*), como ficou conhecido o episódio, tornou-se um exemplo emblemático dos conflitos e das injustiças

cometidas por conta de questões raciais na época nos Estados Unidos¹⁰. Conforme aponta Gopinath (GOPINATH. In: ADLINGTON, 2009: 124), é importante mencionar que, por volta da metade dos anos 1960, o Movimento pelos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*) se volta principalmente para os estados do Norte, nos quais o racismo era bastante enraizado e não havia ainda sinal de avanços consideráveis. As violentas repressões policiais e reações de grupos de habitantes brancos contrários às reivindicações de justiça social, como no caso da *Housing March*, de Chicago, liderada pelo reverendo Martin Luther King Jr. nesse período, também contribuíram para a intensificação do crescimento de diversos movimentos, por exemplo, o *Black Power*.

O caso dos seis do Harlem é diretamente relacionado a outro caso de abuso de poder e violência policial, conhecido como *The Little Fruit Stand Riot*. Devido ao contínuo aumento de protestos e do acirramento das questões raciais por todos os Estados Unidos, a prefeitura da cidade de Nova Iorque decide implantar na 125.^a rua, no Harlem, pelotões armados para o controle de manifestações. Em abril de 1966, uma barraca de frutas de um comerciante local foi derrubada e algumas crianças começaram a atirar frutas umas nas outras; o comerciante fez uso de um apito para atrair a atenção da polícia, e o pelotão de controle de manifestações foi solicitado, reprimindo de maneira extremamente violenta as crianças, no caso todas negras, fazendo uso de cassetetes. Adultos e jovens do bairro tentaram impedir a ação do pelotão e foram espancados, alguns deles foram presos e levados para a delegacia; Frank Stafford, um comerciante local, perdeu um olho devido às agressões; e o adolescente Wallace Backer teve sérias lesões cerebrais.

Pouco tempo depois, um casal de origem judaica, Margit e Frank Sugar, foi esfaqueado em sua loja de roupas, também no Harlem. Ambos foram hospitalizados, porém Margit não resistiu aos ferimentos e faleceu. Depois de algumas horas de busca por suspeitos, a polícia deteve um grupo de seis jovens, dentre os quais quatro haviam resistido à prisão no caso do *The Little Fruit Stand Riot*. Após sofrerem diversos tipos de intimidação e de agressões físicas, alguns deles assinam uma confissão. O caso ganha repercussão na imprensa local e os jovens são tratados como culpados. Por não possuírem recursos financeiros, a corte nega a eles a possibilidade de representação individual, uma decisão baseada em uma antiga lei de 1902. Todos são considerados culpados e condenados a prisão perpétua.

Aconselhadas pelo advogado Conrad Lynn, as mães dos seis jovens reivindicam o direito de pagar pela

¹⁰ Uma discussão bastante detalhada a respeito do contexto no qual Reich compôs *Come out* pode ser lida em GOPINATH. In: ADLINGTON, 2009.

defesa de seus filhos, e começam então a angariar fundos nas ruas, conquistando o apoio de artistas, intelectuais e ativistas dos direitos civis. Steve Reich se envolve no caso a partir do convite do escritor Truman Nelson, que possuía horas de gravação de entrevistas com policiais envolvidos no caso, com as mães dos jovens e com os próprios jovens. Nelson pede ao compositor para realizar uma colagem sonora a partir desse material, a qual seria apresentada em um concerto no Town Hall em 1966. Reich aceita a proposta, na condição de também realizar uma peça utilizando as entrevistas, e se baseando no processo composicional de uma peça anterior, intitulada *It's gonna rain* (1965). Nesta última, o compositor se vale da gravação de trechos do discurso do pastor pentecostal Brother Walter, tocado em *loop* por dois gravadores simultaneamente. Devido à imprecisão do mecanismo de ambos, pequenos atrasos e variações de velocidade são acrescentados, originando defasagens entre as duas gravações.

Come out tem como material de base um fragmento da gravação de uma entrevista do jovem Daniel Hamm, provavelmente realizada logo após o incidente do *The Little Fruit Stand Riot*. Nesta, o jovem relata o fato de ter ferido a si mesmo para ser levado a um hospital, em vez de ser encaminhado à delegacia de polícia. Vejamos a transcrição do trecho: "*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*"¹¹. Após duas apresentações da frase de maneira integral, a peça segue repetindo seguidamente apenas a frase "*come out to show them*". O processo de deslocamento de fase nos lança em direção a uma escuta intensiva, uma série de resultantes emergentes surgem em meio ao significado das palavras repetidas pela voz do jovem: efeitos similares a um *phaser*, reverberações, ecos, prolongamento e acentuação da sonoridade dos "s" pronunciados, dentre outras. À medida que a peça avança, as palavras são deixadas de lado e é possível concentrar-se nos ritmos, nas diferenças de velocidade entre os elementos que se repetem e se alternam. Ao final da peça, não resta nada de inteligível da gravação da voz do início, ouve-se uma textura sonora complexa, como se as palavras tivessem sido filtradas, deixando em seu lugar apenas suas qualidades sonoras intrínsecas.

Ao nos darmos conta do contexto político de *Come out*, a gradual perda da inteligibilidade do discurso do jovem Daniel Hamm nos leva também a pensar sobre os processos de silenciamento que o racismo opera de forma estrutural na sociedade. Opressões que se repetem continuamente, como o *loop* de sua voz, mas que se transformam continuamente segundo as novas formas de poder institucional. "Sair para mostrar a

¹¹ "Eu tive que, como, abrir a ferida, e deixar o sangue da ferida sair para mostrar a eles" (GOPINATH. In: ADLINGTON, 2009: 128; tradução livre minha).

eles”, “Sair para mostrar a eles”, “Sair para mostrar a eles”, repete o jovem até que as palavras percam seu sentido e reste apenas os ecos distorcidos da violência sofrida. De Keersmaeker foi diversas vezes interpelada se a escolha dos enquadramentos no filme, a iluminação e o fato das bailarinas estarem sentadas remetiam a uma situação de interrogatório policial (DE KEERSMAEKER; CVEJÍC, 2012: p. 46), contudo afirma que as acepções políticas não estavam presentes na criação coreográfica inicial.

A dança em *Come out* se vale das mesmas operações utilizadas em *Violin Phase*: a acumulação por meio da qual um pequeno repertório de movimentos aditivamente se soma, gerando sequências cada vez mais complexas; os deslocamentos e as variações espaciais, responsáveis por propiciar ao público diferentes pontos de vista dos eventos que se passam em cena. A peça é um dueto em que duas bailarinas permanecem todo o tempo sentadas; o parâmetro espacial é trabalhado a partir da modificação do eixo de orientação corporal de cada uma delas. A iluminação cênica também é concebida de forma a ressaltar a espacialidade da composição coreográfica; por meio da mudança da direção das fontes de emissão de luz, modifica-se o local no qual são projetadas as sombras das bailarinas.

É interessante observar como Anne Teresa De Keersmaeker constrói similaridades operacionais com os processos trabalhados por Steve Reich. Musicalmente, os deslocamentos de fase são aplicados a um mesmo fragmento, sobreposto a si mesmo diversas vezes e repetido em *loop*. No caso da dança, são operados diferentemente: cada bailarina executa uma determinada sequência de movimentos, cada uma delas possui pequenas diferenças com relação à outra, ora criando uníssonos, ora contrapontos. Somam-se a isso as modificações do eixo do corpo. Vejamos abaixo uma representação gráfica desse processo (Fig. 3 e Fig. 4).

Bailarinas	Sequências de movimentos											
1	A	A	A	B	A	A	B	A	A	B	B	B
2	A	A	B	A	A	B	B	A	B	B	B	B

Fig. 3 - Duas sequências de movimentos em defasagens entre as duas bailarinas em *Come out*.
 Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJÍC, 2012: 38.

Introdução



I Variação

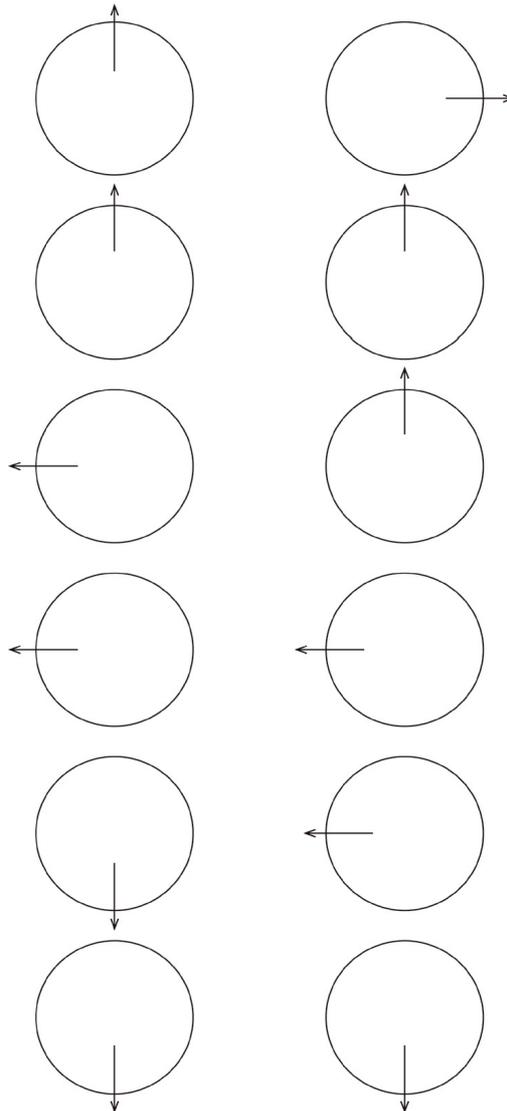


Fig. 4 - Modificações dos eixos do corpo das duas bailarinas em *Come out*.
Fonte: DE KEERSMAEKER; CVEJIĆ, 2012: 38 – 41.

5 *Tippeke*

Em *Tippeke* (1996), filme e música para violoncelo e eletrônica, a maneira escolhida para estabelecer as relações entre música/dança/filme é outra. Neste caso, há um elemento exterior que concentra e organiza

as relações entre os meios de criação artística. É o texto, uma pequena história popular flamenga, contada por Anne Teresa De Keersmaeker, que conduz as interações. A música de *Tippeke* é uma encomenda do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) e foi realizada em colaboração com François Deppe, violoncelista e assistente de composição, e Serge Lemouton, assistente musical. A música e o filme integraram o espetáculo *Woud – Three movements to the music of Berg, Schönberg e Wagner*, uma coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker interpretada pela companhia Rosas.

A protagonista, Anne Teresa De Keersmaeker, conta/canta/dança uma velha história popular flamenga que trata de um garotinho, Tippeke, que não quer entrar em casa. A história se desenrola em um encadeamento recursivo de nove fragmentos interligados: um cachorrinho que não quer morder Tippeke, um bastão que não quer bater no cachorrinho, o fogo que não quer queimar o bastão etc. Para obter uma espécie de efeito dominó, De Mey e De Keersmaeker partiram da ordem inversa da história (DE MEY, 1998).

A dança é trabalhada a partir de cada elemento do texto. O cachorrinho, o bastão, o fogo etc. correspondem a um determinado movimento executado simultaneamente à narração. Musicalmente cada elemento corresponde também a um som realizado em harmônicos no violoncelo e os diferentes caracteres do texto – afirmativo, interrogativo, negativo – a uma maneira de os executar. As consoantes do nome Tippeke são pontuadas por modos de execução instrumental percussivos – *pizzicato*, *pizzicato bartók*, *col legno battuto* – que destacam alguns movimentos da dança

Além das convergências entre texto/escrita instrumental e texto/dança, as quais Thierry De Mey nomeia de relação em triângulo (DE MEY. In: LAUXEROIS; SZENDY, 1997), existem outras, fruto do trabalho com as tecnologias digitais dos meios eletroacústicos. Por exemplo, os dados frequenciais da voz e dos sons instrumentais realizados em harmônicos são utilizados para filtrar as ambiências sonoras do filme. As ambiências também são manipuladas em função de procedimentos cinematográficos, como os *glissandi* que acompanham o afastamento da câmera. O compositor também faz uso de processos de composição assistida por computador, a fim de analisar os sons realizados em harmônicos e gerar o material melódico do violoncelo.

Podemos apontar ao menos dois níveis de interação entre música e dança. O primeiro, gerado pela relação em triângulo, permite a interação entre a escrita instrumental e a criação coreográfica. Neste nível, cada uma das duas práticas permanece com suas próprias especificidades, o que está em questão são as diferentes formas de leitura e apropriação do texto. Todavia, é a presença de um elemento externo a ambos,

o texto, que concentra e organiza as relações constitutivas no plano temporal. O outro nível é relativo a uma convergência musical de tipo morfológica, a qual baseia-se no som da voz de Anne Teresa De Keersmaeker e nos harmônicos do violoncelo, que interagem com a banda sonora do filme. No caso, é a matéria sonora de cada elemento que vai convergir e se combinar.

Cinematograficamente observa-se a oposição entre duas situações: uma na qual a protagonista é enquadrada por uma câmera fixa – nesse momento ela narra/dança a história em meio as ambiências sonoras filtradas e eventuais pontuações do violoncelo; na outra situação, a protagonista desloca-se junto à câmera em meio a paisagem – nesse caso não há narração, mas sim excertos instrumentais mais longos. Apesar de servir de base para a forma do filme, tal oposição é apenas uma primeira impressão – nota-se que as situações são sutilmente combinadas, por exemplo, De Keersmaeker se desloca e a câmera permanece fixa, ou o contrário; os excertos do violoncelo também aparecem sobrepostos à narração, ou, ainda, a imagem da protagonista narrando sem a presença de seu próprio áudio acompanha esses excertos. Assim, cria-se apenas uma alusão de bipartição formal, a cada nova sequência os elementos opostos recombina-se, impedindo que esta impressão seja fixada claramente.

6. *Water*

Water (2002), para seis percussionistas, amostras sonoras pré-gravadas, violoncelo e eletrônica, originalmente integrou o espetáculo *April Me* (2002) de Anne Teresa De Keersmaeker e posteriormente o projeto cinematográfico *Counter Phrases* (2004). Aqui são estruturas temporais, que ao mesmo tempo conduzem a música e a dança.

A ideia principal que permeia a construção de *Water* é a sobreposição de cânones que seguem uma lógica pendular. Esses “se contraem ou se dilatam em suas extremidades e em seus centros” (DE MEY, 2004), ou seja, se aceleram ou se desaceleram nesses pontos temporais. Após sua progressiva sobreposição, podemos observar um complexo movimento de fases e defasagens que é dirigido rumo ao “uníssono” total ao final da obra.

Esta lógica operatória é utilizada pela música e pela dança, estabelecendo, assim, um paralelismo temporal entre ambas. Simultaneamente às camadas de pêndulos rítmicos musicais, por meio da repetição de frases coreográficas os bailarinos formam seus próprios jogos de fase e defasagem. A localização nas telas,

a quantidade de bailarinos que constituem cada grupo que repete os mesmos movimentos e a sobreposição dos diferentes grupos proporcionam uma dinâmica global bastante rica, na qual se produz um efeito de diferentes temporalidades distribuídas no espaço. A disposição do filme em tríptico (projetado ao mesmo tempo em três diferentes telas) evidencia este aspecto polifônico e também efetua ampliações de determinados pontos de vista em sua trajetória formal.

Outro processo interessante é a utilização dos dados frequenciais das amostras sonoras pré-gravadas como informação temporal. Por exemplo, um som que possui 220 Hz de frequência fundamental é repetido em aceleração constante até chegar a 220 repetições por segundo. Esse processo também pode ser executado de forma inversa: este mesmo som, agora contínuo devido às 220 repetições por segundo, é desacelerado até tornar-se uma única pulsação. As amostras sonoras são originárias dos instrumentos tocados pelos percussionistas, como os *cowbells*. Por um lado, notamos uma abordagem granular, estabelecida por processos em diferentes escalas temporais; por outro, a opção pelo som instrumental nesses processos reforça a busca pela integração entre os meios instrumentais e eletroacústicos.

O espaço operacional e poético das obras da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker e do compositor e cineasta Thierry De Mey objetiva a construção de interações e convergências entre música, dança e cinema, entre som, corpo e imagem. Inicialmente, apresentei a forma como ambos apoiam-se na construção de um paralelismo processual, por meio da aplicação de uma série de estratégias similares aos meios musicais e coreográficos, engendrando assim uma temporalidade comum a ambos os meios. Neste sentido, destaco igualmente a aproximação de De Keersmaeker das operações reiterativas e do processo de deslocamento de fase característicos da música de Steve Reich. Convém ressaltar que não se trata da transposição de procedimentos musicais aos gestos dançados, ou vice-versa, mas de partir de um território operacional comum para explorar as próprias consistências de cada meio específico. Posteriormente, expus as relações em triângulo, por meio das quais se recorre a um elemento externo – no caso apresentado, um texto – para construir estratégias de interação entre música e dança. O cinema também contribui para essa abordagem, amplificando as convergências e criando pontos de vista particulares nas tramas polifônicas de movimentos, sejam eles dançados ou musicais.

A seguir abordo a escrita de gestos em De Mey, especialmente a sua aplicação na peça *Light Music*. Nestes casos, nos deparamos com uma abordagem que desloca o papel do corpo do intérprete musical de sua posição habitual de acoplamento com seu instrumento, tratado em tal contexto como uma extensão de

seu próprio corpo. Em *Light Music* o músico se depara com um espaço vazio no qual se inscrevem seus gestos. Inscrição que é ao mesmo tempo sonora e imagética, tornada possível graças ao aparato tecnológico. A causalidade entre gesto e som, presente nos instrumentos tradicionais, é ora reafirmada, ora turvada. Contudo, sobressai a formulação de uma escrita de carácter coreográfico, na qual o espaço se torna novamente um elemento catalisador das relações entre corpo, imagem e som.

7. Escrita de gestos e *Light Music*.

Em suas peças de gestos, Thierry De Mey desenvolve uma abordagem composicional na qual estão inter-relacionadas música, corpo e imagem. As peças *Hands* (1983), *Musique de tables* (1987), *Unknowness* (1996), *Silence must be!* (2002) e *Light Music* (2004) traçam uma trajetória em sua carreira que concretiza o desenvolvimento de algumas preocupações poéticas bastante específicas, como a pesquisa por uma escrita que explora os movimentos dos intérpretes.

Em *Musique de tables*, para três percussionistas, o compositor elabora um vocabulário gestual que é trabalhado durante toda a peça. Esses gestos sofrem variações e combinações diversas, criando jogos de contrapontos e complementaridades. Cada componente do vocabulário é nomeado na partitura, como “as costas” (*le revers*), que denomina a ação de bater na mesa com as costas das mãos, ou então “o peteleco” (*le chiquenaude*), que como o próprio nome sugere denomina a ação de dar um peteleco sobre a mesa com dedo médio, percutindo a unha sobre a superfície.

Em *Silence must be!*, para regente solo, a continuidade entre movimento e som é turvada. Na partitura existem muitas indicações de ações de carácter teatral, as quais o intérprete deve executar em cena. Por exemplo, a peça se inicia com a seguinte instrução: “o regente está em frente ao público, ele está iluminado de maneira a colocar os movimentos de suas mãos em evidência. Ele toma o pulso esquerdo com o polegar da mão direita, a palma da mão esquerda virada para o alto¹²” (DE MEY, 2002: p. 1; tradução livre minha). Em seguida, o intérprete executa gestos de regência em silêncio. É somente na segunda parte que se estabelece a relação entre esses gestos e os sons dos instrumentos de percussão pré-gravados.

¹² “Le chef fait face au public, il est éclairé de manière à mettre les mouvements de ses mains en évidence. Il se prend le pouls au poignet gauche au moyen du pouce de la main droite, la main gauche tournée paume vers le haut.”

*Light Music*¹³ é um dos pontos culminantes dessa trajetória do compositor, na qual ocorre uma interessante interação entre o processo de composição, o desenvolvimento do aparato audiovisual e a interpretação. O projeto foi desenvolvido por Thierry De Mey em colaboração com Jean Geoffroy, intérprete, e Christophe Lebreton, criador do sistema interativo. *Light Music* é uma coprodução entre Charleroi-Danses e o Centre National de Création Musicale (GRAME), de Lyon.

Cada parte da peça explora um tipo diferente de escrita musical e de interação entre os gestos do intérprete e os resultados sonoro e visual. Por exemplo, a primeira parte é composta de gestos fluídos, que traçam caminhos curvilíneos nos sentidos horizontal e vertical, com pontuações de outros gestos bastante curtos. O resultado sonoro segue os gestos, alternando sons longos e curtos. A segunda é composta quase integralmente de gestos silenciosos oriundos de *Silence must be!* e por trajetórias fluídas que dialogam com o material da primeira parte. Na seção final da segunda parte, quando se impõe uma continuidade marcante entre sons e gestos, o intérprete dispara sons percussivos com os mesmos gestos silenciosos apresentados anteriormente. A terceira parte é inteiramente marcada por uma espécie de *light painting*; a partitura indica formas que o intérprete deve desenhar no espaço: parênteses, serpentes, guirlandas, labirintos. Cada forma desenhada também corresponde a uma forma sonora específica, que é manipulada em função de onde começa cada ação de desenhar, sua velocidade e seu percurso horizontal e/ou vertical.

Na peça, é utilizado um corredor de luz, construído pela iluminação cênica, e um sistema interativo¹⁴ composto por uma câmera de vídeo, dois acelerômetros de três eixos e dois giroscópios de dois eixos. Tais sensores são fixados nas mãos do intérprete e, por serem utilizados de forma combinada, são capazes de identificar a velocidade e a orientação dos movimentos efetuados. A câmera de vídeo é responsável também pela detecção de movimento, neste caso obtida por meio da diferença entre dois quadros subsequentes de filmagem; pela detecção de presença, graças à quantização do tempo de exposição das ações no corredor de luz; pela detecção do centroide, o centro de gravidade da imagem, e pela divisão do espaço de interação em diferentes regiões.

Ao todo são utilizados dez diferentes modos de jogo (*game modes*), os quais consistem em diferentes configurações do sistema interativo. E o espaço de interação é dividido em nove colunas e doze linhas, as

¹³ Disponível em: <<https://vimeo.com/24453131>>. Acessado em: 01 nov. 2019.

¹⁴ Os detalhes técnicos relativos ao sistema interativo utilizado na peça foram obtidos em conversa por e-mail com Christophe Lebreton.

quais são responsáveis por disparar sons e/ou eventos. O sistema de projeção sonora é configurado por seis caixas de som, dispostas em formato circular ao redor do público.

Um ponto a ser ressaltando é a maneira particular pela qual o intérprete é solicitado em *Light Music*; cada gesto e cada movimento devem ser executados da mesma maneira que uma frase musical, buscando aplicar uma dinâmica própria a cada novo elemento a ser executado. A fluidez dos gestos é dada pelo constante jogo entre impactos e suspensões temporais, entre as sístoles e diástoles que configuram a construção da temporalidade da peça. Soma-se a isso as constantes reconfigurações deste instrumento imaterial com o qual o músico é confrontado em cena, apresentadas nas diferentes regiões do espaço, solicitadas em cada momento, e nas diferentes resultantes visuais e sonoras obtidas a partir de seus gestos. As alternâncias entre a escrita de formas que se desenham no espaço e uma escrita teatral, evocando os gestos mecânicos de um regente, que, neste caso, toca seus próprios sons. Ou, ainda, entre gestos que escrevem palavras no vazio, ou criam formas que se sobrepõem em uma grande tela de pintura de luz.

6. Considerações finais

A colaboração entre Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker se baseia sobretudo na elaboração de estratégias operatórias de natureza similar, aplicáveis à música e à dança, ao corpo e ao som. Observamos três maneiras diferentes de construí-las: por meio do paralelismo processual (*Fase*), da presença de um elemento exterior (*Tippeke*) e de estruturas temporais (*Water*) que conduzem simultaneamente música, dança e filme. O ponto central, nesses casos, é a construção de uma temporalidade comum, na qual movimento, som e imagem desdobram-se a partir das mesmas lógicas processuais.

A reiteração aplicada a um material de base simples, paulatinamente variado no fluxo temporal, a partir de jogos permutatórios, defasagens e estruturas canônicas parece constituir o espaço operacional que se encontra em questão nessas obras. Os percursos formais não seguem em tal caso uma lógica teleológica, mas, ao contrário, colocam em questão o processo de liberação das qualidades materiais, sejam elas corpóreas, imagéticas ou sonoras. Não se trata de transpor os processos musicais ao domínio coreográfico, mas de construir pontos comuns, possibilitando assim o estabelecimento de correspondências processuais. Dessa maneira, a dança não ilustra o que ocorre musicalmente, ou vice-versa, mas ambos desenvolvem seus próprios percursos, a partir de suas próprias consistências.

A escrita de gestos desenvolvida por De Mey, solicita o corpo do intérprete musical de forma bastante particular, criando formas e desenhos no espaço cênico, efetuando gestos instrumentais e teatrais. As tecnologias digitais e os meios eletroacústicos colaboram com a construção de uma rede de conexões e convergências, tornando possíveis as interações entre as diferentes morfologias sonoras, entre a escrita instrumental e a eletrônica, e também entre movimentos, sons e imagens em *Light Music*.

Em cada parte de *Light Music* um vocabulário específico de gestos é explorado, assim como suas resultantes sonoras e visuais, estabelecidas graças às relações com o sistema interativo. Se examinarmos detalhadamente cada parte, compreenderemos que existem diversos níveis de relação entre os componentes da peça: a simples causalidade de um gesto que provoca um som; o mapeamento de uma ou mais variáveis gestuais que controlam os parâmetros sonoros; a similaridade visual do gesto e suas consequências sonoras, na qual a semelhança entre ambos é dada pela escrita musical; o mesmo tratamento aplicado às imagens e aos sons, e a reutilização de materiais de outras peças. Notamos que um nível não exclui o outro, eles podem aparecer conjuntamente em um mesmo contexto. De uma maneira geral, as operações que habitam este espaço processual são da ordem da simultaneidade e da causalidade entre gestos, sons e imagens. Assim, a tarefa que se coloca é conectar as causas gestuais e suas consequências sonoras e visuais em suas diversas formas possíveis, e igualmente fazê-las evoluir e se transformar em conjunto no transcorrer do tempo da peça.

REFERÊNCIAS

- ADLINGTON, Robert (ed.). *Soundcommitments: Avant-garde Music and the Sixties*. New York: Oxford University Press, 2009.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris: SELAF, 1985
- CASTELLANI, Felipe Merker Castellani. *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.
- CVEJIC, Bojana (ed). *Vortex temporum/Anne Teresa De Keersmaecker/Rosas/Ictus*. Rosas: Bruxelas, 2013.
- DE KEERSMAECKER, Anne Teresa; CVEJIC, Bojana. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Bruxelas: Mercatorfonds / Rosas, 2012.
- DE MEY, Thierry. *Pièces électroniques: scies, bonds, empreintes...* Bruxelles: Sub Rosa, 2004.
- _____. *Silence Must be!*. Edição pessoal do autor, 2002. Partitura.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

LAUXEROIS, Jean.; SZENDY, Peter. *De la différence des arts*. Paris: L'Harmattan/ IRCAM, 1997.

ROLAND, Dominique (dir.). *Thierry De Mey: Traces de Mouvements*. Enghien-les-Bains: Centre des arts, 2012.

REICH, Steve. *Writings on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ROADS, Curtis. *Computer Music Tutorial*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1996.