Danças com Corpos Sonoros: a Composição nas Relações Coreomusicais do Séc. XXI

Francisco Gonçalves Tavares

Mestrado em Música – Área de Composição

Novembro de 2017

Orientador: Professor Doutor Carlos Caires

Danças com Corpos Sonoros: a Composição nas Relações Coreomusicais do Séc. XXI

Francisco Gonçalves Tavares

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Novembro de 2017

Orientador: Professor Doutor Carlos Caires

A.M.D.G.

Agradecimentos

Num trabalho acerca de relações entre música e dança, é inevitável que aquelas tenham sido não só objecto de estudo, como também a vida própria que animou e estruturou estes quatro anos de investigação. Foi, sem dúvida alguma, a rede de ligações humanas onde me insiro, o lugar fértil para que esta dissertação se desenvolvesse e desse o fruto que os leitores irão provar. O meu papel foi apenas o de agricultor, que semeou, regou e podou.

Assim, antes de mais, tenho de mostrar o meu maior agradecimento do coração à Camila Neves, ao Frederico Nunes e à Ana Sofia Leite, que foram os meus parceiros nas loucuras das explorações coreomusicais. Sem vocês, nunca teria acreditado na riqueza do terreno colaborativo. Mais do que meus, estes frutos são nossos.

Depois à Inês Castro Ribeiro, ao Philippe Marques, ao Félix Duarte, à Dina Hernandez, ao Andreu Rico Esteve e ao Cristiano Rios, por terem acreditado e embarcado na viagem que lhes foi proposta, mesmo sem terem o leme nas mãos, nem saberem para onde iam.

Ao Professor Doutor Carlos Caires, pela paciência, entusiasmo e incentivo constante, sobretudo nos momentos de maior crise deste processo.

Ao Professor Doutor Francisco Cardoso, por me ter introduzido de maneira maravilhosa ao mundo da investigação musicológica.

Ao Guilherme Gil, ao André Lages, ao Miguel Jesus e ao Cláudio Carvalho, pela imensa generosidade e apoio que prestaram ao filmar e fotografar ensaios das peças e sessões de experiências coreomusicais.

Ao Conservatório de Música de Coimbra, na pessoa do Professor Manuel Rocha, pela enorme ajuda que deu ao ceder tão generosamente o espaço do Grande Auditório para os ensaios da peça “Lugar”.

À Direcção de Cena da Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa do Otelo Lapa, pela cedência de material de cena e do espaço da Sala de Ensaios Principal, para os ensaios do “Prelúdio”.

À Companhia de Jesus, que não só providenciou a primeira sala de ensaios onde co-criei uma peça coreomusical, como também foram os principais formadores da linguagem e estilo com que penso, escrevo e espero viver a vida.

Aos amigos que durante este trabalho foram uma forte estrutura afectiva: ao Carlos Cruz pelas conversas à beira do piano; à Laura Marques pela liberdade, cuidado com o outro, e espírito de aventura que me contagiaram; à Rute Cajão pelos telefonemas e partilhas que davam livros; ao Luís Salgueiro, por ser outro maluco que gosta destes temas; à Inês Rosário, pela serenidade e boa-disposição infinitas na secretária do lado; à Ana Melo, companheira na casa que foi refúgio; a todos o membros da CVX GOURMET, pela escuta atenta e oração persistente.

Por fim, aos que têm sido a maior Graça em todo este tempo: a minha família. Ao meu irmão, Miguel, que, tanto pelas palavras como pelo exemplo, tem sido o lastro que me equilibra nas tempestades da razão com o coração. Ao meu pai, Paulo, que foi o copo de bom vinho à mesa que me tem, vezes sem conta, ajudado a relativizar o que não é absoluto. À minha mãe, Fátima, que tem sido o chão dos meus dias, a ternura que me alimentou, suportou e deu força para cortar a meta. À minha noiva, Filipa, que foi a minha bússola e luz nas noites escuras da escrita, mas sobretudo é a imagem da Dança incarnada na minha vida: que eu seja sempre Música na tua.

Resumo

Com este trabalho pretendi contribuir para a área da coreomusicologia – o estudo das relações entre dança e música - numa vertente de investigação-acção. Relatando e reflectindo sobre vários projectos colaborativos e outras experiências na área da música e dança, que constituíram um total de quatro anos de investigação, procurei novas estratégias e ferrmentas que ajudem a criar pontos de partida sólidos para compositores que pretendam entrar em colaborações criativas com a dança. A base da investigação foi o desenvolvimento de acções práticas como: a programação de sistemas de interacção humano-computador (HCI) para controlo gestual de som; duas colaborações realizadas com duas coreógrafas diferentes, para co-criação de peças coreomusicais; quatro anos de aulas de dança contemporânea, para um maior entendimento experiencial do campo.

O cruzamento destas com conhecimento das áreas da cognição corporizada, metáfora conceptual, e experiências de *flow*, mostraram a necessidade de uma nova sistematização e organização de noções ambíguas na coreomusicologia – como a diferenciação entre o estudo do "relacionamento" entre criadores no processo colaborativo, e dos modos de "relação" entre música e dança que podemos encontrar em *performance*. A partir deste novo olhar proponho algumas ferramentas e quadros teóricos para a análise, criação e investigação coreomusical. Nomeadamente, sugiro uma tipologia das abordagens aos "relacionamentos" co-criativos; uma categorização em cinco modos possíveis para as "relações" coreomusicais em *performance*; algumas "suposições" básicas, que estruturam uma percepção mais ou menos inconsciente de criações de dança e música, por um público contemporâneo.

Por fim, proponho as noções de "ensaio" e "jogo" como bases para construir um novo lugar para a composição nos relacionamentos coreomusicais, e apresento um esboço do meu primeiro esforço nesse sentido: um sistema de HCI para a tradução de aspectos do movimento de um bailarino em subtis alterações num "ambiente" musical electrónico.

Palavras-chave

Coreomusicologia; colaborações criativas; cognição corporizada; composição musical; Interacção humano-computador (HCI); gesto; experiências de *flow*; metáfora conceptual.

Abstract

The following work is my contribution for the field of choreomusicology – the study of the relationships between music and dance – upon a practice-based research methodology. By relating and refelcting on several colaborative projects, as well as other experiences in the coreomusical field, during four years of research, I intended to find new strategies and tools that could help composers who want to develop creative collaborations with dance. The research was based on actual actions such as: programming human-computer interaction systems, for getural control of sound; two collaborations with two differnete choreographers, towards the co-creation of horeomusical pieces; four years of contemporary dance classes, in order to achieve na experiential understanding of the field.

By crossing these with knowledge from the fields of embodied cognition, conceptual metaphor, and flow experiences, I have come to understand the need for new ways to systematize and organize some ambiguous notion in choreomusicology – such as the differentiation between the study of "relationships" among creators in colaborative processes, and the modes of "relation" between dance and music during a performance. With this new perspective I propose some new tools and frameworks for choreomusical analisys, creation and research. Namely, I suggest a typology for diferente approaches to co-creative "relationships"; a categorization along five possible modes of choreomusical "relations" in performance; some basic "assumptions", which structure a more or less unconscious perception of dance-music creations, by a contemporary audience.

Finally, I propose the notions of "rehearsal" and "game" as the core of a new place for musical composition within a choreomusical "relationship". Also, I presente a sketch of my first effort towards this direction: an HCI system for translating aspects of dance movement into subtle changes in a musical "environment".

Keywords

Choreomusicology; creative collaborations; embodied cognition; music composition; Human-Computer Interaction (HCI); gesture; flow experiences; conceptual metaphor.

Lista de Figuras

Lista de Siglas

ADSR – *Attack, Decay, Sustain, Release*

ESD – *Escola Superior de Dança*

ESML – *Escola Superior de Música de Lisboa*

GA – Grande Ausitório

HCI – *Human-Computer Interface*

IPA – *International Phonetic Alphabet*

MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*

OSC – *Open Sound Control*

PIE – *Programmable Input Emulator*

Índice

Prefácio

Em Coimbra, a minha terra natal, conta-se a história de dois amantes – Pedro e Inês – que inspirou a construção de uma ponte pedonal sobre o rio Mondego. Pedro foi um príncipe que se apaixonou por uma dama, Inês, apesar do romance não ser do agrado do seu pai, o Rei. Como nada parecia fazer desvanecer o amor entre Pedro e Inês, o Rei decidiu pôr um fim à história ordenando a morte da dama. Reza a lenda que o lugar onde Inês foi brutalmente assassinada, a Fonte dos Amores, tingiu-se de vermelho nas pedras impregnadas com o seu sangue derramado. O amor entre Pedro e Inês era tão profundo que mesmo depois do funeral o príncipe desenterrou o corpo de Inês e, perante o horror geral, coroou-a como princesa.

A ponte construída a partir desta história tem os seus dois lados começando desencontrados: seguindo em frente por cada um, teríamos duas pontes em vez de uma. Mas mesmo no meio do rio os caminhos parecem ter subitamente parado o seu curso e curvado um de encontro ao outro. Esta é a história de Pedro e Inês: dois caminhos que não estavam destinados a se encontrarem, mas subitamente se ligam numa volta inesperada. Esta é também a história da minha busca neste trabalho.

Ainda que a minha formação seja de músico e compositor, apaixonei-me pela Dança. Ela é o meu Outro, a minha margem oposta, inalcançável, mas sempre tão perto. Tão diferente, mas tão familiar. E esta dissertação é o meu lado da ponte. O caminho que me trouxe a este ponto mostrou-me que isto é tudo o que posso fazer por ora. Não é minha a tarefa de atravessar a nado e construir do outro lado, apesar do gozo imenso que encontro a cada semana nas minhas aulas de dança. Nem me sinto com autoridade para gritar ordens a quem veja passar na outra margem. Comecei a construir o meu lado. Agora espero, apenas com a Saudade como minha companheira, que um dia olhe para o lado e encontre a outra margem estendendo-se sobre o rio, pronta a fechar a distância.

Fig.1 – A ponte pedonal “Pedro e Inês” sobre o rio Mondego, em Coimbra.

Introdução

Devo começar por reconhecer o verdadeiro fundamento desta dissertação, o "ser" que permitiu ao trabalho "aparecer". Porque antes de qualquer palavra escrita, falada ou murmurada no meu pensamento, existia no silêncio uma intuição. Não havia nenhuma questão, resposta, nem sequer vazios a preencher. Assim, o propósito deste trabalho tornou-se apenas o de manifestar a intuição, tal como uma mãe entra em parto para trazer ao mundo a criança que carrega oculta no ventre. E do silêncio da minha intuição surgiu este rumor: existe uma ligação de fundo, uma estreita relação entre as próprias raízes da dança e música, como a floresta de Pando.

Desde o instante em que este *logos* apareceu começaram também as moções habituais da mente sobre o *logos*: reflectir, questionar, analisar e medir – a parte racional[1]. Onde encontramos tal relação na História? Foi alguma vez estudada? Será sequer possível ser "observada" quando perante alguém? Como poderá afectar o próprio acto de compor e tocar música, ou de coreografar e dançar? Por fim, deste fervilhar emergiu a pergunta mais importante: existem lugares para esta conexão nos dias de hoje? Ou estarão música e dança desligadas uma da outra? Como irei contar, vi-me em diversas alturas confrontado com uma realidade dividida, plasmada em relações virtuais, artificiais ou substituídas, que me deixou a duvidar da minha primeira intuição. E assim, percebi onde focar os meus esforços: na busca de novos lugares para a relação entre música e dança, uma casa onde pudessem habitar e aos poucos reconectarem-se.

Sendo um trabalho que aponta para a reconexão poderemos dizer que possuí um carácter religioso[2]. Claro que se isto é etimologicamente correcto, o que irei apresentar nas páginas seguintes pouco terá a ver com a noção geral e contemporânea de religião. Por outro lado, descobri que, curiosamente, observando este projecto com as mesmas ferramentas hermenêuticas de um antropólogo estudando uma prática religiosa, obtém-se uma imagem bastante clara dos passos básicos que fundaram a metodologia do meu trabalho. No entanto deve-se ter em conta que os três passos que irei descrever em seguida apenas se podem aplicar no contexto desta dissertação se os tomarmos como sendo

[1] - Do Latim *ratio*, "medida".

[2] - Do Latim *re-ligare*, "voltar a atar"

Fig.2 – A floresta de Pando, um único organismo que partilha um sistema de raízes, apesar de parecerem árvores individuais à superfície.

inter-independentes[3] entre si (cada um é distinto dos outros, mas apenas totalmente entendido em relação com eles), sequenciais num modo não seriado nem mensurável (apenas se dá um passo de cada vez, sempre vindo de outro e em direcção a outro, nem sempre com a mesma ordem ou intervalo) e paralelos aos que habitualmente encontramos num contexto religioso.

Incursões no reino simbólico

Um dos passos consiste em reconhecer um claro privilégio de símbolos e metáforas – mais do que conceitos e definições - enquanto matéria-prima para a comunicação. Não só a noção de símbolo será fundamental para o desenvolvimento de um quadro de trabalho, como também muitas das palavras usadas serão de carácter simbólico, particularmente no campo do movimento corporal. Irão assim funcionar como canal directo para um significante que não pode ser alcançado apenas pela via da razão. Não irão proporcionar muitas explicações ou definições, mas antes deverão apelar ao nosso entendimento intuitivo e experiencial das coisas. Um exemplo é a noção de "peso", entendida por uma espécie de senso comum relacionado com a experiência directa que alguém faz de "sentir" o "peso" de algo – em particular o de um movimento – que, ainda que esteja fortemente correlacionado com os conceitos físicos de gravidade e massa, não pode ser expressada directamente como uma mera função destes.

Por outro lado, a construção de uma comunicação apoiada em ligações metafóricas é também uma estratégia metodológica: de modo a transportar (*phéro*) o leitor através (*meta*) da distância que se alonga entre os campos que pretendo ligar nesta dissertação, esta é uma maneira rápida e eficaz. Ao mesmo tempo é também uma abordagem original e fundamentada, indo às origens, às raízes do próprio entendimento humano, como iremos descobrir através da área da linguística cognitiva. Devemos ter sempre em mente que o principal problema aqui tratado é o da reconexão, e que para este fim símbolos e metáforas tem dado provas de serem eficazes na criação de entendimentos imediatos, solidificando a relação entre as realidades em diálogo.

[3] - A noção de inter-independência será aprofundada ao longo deste trabalho, em particular na cena 6 - Mythos.

Participação imersiva

Um outro passo implica que qualquer experiência seja feita não por um observador externo, mas sobretudo por verdadeiros participantes, totalmente imersos num compromisso estético[4] com a realidade em "estudo". Em suma: primeiro provar o prato e só depois analisar os ingredientes. Este é um passo fundamental para qualquer pessoa que deseje criar verdadeiras conexões. Desta forma o problema da reconexão entre dança e música implica que tanto o investigador-actor como o próprio leitor devem mergulhar directamente nas realidades a ligar, abrindo-se de todas as maneiras possíveis a acolher tudo o que possa surgir. De modo a clarificar melhor este passo em toda a sua complexidade, iremos de seguida desdobrá-lo em três dimensões que servirão como referencial para aferir uma espécie de "profundidade de participação" nas realidades coreomusicais: a corporização da experiência, a abertura ao outro, e o relato de histórias.

A corporização

Um dos meios fundamentais para ir caminhando na direcção desta abertura que permite conexões é o próprio corpo, com tudo o que isso implica – sentimentos, sensações, movimentos, limitações, dificuldades, possibilidades, materialidade. O corpo é o nosso principal "*interface* entre a nossa vida interior (pensamentos, sentimentos, memória, sonhos) e o mundo exterior (outras pessoas, objectos, o meio ambiente)" (Marshall, 2013, p. vii), o nosso símbolo primordial, a nossa maneira mais antiga de entendermos e sermos entendidos, tornando-o assim num trajecto central que irá atravessar todo este trabalho. Iremos também descobrir que, uma vez iniciado este caminho, torna-se evidente que a busca de uma conexão entre dança e música deve levar seriamente em conta a corporização. Não só a busca em si deve ser corporizada (para além de mental) mas também a própria conexão deve surgir como um lugar corporalmente habitado e

[4] - O adjectivo "estético" pretende aqui traçar uma oposição com um estado "anestésico", em que o participante se encontra com as suas faculdades sensoriais de certa forma adormecidas. De facto, uma certa "anestesia" pode até ser útil para investigadores nas ditas "ciências naturais" ou em investigações de carácter mais positivista, por conferir uma maior objectividade ao estudo em questão. Por exemplo, em todo o método científico as emoções e outros fenómenos subjectivos deverão estar reprimidas ou adormecidas. Já no âmbito da presente dissertação torna-se crucial que até o leitor se comprometa inteiramente de uma maneira "estética" na própria leitura, para que o significado possa emergir do texto.

dinamizado. Esta dimensão será de particular importância na exploração da criação de jogos para mapeamento em tempo-real de aspectos do movimento corporal em variáveis sonoras.

O outro

Se o entendimento, enquanto estabelecimento de uma ligação a uma determinada realidade, implica mergulhar nas águas obscuras do desconhecido, então devemos também aceitar o risco que acompanha experienciar as coisas na pele. E na busca por uma "conexão" é necessário arriscar uma abertura activa, uma receptividade a algo que seja diferente do "eu"[5]: o "outro". Mesmo parecendo ser algo óbvio, creio ser importante aprofundar um pouco mais o significado desta dialética "eu-outro"[6]. Em várias alturas desta investigação necessitei de fazer escolhas relacionadas com o grau de interferência que estava disposto a permitir a outros participantes, em especial no próprio processo de criação. Um exemplo foi a decisão de optar por uma metodologia de trabalho mais iterativa com a coreógrafa, na concepção da peça coreomusical, de modo a que o movimento modificasse a partitura e a música modificasse a coreografia, numa espécie de dinâmica de indução criativa mútua. No entanto, a opção de trabalhar segundo o método de "coreografar uma partitura terminada" também se encontrava a jogo. Isto levantou em mim uma série de questões, que em última análise me ajudaram a encontrar critérios que justificassem as minhas opções:

- Será mesmo imediato e conatural em nós a aceitação e integração da diferença?
- Ainda que racionalmente e por palavras expressemos este desejo, os nossos actos são de acolhimento?
- Será fácil para a mentalidade ocidental abster-se do "fazer" para que o outro possa "ser" ou "tornar-se"?

[5] - Irei ao longo do texto utilizar o "eu" como a tradução do "self". Evitarei o termo "ego" pelas diversas conotações com correntes da psicologia que estão fora do âmbito deste trabalho.

[6] - O óbvio por vezes "bloqueia" (*ob*) o "caminho" (*viam*), e a etimologia da palavra revela precisamente isso.

- Será sequer genuína ou real qualquer tentativa de travessia para um campo diferente do nosso?

- Desejamos verdadeiramente partir e tomar parte na jornada dos relacionamentos, com a sua vastidão e exigências?

Contar histórias

Uma terceira dimensão surge ao deparamo-nos com um problema causado pelas exigências da participação imersiva: as maneiras habituais - científicas, sistemáticas e objectivas - de comunicar os resultados das experiências conduzidas durante a investigação não se adequam a este trabalho. Não sendo possível aferir a verdade, coerência e validade dos resultados através do escrutínio do método científico, qualquer tipo de discurso com este objectivo deve então tomar uma forma diferente. Dado que se tratam de experiências subjectivas impossíveis de serem confirmadas por dedução, indução, inferência ou qualquer processo de lógica pura, o investigador apenas conseguirá validar resultados fora sua própria psique se tornar o receptor da sua mensagem também numa espécie de segundo participante nas suas experiências. Isto é extremamente importante no sentido em que só assim se consegue fundar um entendimento sólido que suporte a experiência subjectiva e não a deixe cair em incongruências ou inconsistências.

Qual então a melhor forma de comunicar os resultados? Como vimos, uma participação imersiva compromete totalmente o investigador no fluxo de eventos que vão tomando lugar num tempo e espaço concreto, juntamente com outras pessoas e meio envolvente – que é o mesmo que dizer que faz parte de uma narrativa. Assim uma maneira possível e válida de comunicar tais experiências é contando histórias. De facto um contador de histórias é "uma pessoa que relata histórias a uma audiência através de algum meio"[7] ("storyteller - Wiktionary," n.d.). O relato de histórias tem ainda uma importância adicional neste trabalho: não só foi uma metodologia fundamental no desenvolvimento das colaborações criativas que constituíram o cerne deste projecto, como também é a

[7] - É interessante notar que a palavra "relatar" em diversas línguas, como o Espanhol ou o Inglês significa não só a descrição de eventos, situações ou factos, com também criar uma ligação.

razão para o tom quase coloquial, ao jeito de narrativa literária, que caracteriza todo o discurso desenvolvido.

Como consequência deste passo metodológico, duas partes desta dissertação merecem uma especial referência, devido ao seu estilo particular e invulgar. De facto, como iremos ver adiante, tanto a "cena 3" como a "cena 5" serão capítulos densamente descritivos, muitas vezes de certos aspectos que, em qualquer outra dissertação na área da musicologia, seriam provavelmente resumidos em breves pontos. Porém, como expliquei agora, apenas através de uma total imersão do leitor nos pormenores da história, permitiremos à imaginação uma maior definição das sensações. Assim, deixo aqui uma primeira advertência para uma boa leitura das cenas 3 e 5: que não sejam textos "lidos na diagonal", pois para os entenderem não basta o habitual "ficar com uma ideia"; que sejam histórias saboreadas com todo o poder imaginativo, e com todo o espectro de emoções e sentimentos – tanto as mais como as menos agradáveis.

Concretização ritualizada

O passo metodológico que nos resta é amplamente conhecido entre artistas performativos pela sua capacidade de gerar conexões: a representação ritualizada da experiência estética. Representar é a acção de mostrar perante alguém, qualquer coisa que anteriormente surgiu perante um outro[8]. Representar é uma espécie de actualização, de aproximação de uma realidade distante, sendo, no entanto, muito mais do que uma *anamnesis*[9] já que implica uma verdadeira actuação que exponha a realidade, de certa maneira como que a tornando de novo ali presente. Isto significa que a representação de uma experiência estética necessita de conseguir de alguma maneira evocar no receptor (que de facto ser torna mais do que um mero observador, coparticipando no processo de representação) um leque de estímulos que se assemelhem a uma boa analogia do fenómeno complexo que alguém alguma vez experienciou (o *performer*, o compositor, o coreógrafo).

---

[8] - Uma definição um pouco mais livre, apoiada na etimologia da palavra. Do Latim *re* (novamente) + *prae* (perante) + *sum* (ser). O "perante" pode referir-se a uma localização objectiva ou subjectiva, e o "ser" que se refere ao que está a ser exposto novamente, engloba qualquer tipo de fenómeno.

[9] - Uma reminiscência mental de uma memória.

A questão da representação não deve ser confundida com a dimensão do relato de histórias já abordada, apesar desta poder ser considerada um tipo de representação[10]. No entanto, ao abordar este passo metodológico pretendo apontar para a representação coreomusical, não necessariamente em estilo narrativo, que é o foco de todo este trabalho. De facto, a concretização da *performance* coreomusical, parcial ou total em ensaios ou apresentações públicas e privadas, é central para o desenvolvimento de um projecto deste género. Sem qualquer tipo de expressão representativa das ideias musicais e coreográficas toda a reflexão produzida seria meramente teórica e focada em cada um dos pólos em vez de olhar para as ligações concretas que se geram apenas durante momentos de *performance*. Além disso, como iremos ver ao longo do texto, as ideias musicais e coreográficas ganham uma nova clareza e significado quando deixam de ser abstractas e assumem corpo na representação.

O aspecto ritual surge na equação no sentido de criar um lugar de hábitos – comportamentos comuns ou repetidos, práticas habituais, métodos e maneiras de fazer coisas – onde gestos e actos simbólicos facilitam o entendimento intuitivo da representação[11]. Assim um rito apresenta-se como um lugar simbólico que ajuda a representação performativa ao reduzir a distância aparentemente intransponível entre fenómeno a representar e a experiência subjectiva de uma determinada audiência. O aspecto repetitivo é crucial para a criação de um tal lugar, encontrando assim um bom exemplo disto na prática dos ensaios[12]. Efectivamente "repetir" significa na sua etimologia "pedir novamente", o que ajuda a esclarecer o cerne de um rito: ao estabelecer gestos, comportamentos que mostrem forte estabilidade de cada vez que o ritual é realizado, qualquer um que participe nele tem a possibilidade de criar ligações com cada símbolo que encontra e reencontra, ao questioná-lo de maneiras diferentes a cada

---

[10] - Aqui podemos começar a descortinar um pouco a noção de inter-independência apresentada anteriormente. De facto, contar histórias não se confunde com a representação coreomusical no contexto deste trabalho, mas cada um à luz do outro ganha em clareza, definição e inevitavelmente identidade própria.

[11] - Uma vez mais traçamos ligações de inter-independência, desta vez com o passo metodológico do papel dos símbolos e metáforas.

[12] - Curiosamente em Francês a palavra usada para designar um ensaio é precisamente *répétition*, "repetição".

repetição. Isto ajuda a alcançar um conhecimento relacional do símbolo, tornando assim praticamente irrelevante o grau de complexidade da experiência estética.

Os contornos de uma história

Esta excursão algo extensa através das complexidades metodológicas desempenha um papel fundamental nesta introdução. Como um bailarino na barra em cada aula de dança, ou um jovem violinista debatendo-se com escalas e estudos, uma abordagem sistemática aos elementos básicos de qualquer arte performativa é uma ferramenta indispensável. Ninguém deve confrontar um intérprete com uma nova peça sem uma preparação prévia, sob o risco de ele cair nas armadilhas escondidas que qualquer novo desafio apresenta. De modo semelhante, torna-se uma espécie de imperativo ético que o investigador clarifique desde o início quais as "regras do jogo", as intenções, o sentido, os motivos que habitam e permeiam o seu trabalho, especialmente nos dias de hoje em que a investigação científica exerce tanta influência sobre a sociedade. Devem ser fornecidas ao leitor todas as ferramentas para entender o melhor possível a investigação, e formular a sua crítica pessoal mesmo no curso da leitura do texto. Mais do que uma questão de honestidade intelectual, é uma questão de honestidade humana.

Ainda antes de avançar com a história deste trabalho irei abrir com um traçado geral da estrutura do texto, de modo a salientar mais alguns pontos de referência no panorama desta viagem.

Em primeiro lugar encontraremos uma secção com uma vasta descrição da revisão bibliográfica relevante. Este será o pórtico de entrada para um território maioritariamente desconhecido, uma exploração dos relatos de outros que se aventuraram por *topoi* semelhantes, no que toca aos principais problemas, oportunidades e actual estado da arte.

A história que pretendo relatar começa imediatamente de seguida, e apoia-se numa forma ternária que, pelas óbvias semelhanças com as divisões típicas de uma peça teatral, sequenciei em "actos" e "cenas".

O primeiro "acto" expõe as situações e personagens que criaram o contexto para o desenvolvimento deste trabalho. Nele encontraremos as cinco primeiras "cenas", que se distinguem entre si por enquadrarem um conjunto de intervenientes, propósitos e até

localizações espácio-temporais que geraram uma "situação" particular, e me encaminharam para o trabalho de reflexão e análise que constitui o segundo "acto".

Na "cena um" apresentarei a minha incursão inicial no mundo da criação coreomusical, e de como as novas tecnologias, em especial sensores de movimento, foram o veículo ideal para um primeiro contacto. A "cena dois" relata uma pequena epifania, acerca das relações coreomusicais e do papel do corpo na música, que tive enquanto assistia a uma *performance* com bailado de "A Sagração da Primavera". Este relato estará intercalado com uma interpretação dos acontecimentos à luz da noção de *flow* do psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (1990, 2013). Já na "terceira cena" irei explorar os eventos relacionados com a minha primeira colaboração criativa com uma coreógrafa, Camila, para a co-criação de uma peça coreomusical – "Lugar". A "cena quatro" desenrola-se sob o pano de fundo do início do meu mestrado, e apresenta tudo o que considero terem sido os meus esforços na recolha de material de base para a investigação que se seguiu. A "quinta cena" encerra o primeiro "acto" com o desenrolar da minha tentativa de uma nova co-criação coreomusical, cujo insucesso serviu como catalisador para o meu estudo e reflexão sobre as problemáticas coreomusicais presentes no segundo "acto". O relato seguirá a par com uma reflexão sobres as relações colaborativas empreendidas ao longo deste tempo, tendo como base o livro "Creative Collaboration" de Vera John-Steiner (2000).

O segundo "acto" inicia-se com a "cena seis", a minha incursão analítica e reflexiva ao cerne do cosmos coreomusical, a partir de uma sistematização das diversas histórias e discursos que encontramos na literatura relacionada com este tópico. Como em qualquer segundo acto, a tentativa de resolução do problema iniciado no primeiro adensa-se em meandros sem saída. No caso deste trabalho o clímax dramático encontra-se na "cena 7", onde iremos perceber que os quadros teóricos que estruturaram a reflexão do início do "acto" podem também sugerir que as relações entre música e dança - tanto no processo de criação como na apresentação das peças – dirigem-se inexoravelmente para uma total separação entre as duas disciplinas.

Precisamente no último "acto" irei apresentar, numa única cena, as bases para uma proposta concreta e início da sua realização, como um caminho alternativo ao da total

separação de dança e música, ao integrar todas as experiências e reflexões feitas até então a partir da noção de "jogo" no sentido da criação de relações de "inter-independência".

Termino esta visão geral apontando um último elemento importante, e que deve ficar claro desde o início: o objectivo e motivação inicial desta investigação alterou-se substancialmente ao longo do trabalho. De facto, a primeira proposta submetida englobava a criação de uma peça coreomusical em colaboração com a dança, a ser acompanhada de um relatório de projecto. Porém, esta co-criação, por diversos motivos que iremos explorar, não foi concluída. Mesmo assim, um ano e meio de trabalho colaborativo gerou material mais do que suficiente para uma reflexão aprofundada e extensa sobre o lugar da composição nas relações coreomusicais. Foi este o percurso escolhido para a investigação final, na esperança que os passos dados ao longo deste texto sirvam para que tanto eu como outros compositores possam abordar colaborações coreomusicais futuras, equipados com uma série de ferramentas e métodos que ajudem a desenvolver trabalhos cada vez mais criativos e originais – em particular alguns projectos que já comecei a construir e sobre os quais falarei no final.

Comecemos, então, o caminho.

Revisão Bibliográfica

Investigar sobre relações é inevitavelmente denso, pois mais do que abordar o estudo de dois ou mais objectos em si, implica um olhar atento para todas as dinâmicas que surgem entre eles. No entanto, esta investigação debruça-se precisamente sobre as possíveis ligações entre música e dança, de modo a conseguir propôr alguns pontos de partida e caminhos para o seu enriquecimento e fortalecimento. Assim, uma revisão bibliográfica adequada ao âmbito deste trabalho deverá ter em conta os tópicos explícitos, mas também os implícitos. Desta forma, iremos inicialmente de encontro aos estudos que focam as relações entre música e dança – a coreomusicologia – por serem o tópico explícito da investigação. Em seguida, impõe-se um olhar mais detalhado sobre alguns dos elementos presentes implicitamente na criação coreomusical, nomeadamente nas principais disciplinas que ajudam a entender melhor o papel da música, da dança, do corpo e das colaborações entre criadores no processo de criação coreomusical. Finalmente irão ser abordados alguns trabalhos realizados na área de interacção humano-computador (*Human-Computer Interaction*, abreviadamente HCI) que ajudam a constituir algo semelhante a um estado da arte a nível de design intencional e explícito de colaborações coreomusicais.

Sob a alçada da coreomusicologia

Não se sabe ao certo quais "as origens específicas da música e dança primitiva […],[mas] teoriza-se que música e dança foram inicialmente criadas para actividades rituais" (Kim, 2006, p. 8). No entanto, apesar da relação entre música e dança existir desde os inícios da própria cultura humana, só na viragem do século XX para o XXI surgiu oficialmente uma disciplina que formaliza o seu estudo: a coreomusicologia. Em verdade é possível encontrar já desde a segunda metade do séc. XV[13] um corpo de literatura sobre dança bastante considerável – em particular manuais e tratados de dança (Pesaro, Caroso, Arbeau, Lutiji, Lupi, Negri, Saint-Hubert, Weaver, Tomlinson) – que relaciona a prática artística da dança com o respectivo acompanhamento musical de uma maneira mais ou

[13] - Este século foi escolhido como ponto de referência por "não apresentar condições do conhecimento radicalmente diferentes em termos da relação entre dança e música" (Damsholt, 1999, p. 11) em comparação com os materiais sobre dança conhecidos de períodos anterior a este ponto.

menos sistemática. Podemos até traçar uma linha histórica maioritariamente contínua desde então até às práticas de dança correntes[14], apoiada nos diversos textos escritos ao longo desse tempo e que ligam a prática artística da dança com a da música.

No entanto, ao longo dos séculos a relação entre música e dança foi evoluindo em complexidade e tensão, desenvolvendo-se assim a necessidade de olhar para a dinâmica coreomusical enquanto algo mais do que um conjunto de práticas e métodos para associação em performance. De facto, logo desde o final do séc. XIX podemos ver como o músico e pedagogo Émile Jacques-Dalcroze (1921) começou a explorar esta nova visão das relações coreomusicais, na sua riqueza de diversidade de possibilidades. Pela primeira vez na história podemos ler uma reflexão e sistematização da importância do corpo e do movimento corporal na prática e ensino musical, e de possíveis ligações inovadoras com a dança através de técnicas como a "Euritmia" e o "Plástico Animado" (Juntunen, 2004; Juntunen & Hyvönen, 2004; Seitz, 2005).

O início de exploração das possibilidades coreomusicais parece ter tido um profundo impacto na prática artística da dança. Supõe-se que esta reflexão tenha sido uma das razões para que ao longo do séc. XX tenha surgido uma proliferação de novos estilos, técnicas, e abordagens coreográficas, tais como o Teatro-Dança (*Tanztheater*)[15], a Dança

[14] - Na sua tese de doutoramento "Choreomusical discourse: the relationship between Dance and Music", a Dra. Inger Damsholt (1999) faz um excelente apanhado histórico da investigação das relações entre música e dança nos períodos de 1450-1750, 1750-1875 e 1875-1975, analisando as condições do discurso musical em cada um, e apresentando ao longo do capítulo uma suma de literatura e autores relevantes para um aprofundamento das raízes históricas da coreomusicologia, que não serão totalmente abordadas neste trabalho.

[15] - Alguns dos principais representantes deste estilo são Rudolf Laban, Kurt Jooss, Mary Wingam, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Johann Kresnik.

Moderna[16], o Ballet Moderno e Neoclássico[17], a Dança Pós-Moderna[18], a Dança Jazz[19], e a Dança Contemporânea[20]. Em simultâneo com o adensamento do panorama, começou a ser questionado o papel da música e a sua pertinência no campo da dança, em diversas publicações da especialidade - *Dance Chronicle, Dance Observer, Dance Research Journal* (Cowell, 1934, 1937, 1941; Jordan, 1984; Reich, 1983) - indiciando uma tendência para a busca da autonomização e afirmação da independência da disciplina da dança em relação à música.

Este novo movimento não passou ao lado de um conjunto de académicos da área da música com fortes ligações à dança - nomeadamente pianistas acompanhadores de dança e compositores que trabalhavam habitualmente com coreógrafos - que viram necessidade de começar a reflectir sobre os caminhos possíveis para as relações coreomusicais no contexto em que se encontravam. É assim que no início dos anos 90 temos o nascimento da disciplina da coreomusicologia, intimamente ligada à *International Guild of Musicians in Dance* e às suas publicações. É de particular relevo o livro de Paul Hodgins, "Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: Music, Movement and Metaphor" (Hodgins, 1992), que representa o primeiro trabalho de

---

[16] - Relevantes no campo da Dança Moderna são nomes como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Eleanor King, Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham, Charles Weidman, Lester Horton, José Limón, Pearl Primus, Merce Cunningham, Talley Beatty, Erick Hawkins, Anna Sokolow, Anna Halprin, Paul Taylor.

[17] - Tendo como principais figuras Marius Petipa, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Léonide Massine, George Balanchine, Serge Lifar, Frederick Ashton, Roland Petit, Kenneth MacMillan, Jerome Robbins, John Cranko, Mikhail Baryshnikov, Twyla Tharp, Jorma Elo, William Forsythe, Mark Morris, Jiri Kylian, Alonzo King, Trey McIntyre.

[18] - Onde podemos incluir nomes como Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn, Simone Forti, Anna Halprin, os membros do Judson Dance Theater, Murray Louis, Alwin Nikolais, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown

[19] – Um estilo bastante praticado por Jack Cole, Katherine Dunham, Jerome Robbins, Matt Mattox, Eugene Facciuto, Bob Fosse, Leon James.

[20] - Que apesar de se sobrepôr por vezes com alguns dos estilos referidos antes, encontra identidade própria nos trabalhos de Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, David Gordon, Deborah e Alex Hay, Elaine Summers, Lucinda Childs, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Dominic Bagouet, Odile Duboc, Jean Claude Gallota, Daniel Larrieu, Maguy Marin, Angelin Preljocaj, Karin Saporta, Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Lloyd Newson, Sasha Waltz, Siobhan Davies, Akram Khan, Sidi Larbi, Rafael Bonachela.

extensão considerável não só a nível de análise coreomusicológica de obras específicas, mas também a nível da criação de quadros teóricos para a investigação, sendo também onde encontramos pela primeira vez o termo "coreomusicologia".

Do que trata então a coreomusicologia? Nas palavras do próprio Hodgins, a coreomusicologia pretende investigar o terreno comum entre música e dança:

> Nos capítulos que se seguem propus-me a uma tarefa intimidante e complexa: expor, explorar e definir as muitas abordagens teóricas, filosóficas e performativas que dança e música partilham entre si – os seus laços comuns. (Hodgins, 1992, p. v)

No entanto, é interessante perceber que o que outros autores entendem ser o trabalho coreomusicológico nem sempre se insere na definição inicial de Hodgins. De facto, por vezes focam-se sobretudo nas relações performativas entre música e dança:

> […] que tipo de relações entre dança e música existem no repertório de ballet e fora dele, e como as podemos avaliar? O que procuram os coreógrafos na música, e os compositores na coreografia? Como é que os bailarinos corporizam o som e os músicos reflectem o movimento nas suas performances? Finalmente, quão semelhantes ou dessemelhantes são gestos físicos (cinéticos) e aurais (acústicos)? (Morrison & Jordan, 2006)

Outras vezes procuram entender processos criativos:

> Qual é a relação entre música e dança? Especificamente, quando coreógrafos interpretam música com movimento, a que aspectos musicais estão a responder? Quando confrontados com ambiguidades na música, como métricas contradictórias, como é que os coreógrafos decidem que caminhos seguir? (Wilden, 2008, p. iv)

Também podem interessar-se pelo discurso produzido acerca das relações ente música e dança:

> […] a dissertação é um estudo interrogativo acerca do que conseguimos percepcionar, pensar e falar acerca da relação entre música e dança. (Damsholt, 1999, p. 2)

Ou podemos ainda encontrar quem pretenda analisar aspectos das colaborações entre criadores das duas áreas:

> Este estudo examina o relacionamento entre compositores e coreógrafos em trabalho colaborativo, incluindo um olhar aprofundado de processos básicos, questões de colaboração, e barreiras à colaboração. […] Ao abordar diferentes processos de colaboração usados em trabalhos contemporâneos e ao examinar as diferentes maneiras como dança e música utilizam termos como ritmo, tempo, duração, dinâmica, articulação, frase, textura, efeito, forma, espaço e estilo, poderão identificar-se vocabulários e processos composicionais úteis. (Kim, 2006, p. xi)

Se existe efectivamente alguma confusão acerca de qual é ao certo o objectivo, metodologia e âmbito da investigação coreomusicológica, deve-se, porém, traçar uma fronteira entre esta e campos de investigação que lhe são próximos. Por um lado, difere da musicologia no sentido em que não utiliza apenas metodologias tradicionalmente associadas a este tipo de investigação - em particular a análise de partituras - pois raras vezes existe notação gráfica associada à dança, ou, em existindo, poderá ser completamente irrelevante para o trabalho em questão. Se de facto a partitura é um elemento fundamental para a musicologia "tradicional", no caso da "nova musicologia" e da etnomusicologia não é um elemento fulcral, tornando estas duas disciplinas as principais entradas no âmbito da coreomusicologia pela via da música.

Por outro lado, diferencia-se dos chamados "estudos em dança" (*dance studies*) pois estes surgem precisamente de um percurso em sentido inverso ao da coreomusicologia: a emancipação da dança enquanto disciplina académica e autónoma, especialmente em relação a música. O interesse daquela disciplina tem sido sobretudo pôr em causa a necessidade da música para entender a dança, e assim tem-se virado para outras áreas como a sociologia e antropologia, de modo a encontrar metodologias alternativas para abordar o estudo da dança enquanto disciplina independente. A coreomusicologia também difere de todos os textos sobre métodos e técnicas que encontramos em diversos manuais de dança, pelo menos no sentido em que não se limita a uma mera sistematização das práticas actuais - antes pretende gerar algum tipo de conhecimento (teórico ou prático) sobre as relações coreomusicais.

Por fim, existe uma complexidade especial na coreomusicologia que surge do seu carácter de investigação multidisciplinar, já que "engloba musicologia, estudos de dança, história, estudos de *performance*, e teoria crítica" (Morrison & Jordan, 2006). Neste sentido é uma disciplina que se sobrepõe várias vezes com estudos na área do multimédia/intermedia – onde se destaca o livro "Analyzing musical multimédia" de Nicholas Cook (Cook, 2001a) - e dos *film studies* – onde é particularmente relevante o livro "Unheard melodies" de Claudia Gorbman (1987). De facto, é curioso notar que com o início da era do multimédia na viragem do século, surgiu também um pico no desenvolvimento da investigação coreomusicológica, através de uma série de artigos (Damsholt, 2006, 2008, Jordan, 1993a, 1993b, 1994; McCombe, 1994; Miller, 2002; Stiefel, 2002; Toenjes, 1992), revistas da especialidade ("Music and Dance Journal," 1995, "Music and Dance Journal," 1996, "Music and Dance Journal," 2000), teses sobre diversos aspectos das relações entre música e dança (Damsholt, 1999; Kim, 2006; Wilden, 2008), livros (Hodgins, 1992; Jordan, 2002; Teck, 1989, 1990, 1994) e inclusivamente um número considerável de conferências sobre o tópico[21]. Podemos especular que talvez o desenvolvimento tecnológico, especialmente a facilidade de aquisição de aparelhos para gravação de vídeo e áudio, permitindo registos que anteriormente seriam raros e de difícil obtenção, tenha sido uma causa para o avanço deste tipo de investigação. Porém, desde meados de 2010 até aos dias de hoje, surge um fenómeno de desaparecimento da coreomusicologia: contam-se pelos dedos de uma mão os textos coreomusicológicos publicados (Jordan, 2011; Mason, 2012; McMains & Thomas, 2013; Teck, 2011), vemos um completo desaparecimento de conferências sobre o tópico, e inclusivamente uma progressiva

[21] - Algumas da principais conferências sobre o tópico realizadas entre 2005 e 2011 são apresentadas por Jordan (2011): "Sound Moves", na Universidade de Roehampton, Londres (2005); "Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett", na *Hochschule fur Musik und Theater*, em Leipzig (2006); "Tanz im Musiktheater—Tanz als Musiktheater", na *Hochschule fur Musik und Theater*, em Hanover (2006); "Music and Gesture II", no *Royal Northern College of Music* (2006); "Movimento et Volumina" (que marcou o 125º aniversário do nascimento de Stravinsky), na Universidade de Salzburgo (2007); "Dance, Timing and Musical Gesture", na Universidade de Edimburgo (2008); "La musique (tout) contre la danse?", na Universidade Paris 8 em St. Denis (2009); "Movements Between Hearing and Seeing: Music, Dance, Theatre, Performance and Film, Forschungsinstitut fur Musiktheater", na Universidade de Bayreuth, Thurnau (2009); "The Musical Body", no Instituto de Investigação Musical da Universidade de Londres (2009); "Dance and Music: Moving Dialogues", na *McGill University*, em Montreal (2011).

inactividade da *International Guild of Musicians in Dance* (uma das organizações que mais impulsionou este campo) claramente plasmada no seu *website*[22]. A razão para tal desaparecimento surge assim como um mistério, que tentarei aprofundar um pouco ao longo deste trabalho.

Entender a dança

Um dos sujeitos em estudo nas abordagens coreomusicológicas é a disciplina da dança, que, infelizmente, ainda é uma área muito pouco analisada em termos formais e sistemáticos:

> Em comparação com a música, existem muito poucas análises de danças, e utilizo o termo "análises" de um modo generoso, cobrindo uma variedade de perspectivas analíticas e incluindo, juntamente com textos académicos, alguns dos relatos mais detalhados e relevantes de críticos de dança. Dentro deste corpo de trabalhos, existe uma surpreendente escassez de análise formal (investigação detalhada sobre as operações das danças enquanto estruturas no espaço e ao longo do tempo) e ainda menos para comparar com o equivalente na música (Jordan, 2011, p. 46)

De facto, vários factores contribuem para esta escassez de análises. Logo para começar o estudo formal e académico da dança é relativamente recente, surgindo a maior parte dos principais textos da área a partir do séc. XX. Por outro lado, a disciplina da dança só recentemente começou a possuir sistemas de notação e registo que fossem práticos na criação, ensaio, e estudo, nomeadamente através do desenvolvimento de uma notação coreográfica – "Labanotation" - por Rudolf Laban (Hutchinson, 2005), e da popularização do acesso a câmaras de vídeo e aparelhos semelhantes. Também convém notar que nem sempre a análise de registos e notação será a melhor metodologia para entender a dança. Todas estas questões são abordadas nos principais trabalhos a nível de teoria e análise da dança desde o século passado: "Reading Dancing" (Foster, 1988), "Dance Analysis: Theory anda Practice" (Adshead, 1988), "Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation" (Adshead-Lansdale, 2009),"Dance and the Performative:

[22] - http://igomid.camp9.org/

A Choreological Perspective – Laban and Beyond" (Preston-Dunlop, Werner, Sanchez-Colberg, Salosaari, & Rubidge, 2002).

Curiosamente é no campo da etnografia da dança que conseguimos encontrar algumas ferramentas interessantes para a análise, como explica Jordan:

> Existe, no entanto, um corpo de trabalhos considerável na etnografia da dança que desenvolveu metodologias sofisticadas, apropriadas para a análise estrutural (termo deles) das danças de culturas específicas. Especialmente útil para o campo alargado da análise de dança é o princípio de uma unidade básica de duração para a dança e, a partir desta, uma estrutura hierárquica ou estratificada de unidades (como células, frases, secções, etc.), juntamente com regras para "sintaxe". (Jordan, 2011, p. 46)

Assim, não surge como uma surpresa que a área recente dos estudos de dança possua um forte carácter interdisciplinar no seu cerne, sendo particularmente relevante para esta dissertação o seu cruzamento com a psicologia e neurociências (Ames, 2012; Bläsing, Tenenbaum, & Schack, 2009; Camurri, Lagerlöf, & Volpe, 2003), e com as novas tecnologias (Camurri et al., 2003; Jürgens, 2011; Valverde, 2004). Das reflexões produzidas nestas intersecções realça-se o papel do corpo (biológico, mas também cultural e social) como elemento central para melhor entender a dança. E no sentido em que pode existir significado não-referencial ou representacional no movimento da dança (SF Rubidge, 2008), torna-se a própria actividade de mover o corpo uma metodologia válida para a análise e investigação na dança:

> Analistas de dança podem também experimentar com movimento, ou "fazerem dança", entrarem nos seus próprios corpos enquanto parte do seu processo analítico. Da minha experiência, explorações deste tipo podem certamente informar análises de relações entre música e dança. A corporização realça informação que não adquirimos necessariamente pelo visionamento de recursos frequentemente inadequados, vídeo e filme, que são por norma de fraca qualidade, distorcendo a experiência do espectáculo ao vivo. (Jordan, 2011, p. 56)

Esta, porém, é uma metodologia de trabalho já muito explorada no âmbito do ensino do teatro, e por isso torna-se relevante a leitura de textos de treino corporal para actores,

como o livro "The Body Speaks: Performance and Expression" de Lorna Marshall (2013), enquanto manuais de que podem ajudar a obter novos entendimentos sobre a dança.

Novas maneiras de entender a música

Já no que toca ao estudo e análise do campo musical, a disciplina da musicologia, desde os seus primórdios, tem consistentemente criado um corpo bibliográfico incrivelmente extenso e com diversas abordagens e métodos. No entanto, do interesse de um investigador na área da coreomusicologia são sobretudo os desenvolvimentos que surgem a partir dos anos 70. Foi nas últimas décadas do séc. XX que a investigação musicológica começou a deixar-se influenciar por outras disciplinas, de modo a encontrar novas maneiras de entender a música. De especial relevo para esta dissertação são as influências deixadas pela semiótica, teoria da cognição corporizada, e linguística cognitiva.

Logo à partida o estudo dos significados que podem surgir em contextos musicais – a semiologia musical – aparece inicialmente associado à "nova musicologia", e como tal com o propósito de pôr em causa as principais suposições que baseavam a análise musicológica até então. Esta mudança foi fundamental para a possibilidade de nascimento da coreomusicologia, pois só a partir de então a música passou a poder ser entendida para além dos seus próprios termos e sistemas (Coker, 1972), podendo ser examinada enquanto produto de uma actividade humana – e assim sujeita a diversas percepções em diferentes culturas (Nattiez, 1990).

Contudo, com a viragem do século começamos a encontrar literatura que tenta reconciliar a abordagem mais construtivista da "nova musicologia" com a extensa tradição analítica da musicologia, "usando-a como um factor de libertação ao invés de um constrangimento" (Jordan, 2011, p. 45). Temos um bom exemplo nos textos de Nicholas Cook (1999, 2001b) onde a música é tomada principalmente como "uma interacção de agentes autónomos" (Cook, 2001b, p. 192) numa rede de relações de onde emergem propriedades musicais, "das quais o significado é apenas uma delas" (Cook, 2001b, p. 192). Esta visão de certa forma tenta entender a música como se tratasse de um fenómeno multimédia onde, nas interacções entre elementos, podemos procurar significados emergentes. Torna-se, assim, um desenvolvimento interessante para a coreomusicologia, no sentido em que apresenta uma abertura *a priori* para focar o estudo das relações, enquanto um elemento fundamental para o entendimento musical.

Também a partir dos finais do séc. XX nasce uma área que vem trazer um novo elemento para analisar na "rede de relações" que é a música: a teoria da cognição corporizada. Podemos apontar a publicação do livro "Metaphors we live by" por George Lakoff e Mark Johnson (1980) - investigadores na área da linguística cognitiva – como sendo o início oficioso da teoria da cognição corporizada. Este agora clássico da literatura nesta área será referenciado ao longo de toda esta investigação, pela clareza com que coloca o corpo e a experiência corporizada no centro da nossa capacidade para entender a realidade. De facto, apesar da abordagem metodológica ser pela via da análise da linguagem utilizada no quotidiano, toda a fundamentação que "o nosso sistema conceptual comum, em termos do qual tanto pensamos como agimos, é fundamentalmente metafórico na sua natureza" (Lakoff & Johnson, 1980, p. 3) é feita através de hipóteses de como "cada conceito metafórico pode ter surgido da nossa experiência física e cultural" (Lakoff & Johnson, 1980, p. 14). O conceito de metáfora conceptual, e a novidade que traz no entendimento da realidade, é naturalmente de fácil integração numa investigação musicológica (Aksnes, 1998) e até mesmo numa exploração dos próprios processos criativos artísticos (Leung et al., 2012), sendo que neste termos a própria apreciação estética de arte pode ser entendida como uma experiência fundamentalmente corporizada (Joy & Sherry, Jr., 2003). Além disso, o conceito da metáfora conceptual tornou-se essencial para abrir novos caminhos de investigação na linguística cognitiva, que eventualmente se cruzaram com o campo musical.

Podemos assim encontrar, dentro da linguística cognitiva, a área de estudo dos esquemas de imagem (*image schemata*), um conceito que surge com o próprio Mark Johnson no seu livro "The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason" (Johnson, 1987), e que pode ajudar a clarificar elementos estruturais na música que, devido ao seu enraizamento em processos cognitivos basilares e inconscientes, operem de modo escondido (López Cano, 2003).

Uma outra área da linguística cognitiva que actualmente se cruza com a música (apesar de já existir previamente à publicação e Lakoff e Johnson) é a da iconicidade e analogia. Se não podemos deixar de mencionar a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (2011) ou de Umberto Eco (1976), fica claro que quando procuramos cruzamentos com a musica, inevitavelmente surgem referências à metáfora conceptual, como no caso do trabalho

muito interessante desenvolvido por Lawrence Zbikowski (2012, 2015), que visa precisamente a análise de obras coreomusicais.

Outra área a abordar é a da teoria do gesto. A noção de gesto tem sido uma ferramenta fundamental na investigação musicológica contemporânea, mas a sua definição é no mínimo instável:

> *Gesto* é uma palavra usada frequentemente, e possui conotações bastante diversas. Encontramos o termo habitualmente em vários contextos como linguística, psicologia, antropologia, estética, musicologia, e interacção humano-computador. Nestas disciplinas o termo denota vários aspectos do movimento humano, tais como movimentos da mão e movimentos de outras partes do corpo incluindo o aparelho vocal (lábios, língua), mas também denota acções semânticas ou actos como no caso de "fazer um gesto de boa vontade" ao fazer um favor a alguém. Desta forma, no estudo dos gestos musicais, um dos primeiros desafios será o de tentar mapear as várias utilizações e significados deste termo, bem como os de outros termos relacionados e habitualmente usados que possamos encontrar neste contexto […] (Leman et al., 2010, p. 4)

Apesar desta instabilidade do conceito, têm surgido estudos na área da associação de aspectos da música a determinadas variáveis do movimento corporal (Küssner, Tidhar, Prior, & Leech-Wilkinson, 2014) ou do papel de gestos na percepção do som em geral (Caramiaux et al., 2014). De facto, esta parece ser uma área promissora para a investigação musicológica, que já tem tido um enorme desenvolvimento ao longo da última década e meia. É importante fazer menção de investigadores como Marc Leman e Rolf Inge Godøy que têm investido na noção de gesto musical a maior parte do seu trabalho, dando a origem a publicações importantes, como " Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning" (Leman et al., 2010). Este livro merece uma especial atenção por focar não só os termos e noções básicas para entender o gesto na música, como também

> uma visão geral de gestos em várias situações de *performance* musical […] uma resenha histórica do gesto […] estudos dos vários possíveis elementos do gesto na música […] as suas descrições e significações […] reacções corporizadas a som musical […] estudos de aspectos do som em relação com gestos de produção sonora […] métodos para

> captura e processamento de gestos […] e finalmente, gestos como um meio para controlo na música […] (Leman et al., 2010, pp. 10–11)

Porém a teoria da cognição corporizada tem tido também na biologia (Varela, Thompson, & Rosch, 1991) e nas neurociências (Damásio, 1998, 2013) fortes aliados, que têm produzido aberturas muito importantes para um novo entendimento do papel do corpo na cognição musical. É particularmente no estudo da neurobiologia das emoções (Damásio, 1998, 2013; Furtak, 2010; Lowe, Herrera, Morse, & Ziemke, 2007) que encontramos uma boa pista em direcção à ligação entre música e corpo. De facto, se podemos possivelmente ligar a música à emoção a partir de estruturas neuronais específicas como os neurónios espelho (*mirror neurons*) (Molnar-Szakacs & Overy, 2006) os mecanismos e processos que explicam a evocação musical de emoções - consistentemente apoiando-se em dados obtidos pelas neurociências – são tão diversos quanto as disciplinas que os abordam (Coutinho & Dibben, 2012; Davies, 2010; Gabrielsson & Lindström, 2010; Juslin, Liljeström, Västfjäll, & Lundqvist, 2010; Sloboda & Juslin, 2010). Ao mesmo tempo encontramos também várias investigações que relacionam emoções e movimento corporal (Damásio, 1998; Shafir, Taylor, Atkinson, Langenecker, & Zubieta, 2013; Shafir, Tsachor, & Welch, 2016), que parecem formam uma boa ponte entre música e movimento corporal. E se uma categorização de emoções associada a certos aspectos musicais é inclusivamente algo já concretizado (Bresin & Friberg, 2011), não será então estranho que encontremos também estudos que apontam que a própria expressividade musical seja um processo essencialmente corporizado (Seitz, 2005).

Um outro ponto de interesse que surge com a cognição corporizada da música é o das interacções transmodais na percepção musical. Parece fazer sentido que se o corpo é um interface central na percepção musical, então os diferentes canais modais pelos quais nos chega a realidade (especialmente pela visão, tacto e audição) possam interagir através do corpo e interferirem mutuamente uns nos outros para formar uma percepção transmodal (Chapados & Levitin, 2008; Vines, Krumhansl, Wanderley, Dalca, & Levitin, 2011; Vines, Krumhansl, Wanderley, & Levitin, 2006), mas também que o próprio movimento e estados corporais possam influenciar a percepção da música (P.-J. Maes, Leman, Palmer, & Wanderley, 2014; Phillips-Silver & Trainor, 2007; Sakata & Wakamiya, 2009) em especial o entendimento dos seus possíveis significados (P.-J. Maes, Dyck, et al., 2014).

Mais ainda, a corporização e o movimento parecem ser centrais num entendimento mais especializado da música, como no caso de músicos profissionais (Sherwin & Sajda, 2013). Isto traz também à superfície a questão da aprendizagem musical que, apesar de se encontrar já fora do âmbito desta dissertação, é uma área de investigação que tem produzido trabalhos interessantes para a coreomusicologia, sobretudo numa abordagem às práticas concretas que juntam movimento corporal e música (Juntunen, 2004; Juntunen & Hyvönen, 2004; P. J. Maes & Leman, 2013; Overy & Molnar-Szakacs, 2009; Slepian & Ambady, 2012), sempre muito relacionadas com o trabalho de Dalcroze (1921).

Todos estes desenvolvimentos na investigação musicológica baseada na cognição corporizada permitiram que, aos poucos, ao longo do início do séc.XXI tenham surgido trabalhos que procuram estudar relações entre música e dança a partir da observação do movimento corporal associado a certos aspectos musicais - ritmo, timbre, contorno melódico, entre outros - com sistemas de captura de movimento (Amelynck, Maes, Martens, & Leman, 2014; Burger, Thompson, Luck, Saarikallio, & Toiviainen, 2013; Haga, 2008; Martínez & Epele, 2009; Naveda & Leman, 2010).

Entendimentos criativos

Um outro tópico importante para a coreomusicologia - e em especial para este trabalho - é o das colaborações criativas. Esta é uma área que, apesar de ter sido território praticamente virgem até ao início do séc.XXI, durante a última década tornou-se um dos temas mais explorados em artigos de pedagogia, blogs e revistas online de marketing e gestão empresarial, e em inumeráveis livros de carácter mais prático ou que relatam histórias de colaborações de sucesso. Apesar da vastidão deste tema iremos, porém, focar apenas textos que realcem colaborações criativas em contextos artísticos, onde encontramos relatos e descrições de colaborações relevantes (Wachter, 2017), mas também histórias de colaborações de sucesso, experiências pessoais, e métodos ou abordagens que facilitem as colaborações (Sawyer, 2007). Contudo, é especialmente importante para este trabalho o livro "Creative Collaboration" de Vera John-Steiner (2000), que opta por uma maior fundamentação teórica (de forte influência Vygostkyana) com vista à criação de uma sistematização das colaborações criativas em padrões dinâmicos, para além de apresentar diversos exemplos retirados tanto das artes como das ciências.

Quando, no entanto, procuramos investigações especificamente sobre o papel das colaborações no campo coreomusical, rapidamente nos deparamos com alguns problemas. De facto, a maior parte dos textos coreomusicológicos aborda este tópico, mas de uma maneira muito dispersa, não sistemática, com sendo um tema periférico para as investigações ou criações. Assim, são de particular valor os trabalhos de Sabine Wilden (2008), Chan Ji Kim (2006), Van Stiefel (2002) e Elizabeth Dobson (2012), que abordam directamente este tema. Para além desta literatura, que servirá de base para a reflexão nesta dissertação, também me apoiei na investigação que o meu colega e amigo Frederico Nunes realizou enquanto tese de mestrado em arquitectura (Nunes, 2016), sobre o trabalho interdisciplinar que desenvolvemos juntos com vista à realização de uma peça coreomusical encenada – o objectivo inicial deste projecto.

Intimamente ligada às colaborações criativas está, como seria expectável, a noção de criatividade – a capacidade que os criadores pretendem potenciar neste género de empreendimentos. A bibliografia ligada à criatividade, porém, é um campo de proporções astronómicas, completamente impossível de compreender dentro do âmbito desta investigação. No entanto, parece existir um autor que sistematicamente surge nos textos sobre criatividade: o psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihaly, e em especial a sua noção de *flow* (Csikszentmihalyi, 1990). O seu livro "Creativity: flow and the psychology of discovery and invention" (Csikszentmihalyi, 2013) é já um clássico na área dos estudos da criatividade, e tem fortemente influenciado as investigações que abordam colaborações com o propósito criativo.

Design colaborativo

É precisamente a partir da noção de *flow* (Csikszentmihalyi, 1990), que chegamos ao último tópico a rever – o *design* de colaborações coreomusicais.

> Nas descrições da experiência ideal feitas neste livro, demos como exemplos actividades como fazer música, escalada, dança, navegar à vela, xadrez, e assim por diante. O que torna estas actividades propícias ao flow é que foram *desenhadas* para tornar a experiência ideal mais facilmente alcançável. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 72)

Se o *flow* é um fenómeno importante para a criatividade, especialmente em colaborações co-criativas, então o estudo do *design* dos ambientes e condições para que estas se

desenvolvam é um tópico importante para melhorar a sua qualidade e sucesso. E parte disto advém do facto de serem actividades autotélicas (Csikszentmihalyi, 2013) - que são interessantes por si próprias, não só pelos resultados que produzem – e que por isso implicam inteiramente os seus participantes no desafio que têm em mãos. O *design* de actividades humanas autotélicas é uma área que recentemente começou a despertar o interesse académico, sobretudo na área da gestão empresarial, *marketing*, e da programação informática. Trata-se, contudo, de um campo que já existe há séculos: a criação de jogos. Hoje em dia o *design* e implementação de jogos e as suas dinâmicas e mecanismos inerentes fazem parte de uma disciplina ainda jovem que se encontra sob os rótulos de "gamification" e "human-centered design". Apesar de não ser explorado em profundidade neste trabalho, foi importante a leitura do livro "Actionable Gamification: Beyond Points, Badges, and Leaderboards" de Yu-kai Chou (2015), sobretudo no sentido de permitir encontrar um quadro teórico para análise das principais motivações que dinamizam colaborações entre compositores e coreógrafos.

Também relevante neste campo do *design* das colaborações artísticas é o papel da improvisação na construção de uma obra aberta (*open work*). No processo de criação deste género de obras encontramos não só um ponto de contacto com *design* de "gamification", como também descobrimos a improvisação enquanto uma estratégia importante para a criação coreográfica e musical contemporânea (Sarah Rubidge, 1990). Efectivamente nas práticas da criação de obras abertas existe uma particular atenção em explicitar e sistematizar quais os aspectos a serem desenvolvidos nas *performances*, de modo a que sejam "trabalhos autorais, ainda que ao mesmo tempo sejam trabalhos que requeiram actividade autoral adicional que os traga a alguma forma de expressão." (Sarah Rubidge, 1990, p. 53)

Esta mesma necessidade de explicitar e sistematizar, que encontramos na construção de uma obra aberta, é o que justifica que terminemos esta revisão bibliográfica olhando para diversos trabalhos na área dos sistemas de software para interactividade movimento-som. A viragem do século, que trouxe consigo um acesso generalizado a tecnologias de gravação, reprodução e edição áudio, foi sem dúvida um dos factores fundamentais para o desenvolvimento exponencial na área da coreomusicologia. Mas também o crescente interesse pela área da música assistida por computadores (em particular a composição de música electrónica) e os avanços tecnológicos a nível de software interactivo através de

sensores - sobretudo a partir do momento em que se viraram para trabalhos coreomusicais - tornaram-se uma fonte fundamental de conhecimento nesta área, numa abordagem de investigação-acção. Assim, devemos logo à partida que mencionar textos que nos introduzem à área da composição de música electrónica, como o trabalho de Curtis Roads (2015) que sistematiza e clarifica quadros conceptuais e vocabulário da área, e nos guia por "factos, história, comentários, opiniões, e indicadores de ideias interessantes para considerar e explorar" (Roads, 2015, loc 74) o mundo da música electrónica. Logo de seguida é extremamente relevante o resumo brilhante do estado da arte na área da computação de som e música[23], levado a cabo na iniciativa "Sound to Sense, Sense to Sound", uma Acção Europeia Coordenada que resultou na publicação seminal "Sound to Sense, Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing" (Polotti, Rocchesso, & Editors, 2008) onde se abordam questões essenciais, tais como

> […] como analisar som de modo a extraír informação que seja genuinamente significativa? […] Como modelar e comunicar som inserido em conteúdos multimodais e em experiências multissensoriais? Como sintetizar som por meio de "manipulação" directa ou outras formas de controlo intuitivo? Como sintetizar sons que

[23] - Neste trabalho - "Sound to Sense, Sense to Sound" - encontra-se, efectivamente, uma excelente visão geral da área da computação de som e música, bastando olhar para o resumo dos capítulos para o verificar: "Chapter 1 – "Sound, Sense and Music Mediation" – provides an historical/philosophical overview of the relationships between sound and sense. Chapter 2 – "Learning Music" – deals with auditory cognition investigated through learning processes. Chapter 3 – "Content Processing of Music Audio Signals" – illustrates the state of the art in automatic low level description of musical-audio signals. Chapter 4 – "From Sound to Sense via Feature Extrac- tion and Machine Learning" – outlines the subject of high level descriptors for characterizing music. Chapter 5 – "Sense in Expressive Music Performance" – provides an overview on computational approaches to performance analysis. Chapter 6 – "Controlling Sound with Senses" – presents recent research on multimodal-gesture analysis for sound control in music performance. Chapter 7 – "Real-Time Control of Music Performance" – depicts methodologies for performance modeling. Chapter 8 – "Physics-Based Sound Synthesis" – provides the state-of-the-art of sound synthesis by physical models. Chapter 9 – "Interactive Sound" – discusses the ecological approach to sound synthesis. Finally, Chapter 10 – "Sound Design and Auditory Displays" – introduces emerging disciplines, such as auditory display and sound design, in the per- spective of sound as a carrier of information. Anappendix concludes the book, presenting some recent applications concerning sound control, performance tools and interaction design: a virtual DJ scratching system, a virtual guitar, a tabletop interface and an interactive book." (Polotti et al., 2008, p. 13)

> sejam perceptualmente adequados para propósitos específicos? Como desenhar som para ambientes de contexto computacional e aplicações interactivas? (Polotti et al., 2008, p. 12)

Por fim, é curioso notar que, apesar da literatura na área da coreomusicologia ser relativamente reduzida e com tendência a desaparecer a partir de 2010, pelo contrário os trabalhos de carácter coreomusical na área dos HCI, são surpreendentemente numerosos, e de tendência crescente até aos dias de hoje. Podemos encontrar trabalhos que focam sobretudo a criação de sistemas para a *performance* (Frédéric Bevilacqua, Naugle, & Valverde, 2001; Rothwell, 1995; Sarah Rubidge & Macdonald, 2003; Winkler, 1997) ou na lógica da performance-investigação (Guedes, 2005a; Guedes & Woolford, 2007; Morales-Manzanares, Morales, Dannenberg, & Berger, 2001; Siegel & Jacobson, 1998; Wilson-Bokowiec & Bokowiec, 2006; Winkler, 1998), onde se deve destacar a presença de peso dos trabalhos realizados pelo Prof. Dr. Carlos Guedes, que foca o ritmo enquanto uma ligação fundamental entre música e dança na sua investigação e criação coreomusical.

Também encontramos inúmeros sistemas para a assistência à criação (Aylward & Paradiso, 2006; Baltazar, Guedes, Pennycook, & Gouyon, 2010; Diniz, Coussement, Deweppe, Demey, & Leman, 2012; Guedes, 2003, 2005b, 2007a, 2007b; Guedes & Guedes, 2006; P. J. Maes, Leman, Lesaffre, Demey, & Moelants, 2010; Monache, Polotti, & Rocchesso, 2010; Smith, 2012; Ungvary Tamas. Waters & Rajka, 1992; Wijnans, 2011; Winkler, 1992) e outros tantos focando a pedagogia e entretenimento (Frederic Bevilacqua, Guédy, Schnell, Fléty, & Leroy, 2007; Françoise, Fdili Alaoui, Schiphorst, & Bevilacqua, 2014; Ip, Kwong, & Law, 2005; Khoo et al., 2008; Volpe, Varni, Addessi, & Mazzarino, 2012).

Finalmente chegamos a uma série de investigações para o *design* de sistemas de HCI, e que produzem quadros teóricos para esta área, focando aspectos como o movimento humano enquanto material de *design* de interacção (Gavrila, 1999; Hansen, 2011; Loke, Larssen, Robertson, & Edwards, 2007; Wilde, Schiphorst, & Klooster, 2011), a sonificação interactiva (Hermann & Hunt, 2005; Rocchesso et al., 2008), o controlo gestual do som (Frederic Bevilacqua, Schnell, & Fdili Alaoui, 2011; Sapir, 2000; M. M. Wanderley, 2001; M. Wanderley, Serra, Battier, & Rodet, 2000; Winkler, 1995), a criação

de instrumentos virtuais (Tanaka, n.d.; Vertegaal, Ungvary, & Kieslinger, 1996), e os *interfaces* dança-musica em geral (Birringer, 2003; Toenjes, 2007).

Acto I

Cena 1 - Lançando o (wii)mote

Sou fascinado com o improvável, com presenciar coisas incríveis a desenrolarem-se perante mim. Só que o incrível por vezes é trivial ao princípio e passa desapercebido no meio da vida quotidiana, como pequenas bolhas secretamente surgindo em efervescência num copo de champanhe.

A nossa história começa precisamente assim, na banalidade de uma tarde de domingo como tantas outras, em que partilhava a sala de estar com o meu irmão, Miguel. Estava eu a trabalhar no projecto de final de semestre para Síntese Sonora quando subitamente vejo num relance o Miguel a gesticular caoticamente em frente ao computador. Achei estranho aquele uso quase estético do seu espaço pessoal, sobretudo sendo ele um engenheiro informático habitualmente restringido nos seus movimentos de trabalho a curtas rajadas de dedilhações num teclado. Toda a minha concentração foi então tomada por uma impaciente curiosidade, e tive de lhe perguntar:

"Mas afinal o que estás a fazer?..."

A sua mão direita acenou-me segurando um *wiimote*, enquanto me explicava sorrindo:

"Este é o meu novo rato para o computador!"

Era então aquele pequeno aparelho branco, concebido pela Nintendo para a sua consola "wii", a causa de toda a comoção. No processo de tentar transformar o controlador de jogos num apontador de rato, ligando-o ao portátil, via *bluetooth*, o meu irmão tinha subitamente acordado a sala para uma vida de movimento corporal. Foi nesse momento que também a minha mente despertou num fervilhar de ideias, possibilidades e memórias. Aquele pequeno dispositivo, aparentemente tão simples, em instantes tornou-se uma ponte ligando a linha do meu raciocínio a mundos distantes de literatura de ficção científica, mágicos, dança, pintura, cinema, escultura. Conexões irromperam através do meu corpo e mente. Metáforas começaram a tomar forma na incubadora do meu subconsciente.

Parei, finalmente, numa questão: "Será que se consegue ligar o *wiimote* para realizar síntese sonora?".[24]

Não tardou até que o Miguel tivesse instalado um *programmable input emulator* (PIE) no meu computador, que juntamente com um objecto OSC (*Open Sound Control*) de uma das diversas bibliotecas para *CSound* tornou possível receber em tempo-real os dados enviados pelos osciloscópios, sensores infra-vermelhos e botões do *wiimote*. Deste ponto até ter começado a criar um "instrumento gestual" em *CSound* foi apenas um passo, uma tarde completamente imerso no fascínio de programar uma espécie de som táctil. A ideia era simples: movimentos mais energéticos causavam valores mais elevados nos acelerómetros e corresponderiam a sons mais "caóticos", numa progressão de densidade e intensidade dos eventos sonoros; o aumento da torsão do pulso, detectada pelo *wiimote* como uma variável de *roll*, seria traduzida num espectro harmónico cada vez mais complexo. O mapeamento foi escolhido intuitivamente, sem grande reflexão, e na altura foi o suficiente para mim.

Algo tinha sucedido, um qualquer fenómeno tinha criado em mim a sensação de conseguir tocar no próprio som com a ponta dos meus dedos, como de barro se tratasse. Mas um barro que tocava de volta e mexia comigo fisicamente. Enquanto músico que sou desde há doze anos, não me era estranha a sensação de ser profundamente perturbado e emocionado pela música, pela misteriosa arte dos sons. Também sabia por experiência própria, e por ver tantos outros, que a música nos faz dançar e evoca movimento corporal. Mas… poder dançar com a própria música, tocar-lhe? Isso era totalmente novo para mim.

Em breve todo o trabalho de síntese sonora que tinha passado a semana anterior a criar estava metodicamente arrumado nas profundezas da pasta "temp" no meu ambiente de trabalho. Tinha surgido uma oportunidade que não podia perder, e perante as incríveis possibilidades de ligar o movimento corporal com o som, todas as horas de trabalho

[24] - Apesar de não deixar explícito nesta parte do texto, esta abordagem à síntese sonora através HCI não é de todo nova, como vimos na revisão bibliográfica. De facto, apesar de na altura ainda não saber, existem numerosos trabalhos de música electrónica que englobam a utilização de *wiimotes* para controlo sonoro. Curiosamente, a maior parte destes não se encontram em textos publicados, mas antes em páginas pessoais da internet (www.soundonsound.com/reviews/nintendos-wii-remote-midi-controller) e vídeos do Youtube (https://youtu.be/Q7o40s7yGDU).

perdidas pouco ou nada significavam. O campo para onde esta nova linha de trabalho me levava era-me completamente desconhecido, mas na altura nada disso me assustava. O que interessava era apenas continuar a desenvolver e experimentar o sistema interactivo, totalmente absorto de qualquer noção de tempo.

O infortúnio de ter de jantar foi o único travão à corrente criativa onde navegava, lembrando-me que segunda-feira estava ao virar a esquina e tinha um comboio para apanhar até Lisboa. Sim, existia um mundo fora daquele maravilhoso transe em que me encontrava, um mundo com as suas exigências demoníacas de sobrevivência, tarefas, aulas, trabalhos de casa, que requeriam a minha atenção. Mas naquele dia tinha voltado a sentir a alegria profunda que vem com o encantamento, e isso foi o suficiente para – sem na altura saber – atear em mim uma paixão que acabou por mudar muito na minha vida.

Cena 2 – Às voltas com o encantamento

> Efectivamente, meu amigo, Teodoro parece não ter adivinhado mal a tua natureza. Pois o que estás a passar, o encantares-te, é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio da filosofia que não este, e parece que aquele que disse que íris [a mensageira do céu] é filha de Taumanto [encantamento] não fez mal a genealogia. (Platão, 2010)

> Só poderia acreditar num Deus que soubesse dançar. E quando vi o meu demónio descobri-o sério, grave, profundo e solene: era o espírito do pesar – através dele todas as coisas caem. (Nietzsche, 2013)

Porque dançamos, ou fazemos música? Qual o proposito de actividades "inúteis" como estas? Questionar a razão pela qual nós humanos dedicamos tanto tempo e esforço em coisas que não estão subordinadas a nada – nem sequer à nossa propria sobrevivência – pode rapidamente conduzir-nos ao campo do misterioso. E os mistérios não se prestam a respostas finais nem conclusões[25], mas permitem que lá se permaneça e se descubram aspectos com que se possa relacionar, e apenas neste sentido percebê-los, entendê-los.

Ora, perto do final do meu primeiro ano de estudos em composição musical tive a oportunidade de assistir, pela primeira vez na minha vida, a um ballet ao vivo. Em verdade não era um ballet qualquer, mas a versão da companhia de dança Olga Roriz de "A Sagração da Primavera" de Stravinsky. No entanto, a parte musical desta peça, que já tinha então ouvido pelo menos uma dúzia de vezes, era ainda para mim incompreensível. Conseguia ouvir até vários aspectos presentes: a orquestração requintada, as referências musicais a melodias tradicionais, os "personagens" rítmicos, a textura de blocos sobrepostos. E ainda assim, mesmo ouvindo tudo isto, não conseguia escutar a musicalidade da peça: era para mim um verdadeiro mistério. Isto causava-me bastante ansiedade na altura, já que todos os compositores e músicos que respeitava e admirava falavam tão bem desta peça.

---

[25] - De facto esta palavra possui duas raízes etimológicas que clarificam o seu significado. Por um lado, vem do Grego Antigo *mústēs* que significa "aquele que foi iniciado". Ao mesmo tempo este termo relaciona-se com a palavra latina *mutus*, que significa "mudo", "silencioso". Neste sentido podemos entender um mistério enquanto uma realidade "silenciosa" que só pode ser compreendida por quem "entra dentro", é "iniciado" nela.

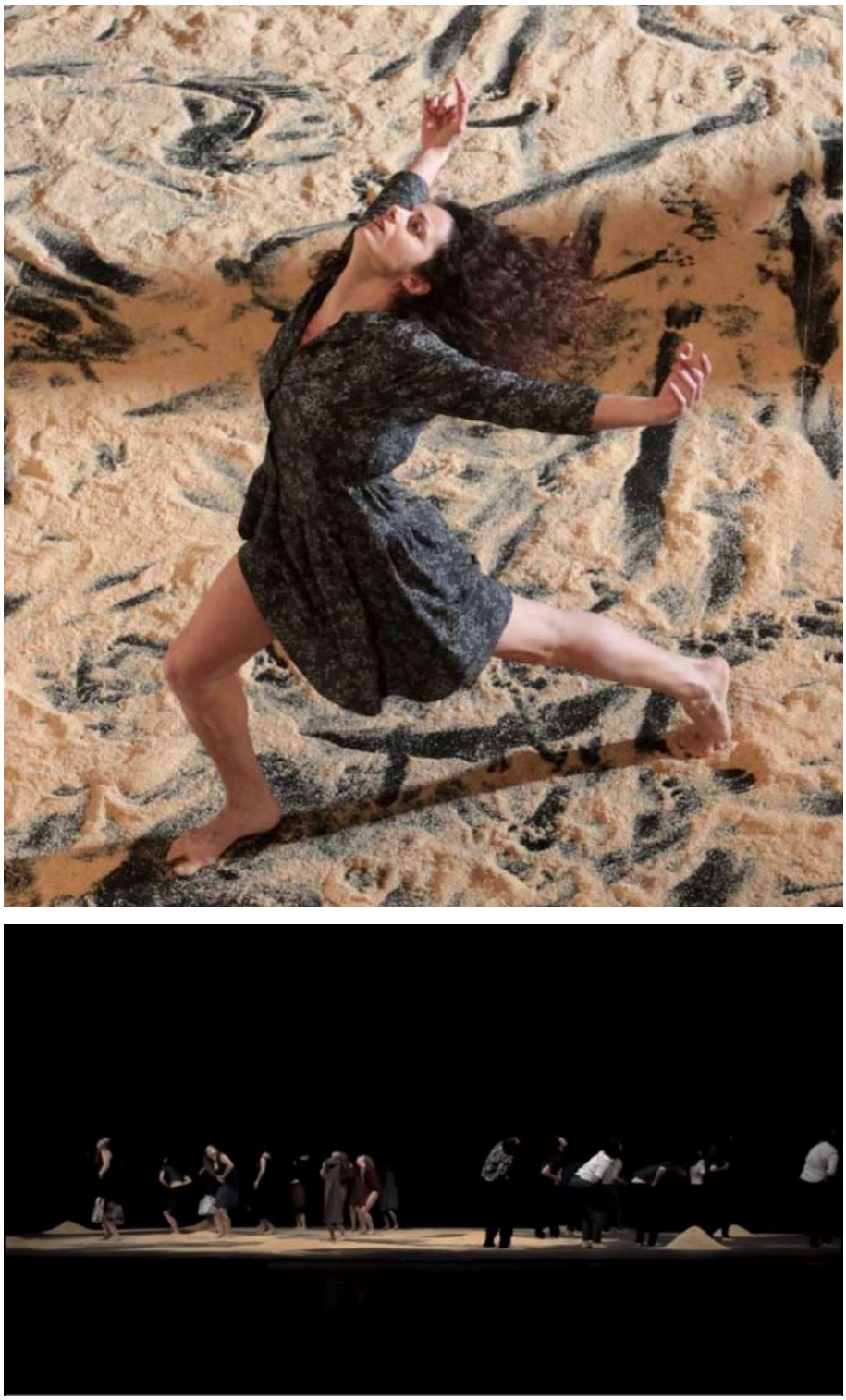


Fig.3 – Ensaios de "A Sagração da Primavera", pela Companhia Olga Roriz (fotografias pela C.O.R.)

Contudo, naquele dia assistindo ao *ballet*, tudo mudou. Pela primeira vez consegui, de facto, entrar em ligação com cada linha melódica, cada ritmo, até mesmo com aspectos maiores como a forma musical. E o catalisador de tudo isto foi a dança. Naquele momento, vendo os corpos em movimento finalmente entendi que aquela música era incrivelmente corporal. Crua, instintiva, com os pés na terra. Não apelava a nada daquilo que estava habituado a procurar na música: a leveza divinal de uma missa de Palestrina, o divertimento refinado de um concerto de Mozart, a carga sentimental de um nocturno de Chopin. E o que me abriu os sentidos para esta nova possibilidade foi literalmente a terra espalhada pelo palco onde os bailarinos dançavam de uma maneira incrível, com movimentos fortes, poderosos, animalescos. Não mexeu comigo nem mental, nem emocionalmente: mexeu e até me transtornou a barriga.

O meu corpo vibrou durante os cerca de trinta e cinco minutos da *performance*, que me pareceram eternidades. A maior parte do tempo estive de queixo caído em completo espanto e no final senti uma alegria imensa por ter tido a oportunidade de participar naquela experiência.

Vejo agora, em retrospectiva, o quão importante esta *performance* foi para mim, tendo provavelmente encaminhado o meu trabalho musical na direcção que hoje segue. De facto, creio que deixou alguma marca escondida na minha mente, que me recorda regularmente o papel fulcral que a dança desempenhou no aprofundamento do meu entendimento musical, ao ter-me revelado que posso escutar não só com o meu sistema auditivo, mas com todo o meu corpo. Foi o intérprete silencioso que, surpreendentemente, quebrou o silêncio do mistério que a peça de Stravinsky representava para mim. Para além disto, e não menos relevante, ficou impressa no meu espírito uma moção intensa ao descobrir este incrível lado corporal da música. Se investi a maior parte dos últimos quatro anos, tanta da minha energia e até do meu dinheiro, dedicado a algo que muitos diriam ser inútil, foi apenas porque encontrei repetidas vezes uma alegria profunda na experiência da conexão entre música e dança.

O que descobri ao mergulhar mais fundo neste mistério, foi um fenómeno chamado *flow*, amplamente descrito por Mihaly Csikszentmihalyi:

> Primeiro, a experiência ocorre habitualmente quando nos confrontamos com tarefas que temos possibilidade de completar. Em segundo lugar,

> devemos poder conseguir concentrarmo-nos naquilo que estamos a fazer. Em terceiro e quarto lugar, a concentração é frequentemente possível porque a tarefa que temos em mãos possui objectivos claros e proporciona feedback imediato. Em quinto lugar, a pessoa age com um envolvimento profundo, mas fácil de alcançar que remove do consciente as preocupações e frustrações do dia-a-dia. Em sexto lugar, experiencias agradáveis permitem às pessoas exercitar uma sensação de controlo sobre as suas acções. Sétimo, a preocupação com o "eu" desaparece, mas paradoxalmente o sentido do "eu" emerge mais forte depois de terminar a experiência de *flow*. Finalmente, a sensação de duração do tempo altera-se; horas passam-se em minutos, e minutos podem estender-se no que parecem ser horas. A combinação de todos estes elementos causa uma sensação de gozo profundo que é tão recompensante que as pessoas sentem que gastar muita energia vale a pena apenas para poder senti-lo. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 49)

Nesta descrição de *flow* são tocados três elementos muito interessantes sobre os quais irei elaborar um pouco, de modo a poder desenvolver a minha história com algumas questões importantes em mente.

Levar a brincadeira a sério

Um primeiro aspecto a explorar é o gozo de fazer alguma coisa apenas pelo fazer em si, sem necessidade de objectivos extrínsecos à própria actividade. O autor de "Flow" chama a isto "experiências autotélicas":

> O elemento chave de uma experiência ideal é que ela é um fim em si própria. Mesmo que tenha sido iniciada por outras razões, a actividade que nos consome torna-se intrinsecamente recompensante. […] Refere-se isto a uma actividade contida em si mesma, uma que é realizada não com a expectativa de um benefício futuro, mas apenas porque o próprio fazer é em si mesmo a recompensa. […] Uma experiencia autotélica é muito diferente dos sentimentos que habitualmente temos no curso da vida. Muito do que normalmente fazemos não tem valor em si mesmo, e apenas o fazemos porque temos de o fazer, ou porque esperamos retirar disso algum benefício futuro. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 67)

Uma maneira de colocar isto em termos muito simples é através de uma das nossas experiências mais básicas em crianças: brincar. Quando brincávamos ao "faz-de-conta",

ou um jogo das escondidas, ou qualquer uma daquelas actividades que em adultos passámos a chamar de "infantis", qual era o propósito de as realizar para além da brincadeira em si própria? E de facto o que senti ao assistir àquela peça de Stravinsky maravilhosamente dançada foi algo incrivelmente semelhante à diversão totalmente imersiva da minha infância. Talvez estejamos a subestimar o valor da diversão. Quem sabe exista algo mais nas brincadeiras divertidas do que aquilo que aparentam. Csikszentmihalyi sustenta um bom caso a favor dos jogos quando desenvolve algumas conexões entre estes e as experiências de *flow*:

> O que tornam estas actividades propícias ao *flow* é que foram desenhadas de modo a que seja fácil alcançar uma experiência ideal. Elas têm regras que requerem a aprendizagem de competências, definem objectivos, proporcionam *feedback*, tornam possível o controlo. Facilitam a concentração e o envolvimento ao fazer com que a actividade seja tão distinta quanto possível da assim chamada "realidade soberana" da existência do dia-a-dia. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 72)

Em verdade, se tivermos em conta a noção e classificação de jogos avançada por Roger Caillois, a minha experiência de assistir ao *ballet* pode inclusivamente ser tomada como um jogo:

> Roger Caillois, especialista francês em antropologia psicológica, dividiu os jogos do mundo (usando a palavra [jogos] no seu sentido mais lato de modo a incluir todas as formas de actividades gratificantes) em quatro classes abrangentes, dependendo no tipo de experiência que proporcionam. […] imitação é o grupo de actividades em que são criadas realidades alternativas, tais como a dança, o teatro, e as artes em geral. Utilizando este esquema, pode-se dizer que os jogos oferecem oportunidades de ir para além das fronteiras das experiências comuns. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 72)

Podemos, assim, entender como um jogo, ou o entrar num certo estado de brincadeira em geral, pode ajudar a abordar uma realidade envolvida em mistério, ao ampliar a capacidade pessoal de permanência no desconhecido, no paradoxo, no extraordinário, no impossível, e eventualmente começar a sentir-se ligado àquela.

> A imitação [mimetismo] faz-nos sentir como se fossemos mais do na realidade somos através da fantasia, do fictício, e do disfarce. Os nosso antepassados, ao dançarem usando máscaras dos seus deuses, sentiam uma sensação de identificação poderosa com as forças que governavam o universo […] A cantora que combina a sua voz na harmonia de um coro arrepia-se ao sentir-se uma com o som maravilhoso que ajuda a criar. A menina que brinca com a sua boneca, e o seu irmão que finge ser um *cowboy* também aumentam os limites da sua experiência normal, de modo que se tornam, temporariamente, alguém diferente e mais poderoso. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 73)

Quando entrei na sala de concertos naquele dia não estava à espera de nada em especial. Na verdade, fui principalmente para ouvir uma peça nova escrita pelo meu professor de composição na altura, Luís Tinoco. O *ballet* apanhou-me completamente de surpresa, ainda que soubesse de antemão que seria a segunda parte do concerto. Tudo isto foi à partida possível porque me deixei envolver numa interacção lúdica com a *performance* a que assistia. Não tivesse eu brincado com ela, sem esta capacidade de me aventurar nos meandros do jogo que a peça me propôs, não teria existido nenhum aprofundamento do mistério, nem *flow*, nem alegria. A descrição que Nietzsche faz do seu diabo é a de um personagem solene, rígido, sério de morte. Por outro lado, o deus que dança e brinca no qual ele poderia acreditar pode-se dizer que seria "sério de vida". A capacidade de nos implicarmos em brincadeiras é um assunto "sério de vida".

No entanto, precisamos ainda de ter em conta as circunstâncias que contextualizam estes eventos e que possam ter sido favoráveis à sustentação da minha concentração no "jogo". O que nos leva ao segundo aspecto.

O sentido de encantamento

Devo agora mencionar que assisti a este concerto sozinho. Não só não estava acompanhado por nenhum amigo ou colega, como o meu bilhete era para um dos lugares mais baratos, no topo do balcão. Desta forma, fiquei rodeado por apenas uns poucos espectadores, com bastante espaço entre todos que permitia alguma privacidade. Creio que se não tivesse sido assim, toda a situação ter-se-ia desenvolvido de maneira muito diferente. Efectivamente, se não me tivesse sentido confortável o suficiente para libertar o meu corpo para reagir à música e dança, não teria verdadeiramente entrado naquela

dimensão misteriosa que a peça me apresentava. Como foi uma experiência que me causou bastante desconforto corporal, como já mencionei, dei por mim diversas vezes a contrair-me na cadeira, a apertar ou torcer o meu corpo em posições estranhas, a respirar mais intensa ou ritmicamente, e até por vezes a chorar ou deixando escapar um leve gemido de aflição. Certamente em estando mais alguém minimamente próximo do meu lugar, teria tentando controlar-me rapidamente.

No entanto, a busca por controlo não é exactamente o que surge em experiencias de *flow*:

> Deste modo, a experiência de *flow* é tipicamente descrita como envolvendo uma sensação de controlo – ou, mais precisamente, como a inexistência de uma preocupação por perder o controlo que é típica de muitas situações da vida normal. […] o que as pessoas disfrutam não é a sensação de estar em controlo, mas a sensação de exercer controlo em situações difíceis. Não é possível experienciar o sentimento de controlo a não ser que se esteja disposto a abdicar da segurança das rotinas de protecção. Apenas quando um resultado incerto está em jogo, e é possível influenciar esse resultado, pode alguém saber ao certo se está ou não em controlo. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 61)

Oposto à sensação de controlo obsessivo encontramos a capacidade que proporciona a estrutura necessária para "abdicar da segurança das rotinas de protecção" (Csikszentmihalyi, 1990, p. 61): o sentido de encantamento. É verdadeiramente um sentido dado que é uma maneira efectiva dos humanos percepcionarem um fenómeno, apesar de entrar numa área muito mais subjectiva e intuitiva. O sentido de encantamento, de modo semelhante aos nossos sentidos fisiológicos, é uma abertura, um canal através do qual a realidade pode tocar a nossa consciência. No entanto, este tem a particularidade de englobar canais de percepção físicos, mentais e intuitivos, de modo que quando tocados por algo maravilhoso, o impacto é de proporções meteóricas. É uma experiência que realmente nos atinge deixando-nos sem fala, completamente estupefactos[26]. Surge do reconhecimento das nossas limitações perante algo que subitamente percebemos estar para além no nosso entendimento actual da realidade – razão pela qual Platão diz ser o "sentimento de um filósofo". É o sentido de encantamento que nos põe em marcha num

[26] - Vindo do Latim *stupeō*, que significa "estou atordoado, mudo ou silenciado", que por sua vez virá do Proto-Indo-Europeu *(s)tewp* que significa "empurrar, bater, atingir".

processo de "esvaziamento" e cria lugar para uma abordagem leve e divertida ao aspecto misterioso que gerou a perplexidade. Sem encantamento não haveria lugar para brincar.

Como os outros sentidos e capacidades do ser humano, o encantamento pode e deve ser desenvolvido e exercitado, sob o risco de severa atrofia. Recordo-me de um episódio relatado pelo Prof. Dr. António Pinho Vargas numa das suas aulas na ESML, em que conta acerca de uma vez que foi assistir a uma ópera. Esta era conhecida por ter uma ária muito difícil para o tenor no início do segundo acto, se bem me recordo. Ora, no final do primeiro acto ele e qualquer espectador na plateia tinha já percebido que o tenor estava a debater-se com o seu papel. Ao voltar para o seu lugar para o segundo acto, mesmo antes da afamada ária, o homem sentado ao seu lado vira-se e diz: "Vamos lá a ver como é que ele se escapa desta!...". Este homem não estava pronto para acolher o que viesse de seguida. Não estava pronto para ser surpreendido, para brincar, envolver-se na *performance*: era um *conaisseur*, conhecia a peça de trás para a frente, tinha ouvido todas as gravações da peça e comparando-as. Este homem já tinha delimitado e fixado o que era "bom" ou "certo" e o que não era. Tudo estava claramente definido e arrumado no seu lugar. Mas então, não havia lugar para mais nada. Para alcançar controlo total, posse, domínio, conhecimento – em suma, poder – ele teve de perder o seu sentido de encantamento. E agora para ele a ária do tenor não era mais do que um "número de circo", um "*show"*. Não era descoberta, não era nada de novo. Apenas "*show"*.

Alargando os limites

Curiosamente, uma das coisas que desaparece da consciência durante uma experiência de *flow* é o "eu". Este é um aspecto algo invulgar dado que, como Csikszentmihalyi explica:

> A preocupação com o "eu" consome energia psíquica porque na vida quotidiana sentimo-nos frequentemente ameaçados. Sempre que estamos ameaçados, precisamos de trazer de volta ao consciente a imagem que temos de nós próprios, de modo a podermos descobrir se a ameaça é séria ou não, e como a devemos enfrentar. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 63)

Especialmente nos dias de hoje, em que as ameaças estão mais ocultas do que nunca, despendemos muito do nosso tempo sobressaltados, à procura de possíveis armadilhas e becos sem saída em todos os aspectos da nossa vida. Mas "em *flow* não existe lugar para

o escrutínio de si próprio" (Csikszentmihalyi, 1990, p. 63) pois toda a atenção está completamente focada na tarefa em mãos. O que fica para trás é, por exemplo, a vergonha de ser visto a fazer movimentos "ridículos" ou de ter reacções estranhas ou invulgares como aquelas de que sofri enquanto assistia ao Stravinsky. Se a solidão da plateia vazia de certo modo me deu permissão para iniciar o processo, o que me possibilitou o total envolvimento durante a *performance* foi nunca ter sido nesse tempo assaltado pela dúvida: "e se alguém me está a ver?" No final já não me preocupava se alguém me tinha visto a ter todas aquelas reacções corporais. Não era importante, pelo menos comparado com o que tinha descoberto no processo. Mas estranhamente o meu "eu" devia estar de facto activo, ou não teria sido uma experiência de completa consciência, especialmente corporal. Uma vez mais, também isto é mencionado por Csikszentmihalyi:

> A ausência do "eu" na consciência não significa que alguém em *flow* tenha abandonado o controlo da sua energia psíquica, ou que está inconsciente do que se passa no seu corpo ou mente. […] na verdade uma experiência ideal implica um papel muito activo do "eu". (Csikszentmihalyi, 1990, p. 64)

Voltemos então a recapitular a minha experiência: antes não conseguia entender o sentido musical d' "A Sagração da Primavera", e preocupava-me esta minha séria limitação enquanto estudante de composição. No entanto, após aquele dia entendi algo ainda maior do que a peça de Stravinsky, entendi que a música também se escuta com o corpo. Ou seja, enquanto foquei a minha atenção num único detalhe do meu "eu" limitado o que advinha era ansiedade e falta de confiança e mim próprio. Porém:

> Quando não estamos preocupados com os nossos "eus", temos efectivamente uma oportunidade para expandir o conceito que temos de quem somos. A perda da consciência do "eu" pode levar a transcendermo-nos a nós próprios, a um sentimento de que os limites do nosso ser foram empurrados para a frente. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 64)

O encantamento dá início a um caminho que leva a estarmos disponíveis para brincar com a realidade, ao criar lugar no nosso consciente. Libertos da obsessão de controlo e das preocupações com o "eu", podemos então atravessar os caminhos desconhecidos e misteriosos até às fronteiras do ser com a curiosidade própria de uma criança que brinca com a realidade. A questão que surge é então se esta criança cresce no final deste

processo, se de facto é uma experiência que a ajuda a desenvolver, a expandir-se para novos lugares, ou se é na verdade uma mera ilusão. Os estudos conduzidos por Csikszentmihalyi e a sua equipa apontam no sentido de existir efectivamente uma complexificação do "eu" após a experiência de *flow* - real, ainda que subjectiva:

> Este sentimento não é somente uma fantasia imaginativa, mas baseia-se numa experiência concreta de interacção próxima com algum Outro, uma interacção que produz uma rara sensação de unidade com estas entidades habitualmente estranhas. […] Quando alguém investe toda a sua energia psíquica numa interacção – seja com uma outra pessoa, um barco, uma montanha, ou uma peça de música – esta pessoa torna-se de facto parte de um sistema de acção maior do que o que o "eu" individual tinha sido anteriormente. Este sistema toma a forma das regras da actividade; a sua energia advém da atenção da pessoa. Mas é um sistema real – tão subjectivamente real como fazer parte de uma família, uma companhia, ou uma equipa – e o "eu" que faz parte dele expande os seus limites e torna-se mais complexo do que tinha antes sido. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 64)

E talvez isto possa começar a explicar as decisões algo invulgares que tomei após ter tido esta experiência de ver "A Sagração da Primavera" encarnada no movimento de corpos humanos.

Cena 3 – Camila

Assunto: recrutamento projecto de música electrónica / Camila Neves

De: camila neves <ca********@****.com>

Para: francisco tavares <ta*******@****.com>

4 de novembro de 2011 às 17:36

Boa tarde,

Sou aluna da escola Superior de dança e o meu nome é Camila. O meu professor de edição musical, Nuno da Rocha, informou a nossa turma sobre o projecto que está a desenvolver na área da música electrónica, assim como referiu que está a recrutar bailarinos.

Gostava de receber informações adicionais, se assim for possível, porque estou interessada em participar no seu projecto.

Obrigada

Camila Neves

Lugar

Nove meses tinham passado desde a minha primeira descoberta das possibilidades que a tecnologia oferecia na criação de pontes entre movimento corporal e eventos sonoros. A ideia pequena e invisível que tinha fecundado a minha mente aos poucos começava a tomar forma. Primeiro a ganhar corpo enquanto o relatório final para a cadeira de Síntese Sonora, com o título "Estudo de potencialidades da utilização de Wiimotes em parametrização musical de coreografias."[27], ainda que fosse mais uma descrição técnica do *software* criado com muito poucas referências a qualquer tópico coreomusical. Depois começou a surgir alguma vida orgânica quando decidi transportar o programa com o *wiimote* para uma peça musical concreta enquanto portefólio para final de ano da cadeira de composição: chamada "Lugar" esta peça pretendia ser uma tentativa de criação de um

[27] - Ver na secção de Anexos.

espaço para o bailarino-coreógrafo intervir com o seu movimento nos gestos e paisagem musical.

Durante os meus estudos em composição uma coisa ficou clara em pouco tempo: ainda que conseguisse imaginar e escrever a música mais incrível, esta nunca chegaria a existir sem alguém que a tocasse. "Lugar" pedia algo semelhante, e, no entanto, diferente. Existia, na verdade, uma parte instrumental que necessitava de um intérprete que a executasse, mas ocupando-se não só do resultado musical como também coreográfico. A Camila surge nesta história enquanto uma estudante finalista da licenciatura em Dança na Escola Superior de Dança de Lisboa[28], que partilhou comigo o interesse por esta área invulgar, algures no meio entre corpo e som. De facto, para este lugar poder surgir ainda precisava de uma estrutura, a coluna vertebral e esqueleto que eu apenas por mim próprio nunca conseguiria providenciar: precisava de uma especialista em movimento corporal.

Especiarias em frascos selados

Se o cérebro, o coração e os pulmões realizam funções diferentes entre si, qualquer pessoa sabe que estes órgãos apenas funcionam numa estreita relação uns com os outros. Trocam informação que cria regras para restringir os modos de funcionamento a um número limitado que beneficia todos os órgãos. António Damásio no seu livro "O sentimento de si" fala acerca da "partitura musical imaginária do comportamento do organismo" (Damásio, 2013, p. 111) para abordar precisamente esta questão da concomitância temporal do todo a partir da qual "emerge qualquer coisa de novo que não está especificada em nenhuma das partes" (Damásio, 2013, p. 111). A minha peça "Lugar" com as suas premissas orgânicas apresentava este problema com clareza: como relacionar os vários órgãos que compunham a peça? Como podia orquestrar movimento corporal com som? Para mim, sendo um compositor, a partitura era a minha ferramenta de trabalho favorita. Assim, como um compositor, escrevi tudo na partitura do comportamento musical – mesmo o que não era puramente musical. Notas de performance tornaram-se essenciais para explicar textualmente o código simbólico que tive de inventar para representar certos eventos e acções. Estas foram escritas para músicos ou alguém com

[28] - Tendo apenas descrito a biografia da Camila até à altura da minha colaboração com ela, vale também a pena perceber o percurso que foi efectuando desde então através da sua página pessoal (www.camilaneves.info).

formação musical, de modo a conseguirem entender em poucas leituras o funcionamento do sistema interactivo algo complexo. Maioritariamente explicava a utilização do *wiimote* pelo bailarino, que deveria ter presente algumas questões: como produzir som com o movimento em cada secção musical; que deixas musicais na partitura eram dirigidas a ele e como deveriam ser executadas; por fim insistia em que a maior preocupação fosse coreográfica e não musical.

Quando a partitura ficou terminada estava orgulhoso: a limpeza de cada folha de música, a linguagem clara e definida – quase científica – em que as notas de performance estavam escritas, até mesmo o esboço MIDI ainda em bruto que consegui produzir. Para mim tudo estava representado de uma maneira tão transparente na partitura que os ensaios seriam simplesmente ler as instruções e depois executá-las. Ora, partitura, notas de performance e ficheiros MIDI foram precisamente as primeiras trocas entre a Camila e eu. O *feedback* que me chegou apanhou-me de surpresa. De facto, nada disto era compreensível para ela, não eram inteligíveis e não comunicavam qualquer significado, levando a que não "pedissem" qualquer tipo de movimento. O significado era para a Camila como especiarias exóticas hermeticamente seladas dentro dum frasco – cheio de fragrâncias e sabores, mas impossível de abrir. O que eu não sabia era que leitura de partituras não era uma competência completamente desenvolvida no curso de dança, e como tal esta foi a primeira vez que tomei consciência que a partitura é, na verdade, um meio muito especial e estrito para comunicação de modo a criar um todo. A realidade da dança opera e troca informação num domínio muito diferente. Assim, uma organização transversal que pudesse criar um "organismo", naturalmente não pode ser alcançada só pelos recursos de um único "órgão": era necessário que o diálogo entrasse em jogo.

Uma nova abordagem

A partir do momento em que percebi que códigos simbólicos não eram viáveis para comunicar, optei por uma outra via: reunirmo-nos, conversar e testar o sistema do *wiimote* na prática. Ainda que já nos tivéssemos encontrado anteriormente, esta seria a primeira vez que o iriamos fazer com o propósito específico de dar início a actividades coreomusicais concretas. Rapidamente entendi que o espaço escolhido para os testes – o laboratório de electroacústica da ESML – não era de todo próprio para dançar: demasiadas mesas e cadeiras, cabos e equipamento delicado e caro com o qual e devia ter cuidado, e

Notas de performance

Indicações gerais

"Lugar" é uma peça pensada para piano e parte de electrónica cujos parâmetros são controlados por um bailarino equipado com um comando Wiimote, e por isso apresenta algumas especificidades que serão brevemente descritas.

- Os sons provenientes da electrónica deverão ser reproduzidos por um sistema stereo , com altifalante localizados nos dois extremos frontais do palco;
- O piano deverá ser de cauda e com captação por um ou dois microfones, cujo sinal será recebido pelo computador ou interface audio ligado ao programa da electrónica em execução;
- O computador onde está a correr a electrónica deverá ser controlado durante toda a peça por uma terceira pessoa, através do interface fornecido com o programa, alterando os parâmetros consoante as indicações na partitura;
- A linha de electrónica na partitura contém tanto indicações para o controlador do interface como para o utilizador do wiimote, sendo que este último deverá saber a sua parte como uma coreografia e não como uma interpretação musical;
- Na primeira secção o wiimote lança um som relacionado com o campo harmónico em utilização no momento de cada vez que é efectuada uma mudança na direcção do movimento, ou alteração brusca na aceleração do mesmo;
- As indicações "Pose", "B", "⊗" e as caixas seguidas de linha ondulada são exclusivas do utilizador do wiimote. As figuras musicais notadas nesta parte são meros pontos de refrência, tentando fazer entender o que deverá ser o resultado auditivo: as que estão enquadradas por uma caixa seguida de linha ondulada representam o resultado de uma granulação; as que seguem às indicações "B⊗" representam uma parte específicada linha piano que se deverá ouvir em loop/fade - caso seja apenas uma semínima poderá ouvir-se qualquer loop/fade captado naquele momento com qualquer duração;
- A indicação "B" significa "carregar em B e manter pressionado";
- A indicação "⊗" significa "largar os botões que estejam a ser pressionados";
- A indicação "Pose" significa "o wiimote deverá estar parado até à próxima indicação de B";
- O controlo dos parâmetros do granulador é efectuado da seguinte maneira: o valor central dos parâmetros é modificado consoante o "pitch" , o "roll" e o "yaw", quando B está pressionado e A solto; a amplitude de desvio permitida a partir do valor central é directamente proporcional à aceleração global do wiimote quando ambos A e B estão pressionados (nesta altura os valores centrais mantém-se constantes).

O comando Wiimote

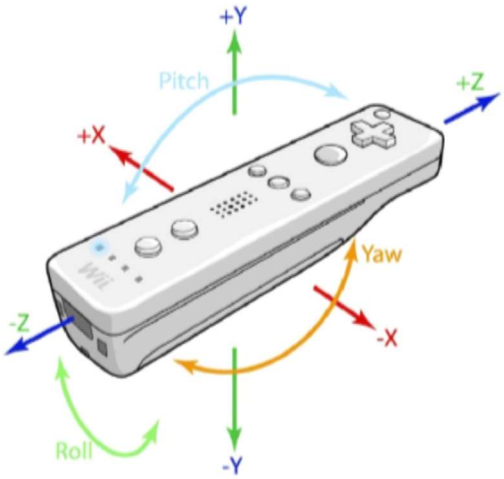


Fig.4 – A página das notas de *performance* para a minha peça "Lugar".

carpete ao longo de todo o chão – perfeita para queimaduras na pele. E se a explicação da tecnologia até correu relativamente bem, com a Camila a perceber facilmente o funcionamento, em breve ela tinha levantados algumas questões pertinentes. Especificamente, qual era o motivo coreográfico para estar a segurar o *wiimote*? De facto, o sistema tinha sempre sido pensado com a premissa de que o utilizador teria sempre o dispositivo nalguma das mãos – como se fosse uma espécie de prótese – que limitava severamente o âmbito dos movimentos logo desde o início. Para além disto, existia também a exigência de uma preocupação focal na estética dos movimentos enquanto impunha instruções incrivelmente estritas e específicas que deveriam ser executadas em perfeita sincronia com a música – correndo o risco de destruir por completo a parte musical. Como seria possível enfrentar tal desafio? Agravando ainda mais a situação estava uma escassez de recursos. A nível de tempo porque no final desse ano lectivo a Camila iria fazer um ano de *Erasmus* em Barcelona. A nível de espaço porque não tínhamos estúdio para ensaios com as condições necessárias (piano de cauda, equipamento de som, chão para dança). E como começávamos a entrever, esta peça implicava mais do que o típico processo criativo de cada um no seu espaço a criar a sua parte. Implicava interacção experiencial.

Nos meses seguintes trocámos alguns emails entre os dois, mas apenas passado um ano conseguimos enfim voltar a trabalhar na peça. O catalisador para nos voltarmos a encontrar foi um convite para realizar uma apresentação pública da peça numa mostra de música e dança na ESML, no final de Maio desse ano de 2013. A Camila em pouco tempo falou com uma amiga, a Inês, para colaborar com ela na *performance* da parte de dança, de modo a libertá-la para se concentrar apenas na criação coreográfica. Também conseguimos encontrar uma sala de ensaios no CREU-IL[29] - o momento de viragem nesta colaboração. Cada um começou então a focar-se num conjunto de problemas mais estritos: a Camila a tentar encontrar uma solução que reconciliasse a sua estética de movimento corporal com as exigências tanto da música como da tecnologia envolvida; eu tentando reajustar o sistema interactivo e a partitura, de modo a remover os momentos que geravam situações impossíveis - como a necessidade de pressionar botões enquanto

[29] - O Centro de Reflexão e Encontro Universitário – Inácio de Loyola (CREU-IL) é um Centro Universitário católico aberto a todos os estudantes das universidades do Porto, orientado pelos Jesuítas e por um grupo de universitários (www.creu.pt).

se dança, a execução de movimentos impossivelmente rápidos em sincronia com os gestos musicais, e variar a sensibilidade de base do sistema ao *wiimote* de modo a permitir abordagens diferentes ao dispositivo em diferentes secções da peça. A Inês por sua vez desempenhava o papel que na altura me pareceu incrivelmente invulgar: era como se fosse a partitura coreográfica viva e reactiva onde a Camila escrevia os movimentos. O corpo dela era o recipiente para todas as ideias que surgiam à Camila. Por vezes recebia instruções precisas para o movimento – "vens daqui para ali em dois passos, depois para o chão e rolas" – noutras alturas tentava interpretar ideias de movimento mais em aberto – "agora a parte de cima do teu corpo está completamente dormente, tenta voltar a fazer o movimento anterior, mas com isto em mente" – e ainda algumas vezes em que apenas tinha dicas imagéticas ou emocionais – "estás irritada com esta coisa! Tens de reagir a ela desta forma!" – e aparentemente do nada a coreografia começou a tomar forma, com uma abordagem tão diferente daquela habitual para um compositor. O aspecto mais distinto era que as soluções para os problemas coreográficos nem sempre se resolviam na cabeça da coreógrafa: era antes o corpo da bailarina que respondia às perguntas que lhe eram dirigidas, de um modo quase imediato, mesmo que muitas vezes a resposta fosse difícil de ouvir – "não dá".

O trabalho avançava lentamente, mas de maneira regular. Cada sessão durava pelo menos cerca de três horas e a maior parte do tempo era apenas focado numa única secção ou até num detalhe de articulação entre frases ou períodos. Além disso, todos nós tínhamos de estar de mente aberta à mudança a qualquer momento. De facto, uma parte fundamental dos ensaios foi a insistência num trabalho conjunto, proporcionando apoio mútuo durante todo o tempo, o que implicava estarmos todos receptivos a entrar constantemente no campo do desconhecido – e que levava várias vezes a becos sem saída. Muitos dos problemas tiveram de ser abordados várias vezes do zero, até conseguirmos encontrar uma solução que fosse aceitável para todos. Em retrospectiva consigo agora ver que muitas vezes isto não foi alcançado por causa do carácter muito final da música que já tinha criado, e que provavelmente encurralava a criação coreográfica – ainda que pessoalmente tenha ao longo de todo este tempo ficado muito mais aberto à mudança, e tenha realizado todas as alterações que pude para ajudar a Camila.

Fig.5 - Em cima: imagem de apresentação da peça "Lugar", onde vemos a Inês a interpretar o início da coreografia. (fotografia de Fernando Correia da Silva. Em baixo: ensaio da peça "Lugar" no Grande Auditório do Conservatório de Música de Coimbra, em Maio de 2013 (retirado do clip promocional realizado e editado por Miguel Jesus, André Lages e Guilherme Gil).

Ensaios e apresentação pública

Assim que o primeiro esboço do todo coreomusical começou a surgir, após algumas sessões no Porto, convidei o Philippe Marques[30] a juntar-se à produção na interpretação da parte de piano. Sendo um jovem pianista muito talentoso, a sua participação foi uma enorme mais valia, e já na altura senti que poderia desempenhar um papel importante neste projecto. Infelizmente isto significou ter um problema adicional: com dois colaboradores a residir no Porto – a Camila e a Inês – eu na altura a viver em Coimbra e o Philippe em Lisboa, a logística do projecto era complexa. Apenas conseguimos encontrar dois dias em que conseguíamos estar todos juntos e com um placo para ensaios: o Grande Auditório do Conservatório de Música de Coimbra. A escolha foi feita tendo em conta a localização geográfica (a meio caminho entre Lisboa e Porto), mas também a disponibilidade de recursos do auditório (que consegui obter por ser um antigo aluno do conservatório), nomeadamente as luzes e material de som. Também foi o espaço que encontrámos com disponibilidade para nos receber em datas perto da apresentação pública, de modo a estar tudo fresco na memória.

Neste ponto os processos e resultados da colaboração voltaram a surpreender-me: mesmo com muito pouco tempo para montar um projecto ambicioso, de alguma forma no final do segundo dia tínhamos ensaiado por duas vezes a peça completa. O que tinha começado como uma música de cerca de dez minutos era agora uma peça coreomusical de vinte minutos, sem que em todo este processo fosse necessário reescrever ou adicionar grandes partes musicais. Esta flexibilidade apenas foi possível porque o Philippe conseguiu trabalhar comigo de um modo semelhante ao que a Inês tinha trabalhado com a Camila: respondendo e reagindo às necessidades um do outro. Improvisou no estilo e campo harmónico da primeira secção; aumentou a última secção inserindo repetições musicalmente coerentes que seleccionámos de frases já existentes; modulou o tempo de modo a articular-se organicamente com o movimento da Inês, como se tocasse com um colega instrumentista. A questão principal ao longo destes dois ensaios foi sem dúvida alguma a interacção com o *wiimote*. Ainda que tenha sido o motivo inicial para a criação da colaboração, o *software* tinha um design muito rígido, não permitindo modificações

[30] - Uma nota biográfica sobre o percurso do Philippe pode ser consultada através do link: www.metropolitana.pt/Corpo-Docente-5310.aspx?itemId=Staff:639

Fig.6 – Sequência do ensaio da peça “Lugar” no Grande Auditório do Conservatório de Música de Coimbra, em Maio de 2013 (retirada do clip promocional realizado e editado por Miguel Jesus, André Lages e Guilherme Gil)

rápidas no decorrer do ensaio, para melhor se adaptar às necessidades coreográficas. Em suma, a sua estrutura impunha restrições apertadas na coreografia, pedindo ao utilizador que fosse, mais do que um bailarino, um instrumentista.

Curiosamente, o papel do *wiimote* na coreografia foi o de representar uma espécie de engenho explosivo que era amarrado ao corpo da bailarina logo no início da peça. O material imagético e de movimento para a coreografia veio maioritariamente de cenários de guerra e do discurso final do filme "O grande ditador" de Charlie Chaplin. A peça final representava um "rebobinar" da história trágica de alguém num cenário de guerra, na tentativa de a reescrever livrando-se do engenho explosivo.

Quando finalmente chegou o dia da *performance* pública, aconteceu o pior: toda a parte de electrónica não funcionou quando devia. Mesmo tendo tido algum tempo para montar o cenário e realizar um ensaio de colocação com tudo e todos no seu lugar, algo falhou, resultando em momentos embaraçosos e esquisitos de movimentos de dança acompanhados por um silêncio ensurdecedor. O problema resumia-se num único cabo que devia estar ligado à porta *firewire* do meu portátil, e se soltou quando dei um pequeno arranjo aos cabos debaixo da mesa mesmo antes do início da peça. Algo tão insignificante e habitualmente tão fácil de notar tornou-se completamente invisível no meio de toda a confusão de tarefas necessárias para adaptar a peça ao novo espaço. Fomos apanhados na armadilha da complexidade.

Na busca por um entendimento

Nesse mesmo ano dei início ao meu mestrado em composição. O tópico que queria abordar ainda se encontrava vivo na minha mente (tantas questões que tinha sobre todo o processo que experienciei) e corpo (tantas sensações e emoções sempre que recordava os vários momentos). Assim que comecei uma reflexão séria sobre a minha colaboração com a Camila, uma coisa tornou-se clara: colaborações artísticas interdisciplinares não são nem óbvias nem conaturais. Tinha esta intuição que precisava de encontrar outras maneiras para conseguir perceber com mais clareza como poderia abordar a co-criação de uma *performance* coreomusical a partir de outras premissas. Começar não do "eu", mas do "nós".

Fig.7 – Detalhes visuais da peça “Lugar”, durante o ensaio no Grande Auditório do Conservatório de Música de Coimbra, em Maio de 2013 (retirado do clip promocional realizado e editado por Miguel Jesus, André Lages e Guilherme Gil)

Por coincidência, um colega compositor, o Nuno, também estava a fazer experiências com uma bailarina e coreógrafa num tópico semelhante, e durante uma conversa de café explicou-me o processo que estavam a tentar: ele iria escrever uma peça musical completa e entregá-la a ela para coreografar; ela iria criar uma coreografia completa para a qual ele iria escrever música quando terminada. Isto chamou-me a atenção pois, ainda que na altura eu estivesse mais interessado em experimentar vários processos do que propriamente em compôr peças coreomusicais do princípio ao fim, a ideia poderia ser interessante para a minha investigação. A diferença era simples, e rapidamente a propus à Camila: eu iria compôr uma pequena frase musical para ela coreografar; ela iria criar e filmar uma pequena frase coreográfica para eu musicar. Desta vez sem restrições, apenas som de um lado, e movimento corporal do outro.

Os resultados, uma vez mais, surpreenderam-me. Primeiro, o *feedback* da Camila à minha frase musical foi um muito simples "Não pode ser mais longo? É muito pouco tempo para coreografar". Depois, a frase coreográfica dela tinha quase quatro minutos, que no meu entendimento na altura correspondia a uma coreografia inteira, não uma "frase curta". Tornou-se evidente para mim nesse momento que música e dança não usam a mesma escala temporal. De facto, Hodgins deixa isto muito claro logo no início do seu livro:

> Em música, a duração e forma da frase está dependente de elementos instrumentalmente idiomáticos, tais como o comprimento e velocidade do arco do executante de um instrumento de cordas ou a força e duração do sopro de um instrumentista de sopros. Para o bailarino estas unidades de medidas musicais podem parecer arbitrárias ou irrelevantes, mas para o compositor e instrumentistas são padrões musicais imutáveis, antiquíssimos e completamente intrínsecos à disciplina. Em dança, a forma e duração da frase é determinada por um instrumento muito maior e muito menos preciso temporalmente – o corpo em movimento, dentro dos limites do palco ou estúdio. Uma combinação em *enchaînment* deslocando-se através do chão ou uma série de *pas de bourrées* lentos são habitualmente referidos como sendo uma única frase de dança. Qualquer acompanhador de dança sabe que tais "frases" pouco têm a ver com frases musicais. Uma frase de movimento frequentemente traduz-se numa estrutura musical muito maior: a duração de um período musical, por exemplo, ou até mesmo de uma secção inteira de uma forma binária simples. (Hodgins, 1992, pp. 13–14)

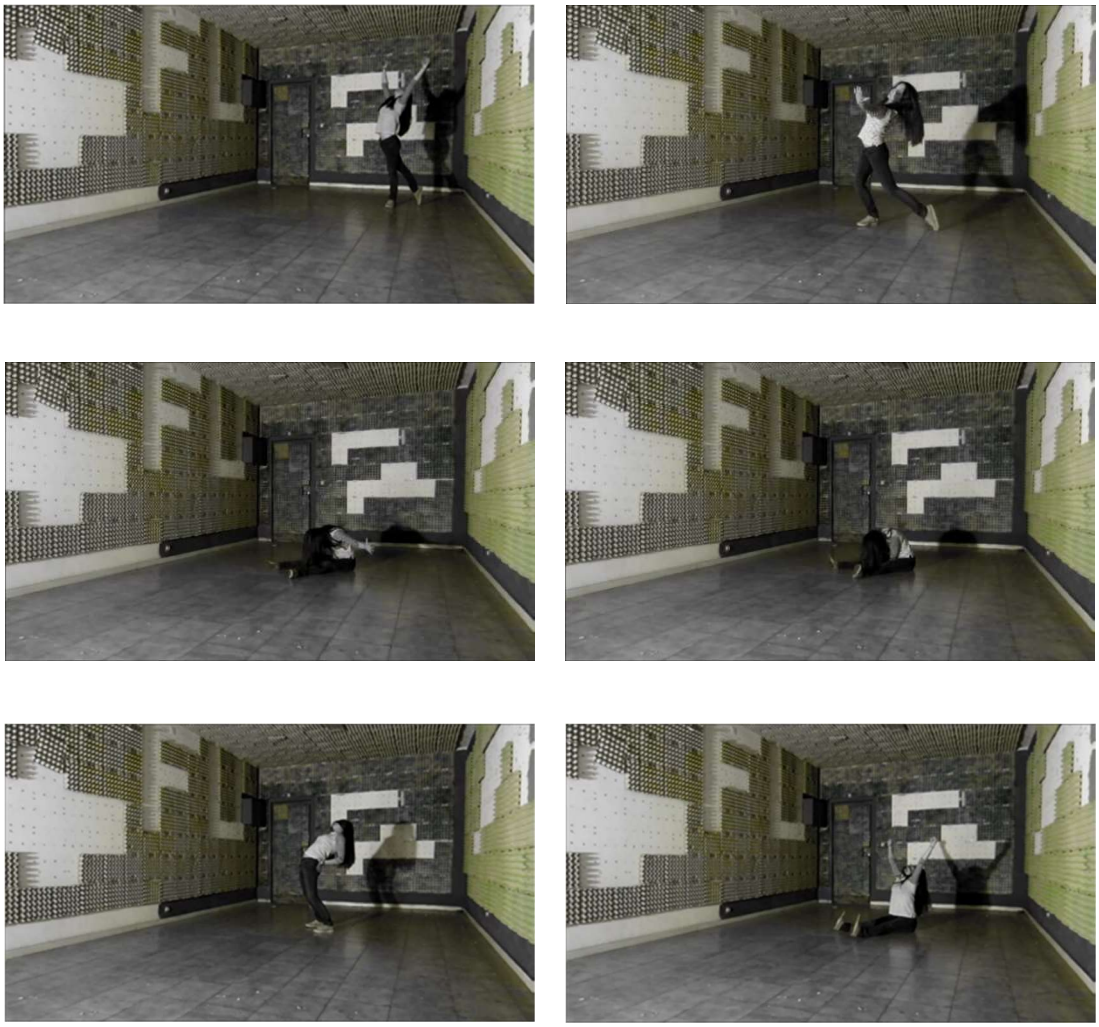


Fig.8 – Sequência da frase coreográfica enviada pela Camila para eu musicar.

Envolvido num diálogo reactivo

A abordagem usada por cada um para resolver o desafio posto pelo outro foi um outro aspecto muito interessante. A resposta da Camila à minha textura de progressão de acordes minimalista numa "adição de quintas", passou por voltar a chamar a Inês para uma espécie de "laboratório de movimento". A premissa para a pesquisa foi cada uma focar a escuta num único detalhe da música a cada momento, e "trazê-lo para o corpo, focando uma parte corporal"[31]. Um *tremolo* podia assim tornar-se num abanar de um pé, ou um arpejo podia dar origem a um movimento circular da anca. Curiosamente, pareceu-me que contornos rítmicos e de gestos de *pitch* eram a maioria dos "detalhes" focados pelos seus corpos, independentemente de harmonia, timbre ou até mesmo a textura.

Da minha parte devo admitir que me debati com o desafio durante algum tempo, pois queria tentar criar música que me parecesse ser uma imitação literal do movimento corporal na coreografia. No entanto, toda a música que escrevia tornava-se praticamente impossível de sincronizar, nem mesmo de maneira imperfeita, de modo a conseguir acompanhar o movimento. Apenas consegui ultrapassar este bloqueio criativo com a ajuda de uma frase de Inácio de Loyola, que me tem acompanhado ao longo da vida: devemos ser indiferentes, desapegados de todas as coisas de modo a termos liberdade para escolher apenas aquilo que nos ajuda a melhor alcançar os nossos objectivos; assim, até mesmo coisas que são geralmente tomadas como boas devem ser postas em questão (de Loyola, 2016, p. 10). E existia de facto algo que se interpunha no meu caminho, e que ainda não tinha posto em questão: a partitura escrita. De facto, a escrita simbólica é um excelente recurso para criar uma representação espacial de processos temporais, ainda que de maneira imperfeita. Deste modo, um compositor consegue compreender melhor o espaço de um intervalo de tempo sem o problema de estar no próprio decorrer do tempo. Porém, mesmo com a ajuda de *software* de edição e reprodução de partituras, não tendo nenhum tipo de escrita de dança, encontrava-me a tentar igualar tempo com espaço – e isto é uma tarefa para um astrofísico, não para um músico. Se pretendia encontrar alguma

[31] - Inseri esta expressão como uma citação directa de algo que a Camila me disse durante uma explicação do seu processo criativo para este esboço.

Fig.9 – Sequência da improvisação coreográfica da Camila e Inês em resposta à minha pequena peça.

maneira prática de corresponder som com movimento corporal, precisava de passar da representação gráfica para uma reacção em tempo-real da coreografia.

Movimento vocalizado

A solução para o meu problema foi curiosamente semelhante à ideia que a Camila e a Inês usaram para reagir ao meu esboço musical: elas focaram a escuta em detalhes sonoros pontuais, trazendo-os para o movimento corporal; eu foquei o meu olhar em aspectos do movimento corporal traduzindo-os em som com o meu instrumento mais básico – a minha voz.

Isto, na verdade, não me era inteiramente desconhecido. Naquela altura já tinha tido oportunidade de ver a Camila a fazer algo parecido para explicar partes coreográficas à Inês; também vários coreógrafos e bailarinos famosos como Pina Bausch[32] ou Wayne McGregor[33] vocalizam enquanto se movem ou vêem as suas peças a serem ensaiadas; como irei contar mais adianta, também a minha professora de dança, Sofia, vocalizava para tentar explicar melhor aos alunos certas qualidades menos óbvias do movimento. Suspiros, sibilos, explosões, e até mesmo berros, gorgolejos, assobios, e todos os tipos de sons vocais onomatopaicos e expressivos são usados de forma frequente por bailarinos e coreógrafos para enfatizar e salientar qualidades do movimento para ele próprios e para outros. Confesso que a minha inspiração principal para as minhas experiências foi de ter visualizado a peça "One flat thing reproduced" de William Forsythe com uma faixa áudio sobreposta do próprio Forsythe a vocalizar a coreografia na sua totalidade[34], que achei incrivelmente musical.

Vocalizar sobre o movimento tornou-se assim o método, deixando que a minha voz simplesmente reagisse à visualização do *clip* de vídeo que a Camila me tinha enviado. Comecei a experimentar assim que arranjei um microfone e uma tarde no meu estúdio,

---

[32] - Tinha sobretudo na memória o filme de tributo de Wim Wenders a Pina Bausch, "Pina".

[33] - Se a utilização de vocalizações no processo criativo deste coreógrafo está patente em praticamente qualquer registo vídeo de ensaios com ele, na altura foi particularmente significativa para mim a visualização da TED Talk "O processo creativo de um coreoógrafo em tempo-real." (https://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time?language=pt)

[34] - https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance

mas o primeiro resultado foi algo estranho. De facto, a tentativa inicial teve como premissa a imitação de qualidades do movimento, através da criação de sons vocais que também fossem funcionalmente semelhantes entre si – uma espécie de instrumento com uma função musical muito estrita, como apenas expôr a pulsação rítmica, ou uma textura de ruído, ou notas sustentadas. O que surgiu foi uma linha vocal que focava aspectos do movimento corporal, mas que constantemente mudava o foco, o que dificultava a percepção da analogia quando se ouvia uma única faixa. Ainda assim continuei a tentar diversas possibilidades, apesar de parecer na altura um método pouco eficaz. Mesmo quando tinha cerca de doze faixas de áudio diferentes preenchidas com gestos vocais, linhas melódicas invulgares, diversos tipos de ruídos e ainda a leitura dramática de um poema que tinha escrito, nenhuma delas por si só me satisfazia inteiramente. Então, numa última tentativa desesperada, resolvi experimentar reproduzir todas as faixas ao mesmo tempo. O resultado sonoro foi curiosamente complexo e coerente: com qualidades musicais evidentes e efectivamente representando uma boa analogia de vários aspectos do movimento. Ou seja, a concomitância temporal do todo resultou em algo muito mais interessante e funcional do que a mera soma das suas partes. Após ter mostrado o esboço ao meu orientador, que me encorajou a prosseguir esta abordagem, apenas precisei de trabalhar um pouco na edição e mistura através de *software* apropriado (volume, espacialização, um pouco de *reverb*) de modo a criar uma imagem sonora mais holística. E finalmente, após quase dois anos e meio de tentativa e erro, consegui criar um primeiro esboço equilibrado daquilo que procurava: som musical nascido de um verdadeiro diálogo com a dança.

Cena 4 – Descobrindo a coreomusicologia

> Realizador: [em Japonês] Mr. Bob-san, está a relaxar no seu estúdio. Na mesa está uma garrafa de whiskey Suntory. Certo? Devagar, olhe com emoção para a câmara e diga suavemente – diga como se estivesse a falar para um velho amigo. Como o Bogie em Casablanca, "Aqui vai à tua, miúda" – tempo para Suntory.
>
> Ms. Kawasaki: Umm. Ele quer que vire, e olhar para a câmara. Certo?
>
> Bob: Foi só isso que ele disse?
>
> Ms. Kawasaki: Sim. Virar para a câmara.
>
> Bob: Tudo bem. Quer que me vire da direita, ou que vire da esquerda?
>
> Ms. Kawasaki: [para o realizador, em Japonês] Uh, umm. Ele está pronto. Mas quer saber se se deve virar da esquerda ou da direita quando a câmara começar a filmar. O que lhe digo?
>
> Realizador: [em Japonês] Qual é a diferença?! Não faz diferença nenhuma! Não tenho tempo para isto! Percebeu, Bob-san? Ponha as ideias no sítio, e rápido! Olhe directamente para a câmara. Para a câmara. E lentamente. Directamente para a câmara. E no seu olhar há… paixão. Certo?
>
> Ms. Kawasaki: [para o Bob] Lado direito. E com intensidade. Sim?
>
> Bob: É mesmo só isso? É que pareceu que ele disse bastante mais.
>
> Diálogo retirado do filme "Lost in Translation", de Sofia Copola

Assim que decidi seguir o meu mestrado pelo tópico das colaborações entre dança e música, tornou-se bastante claro que estava com o mesmo problema que o Bob e o realizador. Tentava comunicar com a dança, mas as traduções em palavras que permitissem compreender o que queria "dizer" musicalmente estavam a levar praticamente nada para o outro lado[35]. Para complicar ainda mais a situação, não conhecia

[35] - A raíz etimológica da palavra "traduzir", *transduco* em Latim, significa "levar para o outro lado".

nenhuma “Ms. Kawasaki”, alguém que fizesse pelo menos uma tradução imperfeita para cada parte, e que reduzisse um pouco as perdas das minhas comunicações com a dança.

Não demorou muito até decidir que precisava de me tornar pelo menos um tradutor básico entre música e dança. Isto implicava entrar neste desafio como se fosse aprender uma nova língua, de uma maneira dupla: uma mais racional e sistemática, como se fosse para estudar a gramática e vocabulário em livros e dicionários, a abordagem mais académica; no entanto, qualquer um que já tenha passado pela experiência sabe que para ganhar um mínimo de fluência deve-se também conversar, escrever, interagir na nova língua, dentro de um contexto da “vida real” do dia-a-dia, para verdadeiramente criar um envolvimento pessoal com os detalhes linguísticos. Assim, antes de mais comecei a pesquisar acerca de colaborações entre música e dança, estilos, vocabulário e história da dança, e aproveitei uma oportunidade para tornar isto numa investigação para uma cadeira em metodologias da investigação musical. A parte sistemática estava em andamento. Em breve decidi também começar a falar a língua e inscrevi-me em aulas de dança contemporânea.

Suposições apoiadas em ambiguidades

A primeira vez que cruzei a porta para o estúdio de dança, fiquei aterrorizado por notar a falta de duas coisas: a sala estava imersa em absoluto silêncio, sem música alguma; além disso, era eu o único homem presente na aula. Estava claramente desesperado à procura de pontos de apoio familiares, algo com que me pudesse identificar, ou que me recordasse a minha realidade habitual, e na altura estes dois aspectos foram os primeiros que me surgiram na consciência e que de certa maneira formaram a minha primeira imagem daquelas aulas.

Ainda que já tivesse tido algumas aulas de Tango, esta era a primeira vez que iria ser introduzido a um estilo de dança mais “erudito”, pelo menos no sentido de ter procedido historicamente de estilos de dança clássica como o *ballet*. Tendo a música e dança um percurso histórico sempre bastante a par, pensei que poderia utilizar todo o meu conhecimento de conceitos comuns a ambas as disciplinas para me ajudarem a atravessar as dificuldades que com certeza iria encontrar em aulas de contemporâneo. Afinal de contas, a dança também tem ritmo, tempo, compasso, dinâmicas, articulação, frases e em última análise é executada ao som de algum tipo de música. Quão difícil poderia ser se já se soubesse distinguir um compasso binário simples, de um quaternário composto? Seria

sem dúvida apenas uma questão de aprender a mover a parte do corpo correcta, da maneira correcta, no momento correcto, certo?

Levei um semestre inteiro de aulas de hora e meia, duas vezes por semana, para pelo menos começar a dançar uma coreografia básica de três minutos, sem paragens. Isto, claro, não contando com todos os erros que ia cometendo.

Contei todas as pulsações, tomei notas mentais das variações de velocidade do movimento como se tratassem de ritmos numa partitura, construí mentalmente a forma estrutural da coreografia, mas o meu corpo lutava para se manter no tempo, para se movimentar com o ritmo certo, para frasear fluentemente entre movimentos. Foquei toda a minha atenção em tudo o que a minha professora explicava pelas lentes dos conceitos musicais familiares, e parecia-me compreender o que me era pedido. Porém, quando tentava reproduzir, mesmo com todo o conhecimento conceptual em mente, não conseguia alcançar o mesmo resultado, as mesmas sensações que experienciava quando observava a professora a exemplificar o movimento.

Para além disto, também o "género" do movimento me começou a causar problemas. Estando a maior parte do tempo entre mulheres, não conseguia transpôr a qualidade do movimento para o meu corpo sem que oscilasse desajeitadamente entre um estilo "macho" inexpressivo ou uma imitação demasiado "delicada" como estereótipo de um movimento "feminino". O movimento, no entanto, era algo que estava para além de uma questão de género, pois mesmo entre as minhas colegas via diferentes maneiras de interpretar os gestos e passos. Eu, por outro lado, debatia-me constantemente com o que era próprio do meu corpo. Esta experiência foi perfeitamente descrita por Lorna Marshall no seu livro sobre *performance* e expressão física:

> Todos nós precisamos de nos familiarizar com o nosso corpo e o seu âmbito actual de possibilidades, e usar o que temos para nossa maior vantagem. Superficialmente isto pode parecer imediato; basta começar e fazer o que já se sabe. Num mundo ideal, os nossos corpos quotidianos seriam canais livres e sem resistência, conectando directamente os nossos "eus" com o mundo numa troca fluida e constante. Mas não vivemos num mundo ideal; vivemos no mundo real – um mundo muito activo e concreto que formou e modificou a utilização do corpo de diversas maneiras. […] Pelo processo de crescer, somos ensinados a

> controlar e apresentar tanto a nossa fisicalidade como a expressão das nossas emoções. Somos ensinados o que podemos ou não fazer. […] Criamos uma *persona* que funciona eficazmente, e cuja sustentação nos deixa (mais ou menos) felizes. […] Certamente, a nossa *persona* afecta como nos apresentamos, agimos e as escolhas que fazemos. Afecta a nossa manifestação externa. Mas tem também uma função mais subtil; funciona como um dispositivo de filtragem, avaliando o mundo à nossa volta e selecionando o que considera ser relevante e útil. Afecta como percepcionamos tudo à nossa volta. Também molda as nossas reacções e padroniza as nossas relações com as pessoas. Noutras palavras, afecta tanto o nosso pensamento como as nossas acções. (Marshall, 2013, pp. 3–6)

A padronização descrita por Marshall está claramente plasmada na minha experiência das aulas de dança. Lidar com música numa base diária fez-me criar uma *persona* musical[36], uma máscara sustentada por uma série de padrões estruturados sobre conceitos, de modo a mais rapidamente gerar reacções apropriadas a situações musicais. Isto significa que enquanto uso a minha "máscara de músico" a minha atenção foca-se em certos aspectos da música, a partir de certos processos armazenados para a ocasião. Estes aspectos foram previamente circunscritos dentro de estruturas mentais, tais como a noção de *pitch*, que compreende e evoca o vasto conjunto de experiências que me permitiram entender o que é o *pitch*. Deste modo, sem precisar de despender muita energia psíquica na tomada de consciência dos aspectos que podem estar presentes numa peça musical (pois a "máscara" imediatamente os assinala), adquiro mais espaço no meu consciente para realizar outras operações mentais sobre estes mesmo aspectos, e assim refinar a minha resposta a eles. Utilizando o mesmo exemplo do *pitch*, isto significaria que poderia prestar atenção a detalhes como a afinação se estiver a cantar, ou a relação harmónica com outros *pitches* se estiver a tentar tirar uma música de ouvido. Sem o foco da "máscara" apenas ouviria "algo", e necessitaria de voltar a estar consciente destes aspectos que consigo percepcionar pelos meus sentidos. Por isso, no fim de contas temos de dizer que é algo sobretudo benéfico para nós.

[36] - O termo *persona* vem do Grego Antigo *prósōpon*, a máscara usada no teatro antigo para representar um personagem.

Fig.10 – Dois espectáculos com a turma de dança da Ana Sofia Leite em 2014 (em cima) e 2015 (em baixo), nos quais participei.

O problema surge quando começamos a dar o mesmo nome a coisas diferentes - que não as torna magicamente no mesmo. Os conceitos que construí com a minhas "máscaras" de "músico" e de "homem" operam maioritariamente de modo inconsciente. A não ser que faça um esforço para estar consciente delas, irão sempre afectar a maneira como me mexo, penso sobre e percepciono o movimento corporal. Até podem mesmo corresponder a rótulos que ouço no contexto das aulas de dança: a "dinâmica" de um gesto, o "andamento" de uma secção, ou até mesmo o carácter "masculino" de um certo movimento. No entanto, o que descobri é que isto pouco ou nada tem a ver com o conjunto de experiências, sensações e sentimentos que estes rótulos evocam em mim. Ao fiar-me na suposição de que os conceitos não possuirão qualquer ambiguidade, uma vez mais supus (provavelmente de uma forma inconsciente) que poderia aprender de uma maneira mais eficaz se usasse estas "máscaras de filtragem". Não resultou como esperava.

Se clarificar conceitos no quotidiano é extraordinariamente importante, na dança não encontramos uma excepção. Porém, a "linguagem" da dança apresenta um desafio ainda maior a qualquer aprendiz novato. Porque mesmo removendo camada após camada de suposições e chegando ao cerne da ambiguidade de certos conceitos, experiências pessoais concretas, podemos ainda assim chegar à conclusão que as palavras, conceitos e noções usados em dança são sobretudo – por mais estranho que pareça – inexplicáveis.

De volta às bases

O que é "frente"? E "dentro"? Estas palavras, que ouvi tantas vezes durante as minhas aulas de dança, não podem ser claramente definidas. E, no entanto, qualquer ser humano sabe do que tratam sem muitas explicações ou descrições. São o que Lakoff and Johnson chamam de "bases do nosso sistema conceptual", como no caso de conceitos espaciais:

> Noutras palavras, a estrutura dos nossos conceitos espaciais emerge da nossa experiência especial constante, isto é, a nossa interacção com o ambiente físico. Conceitos que surgem desta maneira são conceitos pelos quais vivemos do modo mais fundamental. (Lakoff & Johnson, 1980, pp. 56–57)

Em certo sentido estes não são verdadeiramente conceitos. Não podem ser porque se situam nas fronteiras abstractas das estruturas conceptuais. Traçam a linha fina entre conceitos mais elaborados que usamos no dia-a-dia – como "sucesso" ou "inflação" – e

as nossas experiências vividas concretas. A este traço que as une, não lhe chamarei conceito, mas símbolo.[37]

Aqui reside um dos principais desafios que descobri quando comecei a minha viagem para me tornar um "tradutor": o cerne do corpo de literatura sobre dança que pesquisei não me conseguiu providenciar conceitos estáveis sobre os quais pudesse trabalhar. Encontrei maioritariamente livros sobre técnica, métodos de vários coreógrafos, muitos textos na área dos estudos de dança e alguns sobre análise de movimento, mas todos eles na linha de um entendimento experiencial, "simbológico" da realidade da dança. Isto significa que qualquer um sem contacto prévio com as realidades a que aqueles símbolos se referiam, iriam entender muito pouco, ou provavelmente até interpretar erradamente o que está a ser dito. Lakoff e Johnson explicam lindamente este fenómeno:

> Deste modo CIMA não é entendido puramente nos seus próprios termos, mas surge da colecção de funções motoras constantemente realizadas relacionadas com a nossa posição erecta relativa ao campo gravitacional em que vivemos. Imagine-se um ser esférico que habita fora de qualquer campo gravitacional, sem qualquer conhecimento ou imaginação de qualquer outro tipo de experiência. O que é que CIMA poderia possivelmente significar para tal ser? A resposta a esta questão dependeria, não só na fisiologia deste ser esférico, mas também na sua cultura. (Lakoff & Johnson, 1980, p. 57)

Porém os tipos de símbolos apresentados na bibliografia que encontrei não era do género de "cima", "baixo" ou "dentro", apesar de certamente estarem mais próximos deste tipo de experiências que se encontram dentro de um "domínio básico da experiência", em particular aqueles que resultam das interacções dos nossos corpos com o meio ambiente:

> O que constitui um "domínio básico da experiência"? Cada um destes domínios é um todo estruturado na nossa experiência que é conceptualizado como o que chamámos de *gestalt* experiencial. Tais *gestalt* são experiencialmente básicos porque cada um caracteriza um todo estruturado dentro da experiência humana recorrente. Representam organizações coerentes das nossas experiências em termos de dimensões naturais (partes, estágios, causas, etc.). Domínios da experiência que estão organizados como *gestalt* em termos de tais

[37] - Do Grego Antigo *sumbállō*, que significa "eu junto".

> dimensões naturais parecem-nos ser tipos naturais de experiências. São naturais no sentido seguinte: estes tipos de experiências são um produto dos nossos corpos (aparelho perceptivo e motor, capacidades mentais, constituição emocional, etc.); as nossas interacções com o nosso meio físico (mover, manipular objectos, comer, etc.); as nossas interacções com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos de instituições sociais, políticas, económicas e religiosas). (Lakoff & Johnson, 1980, p. 117)

Mas ainda assim os símbolos da dança são mais complexos, e necessitam de uma atenção especial a características muito particulares do corpo e seu movimento. Efectivamente, os corpos dos bailarinos são muito diferentes e muito mais especializados para se moverem do que os da maior parte dos humanos. Além disso, o conjunto de interacções físicas a que um bailarino está sujeito diariamente é consideravelmente mais amplo do que o da maioria das pessoas que não dançam. Apenas como exemplo para ilustrar este ponto podemo-nos perguntar quantas vezes durante um dia normal giramos em torno de um eixo, ou quão frequentemente sentimos o chão com outra parte do corpo que não os pés.

Esta parece-me ser a razão para encontramos regularmente coreógrafos e bailarinos a fazerem sons estranhos com a voz, durante aulas, ensaios ou até apresentações públicas. Estes sons, de certo modo, são símbolos muito mais eficazes na representação de algum aspecto do movimento correspondente, pelo menos mais do que qualquer palavra.[38]

Durante toda a minha investigação, a leitura que provavelmente mais dificuldades me apresentou foi uma espécie de "guia para principiantes" ao trabalho e terminologia de Rudolf Laban (Newlove & Dalby, 2003). Difícil porque parte de mim entendia o que significava dizer que o "esforço básico" de "pressionar" era composto pelos "factores de movimento" de "Espaço directo", "Tempo sustentado", "Peso forte", com "fluidez restringida", e que poderia ser colocado no canto inferior direito traseiro da "dinamosfera"

[38] - Curiosamente existe a teoria do simbolismo sonoro que, entre outras coisas, explica a formação das palavras primitivas a partir de sons onomatopaicos, sons que pretendiam imitar ou representar alguma característica de um determinado fenómeno ou realidade. Para aprofundar um pouco este assunto vale a pena ler o livro "The sound shape of language" (Jakobson & R. Waugh, 1979), que apesar de ter quase quarenta anos de existência introduz lindamente um leitor interessado a este mundo fascinante.

– a estrutura espacial que relaciona o nosso espaço de movimento pessoal ou "kinesfera" com os oito "esforços básicos". No entanto, se tentasse analisar cada um destes "conceitos" em profundidade, não faria sentido absolutamente nenhum, ou apresentaria mesmo muitos problemas a qualquer tentativa de uma explicação sistemática. Isto deixava-me incrivelmente confuso: como é que algo poderia fazer sentido, desde que não tentasse analisar?

Refocar a atenção

Passaram-se cerca de quatro anos desde que comecei aulas de dança contemporânea até ao momento presente, e não me consigo lembrar de uma única aula em que não tenha tido de fazer um esforço para deslocar a minha atenção para o meu corpo. Neste momento já aceito isto como algo inevitável, consequência da minha vida quotidiana passada numa sociedade maioritariamente descorporizada:

> A maior parte do tempo, estamos completamente inconscientes daquilo que o nosso corpo está a fazer. A padronização desliga-nos, e não temos noção do que está a acontecer fisicamente, momento a momento. O corpo simplesmente segue os programas habituais para andar, correr, lavar a louça, sentar, etc. que se estabeleceram ao longo dos anos. Sabe perfeitamente como executar estas acções; descobriu um sistema eficiente que agora se tornou totalmente automatizado. (Marshall, 2013, p. 10)

Assim, de cada vez que entro no estúdio de dança preciso de tirar uns momentos para desligar do modo "totalmente automatizado". Porém, apenas consigo fazer isto se ligar um modo diferente de aprendizagem, que creio ser muito próximo da tradição antiga do "aprendiz":

> Na tradição do mestre-aprendiz, o especialista mostra ao aprendiz como realizar uma tarefa, observa enquanto o aprendiz pratica partes da tarefa, e depois delega mais e mais responsabilidade até que o aprendiz seja competente o suficiente para terminar a tarefa independentemente. Esta é a noção básica: mostrar ao aprendiz como fazer uma tarefa e ajudar o aprendiz a realizá-la. (Collins, Seely Brown, & Holum, 1991, p. 2)

Na verdade, não se leva papel e caneta para uma aula de dança, mas os sentidos e o corpo. A minha professora sempre foi muito clara neste aspecto: primeiro observa, depois tenta reproduzir; só depois irei falar contigo e fazer algumas correcções. O propósito dos exercícios não é "saber" como os fazer, mas efectivamente fazê-los: não são conceptuais. Deste modo, qualquer explicação acerca de como os realizar será sempre insuficiente, e como tal ninguém deve esperar conseguir uma execução perfeita do exercício logo na primeira tentativa. É um processo iterativo de tentativa e erro, correcção e repetição, para que de cada vez que se executa um certo movimento se clarifiquem novos aspectos, ou sejam corrigidos pelo professor. Ou seja, a principal tarefa do aprendiz é estar conscientemente atento a tudo.

Na minha aprendizagem do "ofício da dança" sempre precisei de focar a minha total atenção "no que está a acontecer momento a momento" (Marshall, 2013, p. 10) no meu corpo e em todos os outros corpos presentes na sala, especialmente no movimento da professora. "Para 'escutar' ou 'saborear' o que se está a passar" (Marshall, 2013, p. 10), quais as minhas sensações, sentimentos e reacções básicas ao meu movimento corporal e ao dos outros. Neste aspecto, Lorna Marshall dá um conselho importante, que eu próprio fui descobrindo no curso das aulas:

> Descartar os preconceitos acerca do que o teu corpo consegue ou não fazer. Algumas coisas sabes que consegues fazer facilmente […] mas existem outras possibilidades físicas, outras maneiras de se mover. É importante mantermo-nos abertos a estas, evitar assumir que o que não é familiar é imediatamente impossível ou 'errado'. (Marshall, 2013, pp. 10–11)

Ou seja, uma atenção consciente tem esta "qualidade de abertura", no sentido em que é uma pura observação da realidade. O objectivo não é alcançar feitos impressionantes com o corpo, mas antes "permanecer num estado de suave curiosidade […] envolvido em ver o que pode daí surgir" (Marshall, 2013, p. 11). Trata-se mais de constantemente questionarmo-nos "O que será que... e se… talvez…?", de "simplesmente ficarmos intrigados com as possibilidades" (Marshall, 2013, p. 11) e pesquisar com o movimento.

As aulas de dança com a minha professora, Sofia, habitualmente começam com uma parte mais orientada para alongar e aquecer o corpo. Depois, gradualmente entra em movimento de dança através de um exercício que ela chama *crawling*, cujo propósito é

"acordar" as articulações, o "centro" e explorar um pouco as nossas possibilidades de movimento próprias, tendo como postura de base inicial uma variação da postura do "cão a olhar para baixo"[39]. Curiosamente, apesar deste ser um exercício habitualmente acompanhado com alguma música, são raras as vezes em que consigo prestar-lhe atenção. O meu próprio movimento, reacções e sensações corporais são tão exigentes a nível de atenção que quase nunca sobra alguma para escutar devidamente a música. Para além disso, também é interessante que as poucas aulas em que não realizámos este exercício ao começar foram as que tive mais dificuldade a controlar e focar-me no meu corpo nos exercícios seguintes, como se esta exigência intensiva do meu corpo pela minha atenção total de algum modo me ajudasse a conectar-me com ele e a conseguir exercer maior controlo.

O tempo restante da aula era quase sempre muito diverso. Os exercícios podiam ir desde ensaiar coreografias específicas até trabalhar alguma técnica para um estilo particular (como *Skinner Release*, uma das preferidas da Sofia). No entanto, devo mencionar dois exercícios que me ajudaram muito a desenvolver um entendimento mais aprofundado do movimento corporal em geral. Um deles é simplesmente um "jogo do espelho", um exercício a pares, mas que pode ser feito por toda a turma ao mesmo tempo se assim pretendido. Um dos jogadores é a "pessoa real" e o outro, posicionado mesmo em frente do primeiro, é o "reflexo no espelho". A "pessoa real" apenas tem de dançar com a música que estiver a tocar, à sua vontade, e o "reflexo no espelho" tem de imitar em simetria o movimento do primeiro, como se existisse mesmo um espelho entre os dois. Passado alguns minutos os papéis invertem-se. É um exercício muito interessante especialmente por permitir que ambos os jogadores possam ser o "seguidor" e o "líder". Para mim, descobri que me ajudou muito a criar e alcançar novas maneiras de me relacionar com corpos e movimentos que por vezes são muito diferentes do meu.

O outro exercício é provavelmente o meu favorito, mas também o mais complexo. É apenas uma improvisação em duo ou trio. Este exercício tem imensas maneiras de ser realizado, mas não as irei apresentar todas aqui. O principal é isto: começa com os

[39] - Esta é uma típica postura do Yoga, cujo nome é na verdade *adho mukha svanasana*.

Fig.11 – O exercício de “crawling” numa das aulas da Sofia. (fotografia de Daniel Barbosa)

participantes afastados uns dos outros, e aos poucos vão se aproximando sempre a dançar. Quando finalmente entram no espaço pessoal uns dos outros (a "kinesfera" de Laban) a deixa é muito simples – interajam, dancem uns com os outros. Obviamente que isto, apesar de aparentemente simples, implica uma série de competências diferentes, bem como uma boa dose de criatividade. Mas o mais difícil neste exercício, devido ao desconforto gerado, é a capacidade de estar aberto aos toques, gestos, ao corpo inteiro dos participantes com quem estamos a dançar. A estranheza da interacção é quase palpável, especialmente quando é alguém que faz o exercício pela primeira vez. Deixarmo-nos estar verdadeiramente disponíveis para o outro e para o meio ambiente é, na verdade, algo muito complicado de alcançar.

Integrar contradições

Durante o tempo em que era introduzido neste novo modo de percepcionar a realidade, outro tipo de experiência estava a ajudar-me a estruturar e integrar o que aprendia. Efectivamente, se foi possível relacionar todas as experiências relatadas anteriormente com alguns autores e bibliografia de diversas áreas, foi porque fui motivado a prosseguir com uma séria pesquisa acerca das relações entre dança e música. Com o incentivo do Prof. Dr. Francisco Cardoso li e analisei dezenas de artigos, jornais, livros, tudo o que me pudesse dar alguma pista acerca da extensão actual da investigação nesta área. Dois tópicos em particular – já abordados na revisão bibliográfica – ressaltaram nas pesquisas, duas disciplinas das quais, na altura, nunca tinha ouvido falar: coreomusicologia e a teoria da cognição corporizada.

A última já foi referida diversas vezes ao longo deste trabalho, e trata-se de um campo de investigação multidisciplinar que coloca a experiência humana de vivermos uma existência corporizada como um elemento fundamental para os processos de percepção e entendimento da realidade. Em particular, interessou-me a vasta literatura da área que ligava a formação do significado musical com a cognição corporizada. De facto, se conseguisse encontrar conexões sistemáticas entre corpo e música o meu trabalho de "tradução" poderia ficar muito mais simples. A leitura destes temas foi realmente eficaz, não no sentido de ter descarregado peso da tarefa que tinha em mãos, mas antes por terem redireccionado positivamente a direcção dos meus esforços para novas abordagens que não teria sequer tentado anteriormente.

A coreomusicologia é, na verdade, a principal área deste trabalho. Definida como o estudo das relações entre música e dança, é, no entanto, um campo ainda muito recente e maioritariamente inexplorado[40]. De facto, a maioria dos autores acaba por chegar, de um modo ou outro, a uma mesma conclusão: "as opiniões de bailarinos, músicos e críticos de dança oferecem o mais fascinante e consistentemente contraditório corpo de literatura." (Hodgins, 1992, p. 9) Apenas listando alguns dos principais problemas podemos encontrar: " o debate sobre a visualização musical" (Hodgins, 1992, p. 12); questões sobre a "duração relativa de gestos musicais e cinestésicos" (Hodgins, 1992, p. 13); desacordos acerca de correspondências rítmicas; o lugar da forma e da estrutura na relação; e finalmente aquela que é provavelmente a discussão mais importante, acerca "da importância relativa das duas disciplinas no *Gesamtkunstwerk* final, e a questão do domínio disciplinar." (Hodgins, 1992, p. 18) Porém, existe um consenso:

> Que relações significativas entre dança e música a longo termo não podem existir apenas ao nível da imitação […] Mas estas observações naturalmente levantam algumas questões difíceis: qual é a natureza deste "diálogo"? Como difere de uma mera imitação? […] Serão todas as relações imitativas inerentemente más? Será que a recusa deliberada de imitação coreomusical aberta apenas por si nos impele a ver relações mais profundas, mesmo onde não existem? (Hodgins, 1992, p. 20)

Tomando todos estes elementos em consideração – e após muitas revisões do âmbito, metodologia e objecto da investigação – decidi-me focar no problema de entender estas contradições, e eventualmente começar a criar pontes que ligassem as diversas perspectivas. O resultado final foi um artigo não publicado com o título "Understanding relationships between sound and movement in software-mediated choreomusical works: perspectives from dance and music" (Tavares, 2014). O ponto de partida foram peças ou trabalhos artísticos para dança e música onde a utilização de *software* interactivo tornaram evidentes em certo sentido a necessidade de criação de mapeamentos entre som e movimento. Entrevistei dois criadores diferentes neste campo específico, deliberadamente escolhidos de modo a virem de "ambas as margens": um compositor e uma coreógrafa reconhecidos pelo seu vasto trabalho e especialidade na área. A partir

[40] - Remeto neste ponto para a secção de revisão bibliográfica, onde exponho de um modo mais alargado o campo da coreomusicologia.

deste material analisei as entrevistas sob três diferentes abordagens: análise temática, análise semântica do discurso, e análise comparativa.

As entrevistas em si são uma leitura muito interessante, pois proporcionam algumas luzes para entender as relações coreomusicais. No entanto, para este trabalho irei apenas ressaltar três pontos principais que extraí da minha análise das entrevistas. Primeiro, tornou-se claro que

> […] a criação de relações eficaz entre música e dança em [trabalhos coreomusicais integrando] sistemas interactivos está intimamente relacionada com a capacidade de compositor e coreógrafo gerarem uma base para entendimento mútuo. (Tavares, 2014, p. 18)

Isto é interessante, pois desloca o foco do problema dos conceitos mais ou menos abstractos de "música" e "dança" para a existência real e corporizada de um compositor e coreógrafo concretos. A criação de tais trabalhos, na opinião destes dois especialistas, necessita que ambas as partes estejam presentes e a caminho de um entendimento. Talvez não de estranhar que, até à data, nunca tenha encontrado ou ouvido falar de um único exemplo de uma peça coreomusical relevante que tenha sido criada por um só indivíduo.

Em segundo lugar também sugeri que

> […] as teorias no campo da cognição corporizada estão no cerne da formação desta base comum […] pois aparenta ser uma área onde pode surgir um vocabulário comum para música e dança comunicarem entre si, e a sua relação poder ser estudada com maior clareza. (Tavares, 2014, p. 19)

A existência de tal vocabulário é meramente uma hipótese. No entanto, no sentido de se tornar um terreno comum vai efectivamente além do campo das meras possibilidades. É altamente provável que o "domínio básico da experiência" apresentado por Lakoff e Johnson contenha elementos que, em virtude da sua natureza principalmente abstracta, possam atravessar diversos campos conceptuais. Um exemplo é o dos "esquemas de imagem" (*image schematas*) básicos já abordados em diversas investigações musicológicas (Aksnes, 1998; Cook, 2001b; Godøy, 2010; Haga, 2008; López Cano, 2003; P. J. Maes & Leman, 2013; Reybrouck, 2001; Tuuri & Eerola, 2012; Zbikowski, 2002).

Isto, porém, teria consequências na decisão de direcções iniciais para a investigação ou criação coreomusical:

> Se esta conexão se revelar como sendo verdadeira, significaria que mais do que tabelas de analogias ou considerações acerca de mapeamentos particulares entre parâmetros de movimento e som […] um quadro teórico onde a linguagem da experiência básica da corporização seja central seria um excelente ponto de partida para a elaboração de ferramentas para a análise, criação e reflexão coreomusical. (Tavares, 2014, p. 19)

Por fim, a minha investigação também propunha que

> […] a capacidade humana da receptividade permeia todo o processo de criação de um trabalho coreomusical em vários níveis. […] A expressão mais clara da importância deste conceito encontra-se no carácter aberto do processo criativo tanto do compositor como da coreógrafa entrevistados para esta investigação. […] Este é um aspecto tão importante na co-criação de trabalhos coreomusicais mediados por *software*, que é inclusivamente sugerido nas entrevistas que esta capacidade […] ou é desenvolvida pelas partes intervenientes na colaboração ao longo do processo, ou a peça poderá estar condenada ao fracasso. (Tavares, 2014, p. 19)

Uma nova metáfora?

Na altura, enquanto escrevia a investigação, era constantemente interrompido por breves memórias, a maior parte das vezes de aulas de dança recentes. Por algum motivo intuía que os resultados da minha investigação coreomusical e a minha introdução prática à linguagem misteriosa da dança eram na verdade apenas harmónicos diferentes de uma mesma fundamental. De que outra maneira explicaria o surgimento dos mesmos tópicos em ambas as experiências? O carácter iterativo da experiência, a improvisação como um meio importante para o desenvolvimento criativo, o foco na linguagem do corpo como meio para alcançar entendimentos, a imitação como uma ferramenta ou método central, a capacidade de se deixar ser influenciado e afectado por outros. Esta é uma lista de apenas algumas semelhanças que temos vindo a encontrar ao longo deste relato.

No entanto, também recordava frequentemente a entrevista com o compositor Wayne Siegel, e algo que ele tinha dito acerca da programação do sistema interactivo para a sua peça "Sisters":

> O que estás a experienciar, a ver, é uma *performance* inteira e grandes gestos. O sistema estava a tentar traduzir estes ângulos dos cotovelos e joelhos em algo que fizesse sentido musical. Estes não eram necessariamente os parâmetros mais importante para a dança. E por isso tivemos de lidar com esses problemas de maneiras diferentes. (Tavares, 2014, Anexos)

Só neste parágrafo podemos ouvir Siegel a tentar reconciliar três aspectos diferentes: o sentido musical do som resultante, a tradução dos dados recebidos pelo sistema em parâmetros musicais, e finalmente os aspectos cognitivos da dança pelo ponto de vista tanto do bailarino como do observador da *performance*. Isto era importante pois abordava a mesma questão de algo ficar perdido na tradução do movimento para som, com que abrimos esta cena. O modo que Siegel encontrou para lidar com estes problemas foi ainda mais interessante:

> Se tivesses apenas um sensor irias imediatamente ficar aborrecido e cansado disso. Mas pelo facto de existirem oito sensores e duas bailarinas diferentes significa que a complexidade aumenta, percebes, imenso. Assim, ainda que cada sensor esteja a fazer algo que é relativamente simples, o som total torna-se muito complexo muito rapidamente, e eu gosto disso, gosto desse aspecto. Para além disso […] é normalmente bastante difícil distinguir um som de outro […] eles misturam-se uns nos outros e estão muito, mesmo muito relacionados uns com os outros, de modo que se tornam num único grande som em vez de serem oito sons individuais. (Tavares, 2014, Anexos)

A expressão "um único grande som" ressoou em mim durante semanas até ter conseguido encontrar os meus próprios termos que me ajudassem a juntar todas as peças. A complexidade do som final não veio da adição de sons individuais, mas antes surgiu porque cada som adicionado estava correlacionado com os outros. A relação entre os sons era a essência, o que lhes permitia tornarem-se mais do que a mera soma das partes. E subitamente relembrei-me que estes vinham dos ângulos das articulações de dois corpos a dançarem entre si. Não só eram variáveis que estavam relacionadas por provirem do

Fig.12 – Sequência coreográfica da peça “Sisters”, de Wayne Siegel.

Fig.13 – Sequência coreográfica da peça “Sisters”, de Wayne Siegel.

mesmo corpo – que causava a sensação de uma forte correlação orgânica entre as articulações sempre que se executava um movimento – mas também na estrutura mais complexa dos dois corpos em interacção – que criavam um segundo nível de correlação entre as articulações.

Ou seja, num certo sentido o som que ouvia de cada vez que as bailarinas se moviam era uma imitação de um "corpo de segunda ordem" que elas criavam com o dueto. O que estava a ouvir parecia-me ser um enorme corpo-som em movimento.

Todo o livro de Lakoff e Johnson gira em torno da disputa que "o nosso sistema conceptual comum, em termos do qual tanto pensamos como agimos, é fundamentalmente metafórico na sua natureza" (Lakoff & Johnson, 1980, p. 3), apoiando esta afirmação em provas linguísticas. Isto significa que na linguagem do quotidiano podemos encontrar vestígios da metáfora que estruturou um conceito particular. Um exemplo utilizado pelos autores vezes sem conta ao longo do livro é a estruturação do conceito de "discussão" em torno da metáfora "uma discussão é uma guerra". De facto, isto dá origem a expressões comuns como "ganhar a discussão", "afirmações indefensíveis" ou até "atacar o ponto fraco do discurso". Isto reflecte-se não só na maneira como falamos, mas também como agimos durante uma discussão – os nossos gestos, reacções, sentimentos e emoções enquadram-se nesta mesma metáfora. Porém, rapidamente somos confrontados com o facto de que esta é apenas uma de várias metáforas possíveis – "não se trata de discussões serem uma subespécie de guerra" (Lakoff & Johnson, 1980, p. 5) – e como tal ponderar diferentes metáforas possíveis para estruturar um mesmo conceito, tornaria a percepção e acção totalmente diferente:

> Imaginem uma cultura onde uma discussão é vista como uma dança, os participantes são vistos como *performers*, e o objectivo é representar de uma maneira esteticamente agradável. Numa tal cultura, as pessoas veriam as discussões de uma maneira diferente, experienciá-las-iam de uma maneira diferente, e falariam delas de uma maneira diferente. (Lakoff & Johnson, 1980, p. 5)

Do mesmo modo, podemos assumir que o conceito de "música" também poderá estar estruturado metaforicamente, e que até ligeiras mudanças na metáfora poderão mudar a maneira como percepcionamos, fazemos e falamos acerca de música. Curiosamente, já

Hodgins tinha mencionado teorias acerca do papel da metáfora na investigação coreomusical:

> Pesquisas sérias e académicas acerca da relação entre música e movimento resultaram nalgumas teorias frutíferas a respeito da sua natureza essencialmente metafórica, no sentido em que "metáfora" refere-se a uma conexão icónica entre duas entidades que estabelece uma analogia entre as suas propriedades estruturais e qualitativas. (Hodgins, 1992, p. 10)

Ora, se a estruturação metafórica pode ser a base para uma possível ligação entre música e movimento, isto significa que o próprio conceito de música pode ser entendido de uma maneira metafórica, e chegamos por fim a uma primeira possibilidade de base para a minha intuição inicial. Poderei, então, obter resultados diferentes nas minhas tentativas de encontrar um terreno comum, apenas mudando a metáfora que as estrutura? E seria possível construir uma nova estrutura metafórica que conceptualizasse a música segundo a percepção de que "a música é um corpo em movimento"? Talvez sim, pelo menos tendo em conta uma hipótese semelhante proposta por Wilson Coker (1972):

> Coker desenvolveu uma teoria de isomorfismo música-movimento que aceita *a priori* a existência de significados extragenéricos. […] Coker segue a listar as várias qualidades do movimento e emoção que a música consegue exprimir […] sublinhando que estas são "qualidades características que todas as coisas em movimento podem possuir em vários graus… Podemos interpretar música como metáfora para… comportamento orgânico em especial". (Hodgins, 1992, p. 22)

Cena 5 - Frederico, Sofia e os caminhos colaborativos

> Logo desde as primeiras impressões trocadas entre nós, ficou acordado que o diálogo seria um aspecto chave para o trabalho que pretendemos desenvolver. Isto é, o diálogo entre disciplinas, desde o princípio do processo criativo. [...] Procurei inteirar-me da relação que tem cada um com as suas respectivas disciplinas, quais as suas abordagens, os seus mecanismos e processos criativos. (Nunes, 2016, p. 113)

> Como Braque descobriu "temos uma inclinação para apagar as nossas personalidades de modo a encontrar originalidade." Mas para alcançar uma tal ligação, os parceiros precisam de aprender a escutarem-se atentamente, a ouvir as suas próprias palavras ecoadas nas do colaborador, e a ouvir as palavras do outro com uma atenção especial que nasce de um propósito conjunto. (John-Steiner, 2000, loc 2653)

Porquê colaborar?

O meu segundo ano de mestrado iniciou-se de maneira apreensiva. Não só continuava o desafio de criar pontes entre música e dança, como acrescia então a tarefa de apresentar uma obra coreomusical com parte musical da minha autoria, coerente com tudo o que já tinha pesquisado e reflectido até esse ponto. Além disso, o tópico das colaborações permanecia em cima da mesa, transversal a todos os aspectos da investigação. Em suma, o trabalho que iria desenvolver como projecto final de mestrado ou tomaria os contornos de uma co-criação multidisciplinar ou seria incongruente com toda a reflexão produzida até então.

Tanto o meu histórico de colaborações como os resultados das minhas pesquisas eram a razão da minha inquietação. Como vimos anteriormente gerar uma verdadeira colaboração que dê igual lugar aos vários criadores é uma tarefa difícil, complexa e morosa. Assim foi com a Camila, Inês e Phillipe. Assim a descobri nas palavras de Wayne Siegel e Sarah Rubidge (Tavares, 2014, Anexos). Efectivamente até então não tinha encontrado nenhuma referência bibliográfica que apontasse caminhos, possibilidades, boas práticas ou até mesmo que fizesse uma análise estruturada do fenómeno das colaborações criativas. Isto punha um problema sério à continuação do meu trabalho, pois se por um lado tinha descoberto que colaborar não me era inato ou natural, por outro lado nunca tinha sido educado para a colaboração, nunca me tinham sido oferecidas as

ferramentas e técnicas que me permitissem aprender a desenvolver um estilo de trabalho colaborativo.

Neste sentido a descoberta do livro "Creative Collaboration" de Vera John-Steiner (2000) foi um encontro afortunado com uma perspectiva lúcida e perspicaz sobre a realidade actual e o papel que nela têm os esforços colaborativos. John-Steiner apresenta o século XX como o século do indivíduo que nos trouxe até ao ponto onde nos encontramos, caracterizado por um tipo de pensamento epistemológico sob fortes influências de Piaget.

> [...] essencial na epistemologia de Piaget é a ideia que cada pessoa possui controlo do seu próprio desenvolvimento, que é individualmente responsável por criar estruturas de percepção e interpretação do mundo mais eficazes, e que chega ao pináculo do poder mental sob o seu próprio comando. (John-Steiner, 2000, loc 40)

Numa epistemologia focada na construção individual do próprio entendimento não existe muito lugar para o tópico das colaborações. De facto, neste contexto atingir o conhecimento e entendimento da realidade não é uma tarefa colaborativa. Por esta perspectiva, as colaborações pouco terão a acrescentar ao desenvolvimento humano e naturalmente às actividades inerentes a este, tais como a música e dança. Talvez assim se possa começar a entender porque é que este continua a ser um tópico maioritariamente inexplorado ou problemático no campo coreomusicológico, bem como a razão para a ausência generalizada de literatura sobre o assunto das colaborações criativas.

Então, porque surgia este assunto vezes sem conta na minha investigação? Porque é que tanto os artistas entrevistados como os autores dos vários artigos tocavam sempre na importância das colaborações, mesmo enquanto um obstáculo ou problema pouco claro? Haveria algo inexplorado que as colaborações possam oferecer a quem entra nelas?

É precisamente sobre isto que versa o livro de John-Steiner. A autora baseia-se numa rearticulação contemporânea e mais empírica de ideias desenvolvidas pelo psicólogo soviético Lev Vygotsky.

> Com o seu compromisso fundamental com as relações enquanto o ingrediente central no desenvolvimento humano, Vygotsky mostrou como os mais jovens são trazidos para o seio da comunidade de pensamento por outros membros atenciosos e atentos. Ainda que não

> tenha negado a asserção de Piaget de que os indivíduos lutam com os seus próprios meios para alcançar um entendimento do seu mundo, ele [Vygotsky] argumentou que uma confiança única dos humanos nas dádivas que podem ser passadas por outros membros da sociedade e cultura de uma pessoa é a marca característica do desenvolvimento da nossa espécie. (John-Steiner, 2000, loc 60)

Na óptica de Vygotsky o desenvolvimento humano tem como paradigma o processo de aquisição de linguagem pelas crianças.

> Ser humano, para Vygotsky, significa alcançar completa associação e total acesso aos recursos culturais e intelectuais mais valorizados que uma sociedade tem a oferecer aos seus membros, sendo a fala e a linguagem absolutamente centrais para estes propósitos. (John-Steiner, 2000, loc 63)

Partindo desta premissa a autora começa por explorar as "diferentes maneiras pelas quais as possibilidades humanas são realizadas em empreendimentos conjuntos". (John-Steiner, 2000) Em traços gerais são apresentados quatro aspectos que revelam as potencialidades escondidas em relações colaborativas:

- auto-conhecimento pelas zonas de desenvolvimento proximal;

> Uma colaboração a longo prazo pode ser um espelho para cada parceiro: uma oportunidade para entender os próprios hábitos, estilos, métodos de trabalho, e crenças por comparação e contraste com os do seu colaborador. Em termos Vygotskyanos, os parceiros criam zonas de desenvolvimento iminente para cada um. (John-Steiner, 2000, loc 2636)

- lugares privilegiados para o desenvolvimento de inteligência emocional;

> Ficar emocionalmente em forma para os rigores de uma colaboração requer o aumento da capacidade pessoal para acolher e oferecer empatia, apoio, confiança, e crítica construtiva e dura. Significa também o fortalecimento da resistência pessoal quando confrontado com a dúvida em si próprio, rejeição, e sentimentos de vulnerabilidade. (John-Steiner, 2000, loc 2651)

- oportunidades para expansão do "eu";

> Diferenças nos modos de pensamento também criam oportunidades para expansão. Quem pensa verbalmente aprende a visualizar quando trabalham com parceiros que se apoiam em diagramas, fluxogramas, e modelos tridimensionais. […] Em "Inspired by Bach", Yo-Yo Ma conta com uma variedade de parceiros para transformar a sua percepção das muito familiares, adoradas suites para violoncelo. Estes artistas e cientistas dão um novo significado à noção de maneiras continuadas de ampliação do "eu". (John-Steiner, 2000, loc 2643)

- fortalecimento de um sentido de confiança em si próprio proporcionado pelo cuidado e protecção oferecido pelo parceiro.

> Uma dinâmica psicológica de colaboração adicional é a capacitação, ou o que refiro no Capítulo 5 como "o dom da confiança". Cito Jean-Paul Sartre a dizer a Simone de Beauvoir, "Fizeste-me um grande favor. Deste-me uma confiança em mim próprio que não teria sozinho." Isto é ecoado pela grande parte dos colaboradores cujas palavras se incluem neste livro. Eles escrevem e falam de se apoiarem na confiança dos seus parceiros durante períodos de dúvida neles próprios e de rejeição. O cuidado mútuo é uma maneira como esta dinâmica é descrita por Janet Surrey. É crucial quando parceiros apresentam uma ideia nova, possivelmente controversa. (John-Steiner, 2000, loc 2797)

Apesar de uma exploração mais extensa destes aspectos ficar fora do âmbito desta dissertação[41] vale a pena distinguir duas grandes temáticas. Por um lado, a criação de ambientes que cuidem e suportem não só o acto o criativo (que é sempre um risco e uma exposição pública para o criador) como também qualquer um que se implique num empreendimento de co-criação (a um nível de desenvolvimento holístico da pessoa enquanto ser humano). Por outro a geração de estímulos e provocações que sejam motivos para uma certa desinstalação criadora e criativa. De facto, a tomada de consciência de situações de incompletude ou irresolução (as tais oportunidades e lugares para desenvolvimento), quando devidamente enquadrada por um contexto de suporte e

[41] - No entanto, recomendo vivamente a leitura completa do livro "Creative Collaborations" dado que se trata provavelmente do tema mais central de toda esta dissertação, em termos genéricos. Nomeadamente as implicações profundas da reflexão do capítulo seguinte "Mythos", estão intimamente ligadas às conclusões do livro de John-Steiner.

estabilidade na vida do criador, é terreno extremamente fértil para o cultivo e crescimento de ideias e projectos criativos.

É dentro deste quadro teórico que John-Steiner apresenta uma ferramenta analítica para classificar uma escala de tipos de colaborações, em termos de intensidade, proximidade ou profundidade do relacionamento estabelecido entre os co-criadores. No entanto, como a própria autora explica, "esta classificação não é uma hierarquia […] uma colaboração habitualmente começa como um padrão e ao longo do tempo muda para outro padrão" (John-Steiner, 2000, loc 2752). O diagrama que representa os vários tipos de colaborações encontra-se reproduzido na figura 15. Será esta escala o guia para explorar, ao longo desta cena, a história de colaborações que estabeleci durante os últimos três anos e que em última análise levaram à elaboração desta dissertação no seu modelo actual.

O diabo mora nos detalhes

Faço aqui um breve parêntesis, de modo a enquadrar e preparar as histórias que se seguem. Preciso de desde já avisar que o texto que se segue é denso e exaustivo, por isso a leitura será inevitavelmente cansativa, demorada, e eventualmente aborrecida. Se o leitor, ao terminar esta cena, sentir tudo isto que descrevi, então estaremos os dois em sintonia e a metodologia para esta investigação (apresentada na introdução) estará a ser plenamente cumprida.

De facto, o estilo e carácter da escrita que usarei em seguida é completamente intencional, com uma fundamentação metodológica: a inundação do texto, e constante quebra da fluidez do discurso, com detalhes de datas, horas, conteúdos de comunicações, foram verdadeiros incómodos incessantes que perturbaram o meu trabalho. E se poderia – e seria muito habitual – resumir estes detalhes no máximo de um parágrafo, é importante notar que o leitor que tomasse assim conhecimento dos eventos desenvolveria um entendimento meramente intelectual da história. Ora, o pretendido pela minha metodologia é que o leitor seja imerso na corrente de sensações, emoções, sentimentos e pensamentos que eu próprio vivi, partilhando um entendimento estético das minhas experiências. Reduzir a vivência que tive destas colaborações a um parágrafo onde se lesse "existiram diversos entraves e problemas que acompanharam todo o processo desde o seu início, tais como isto e aquilo"

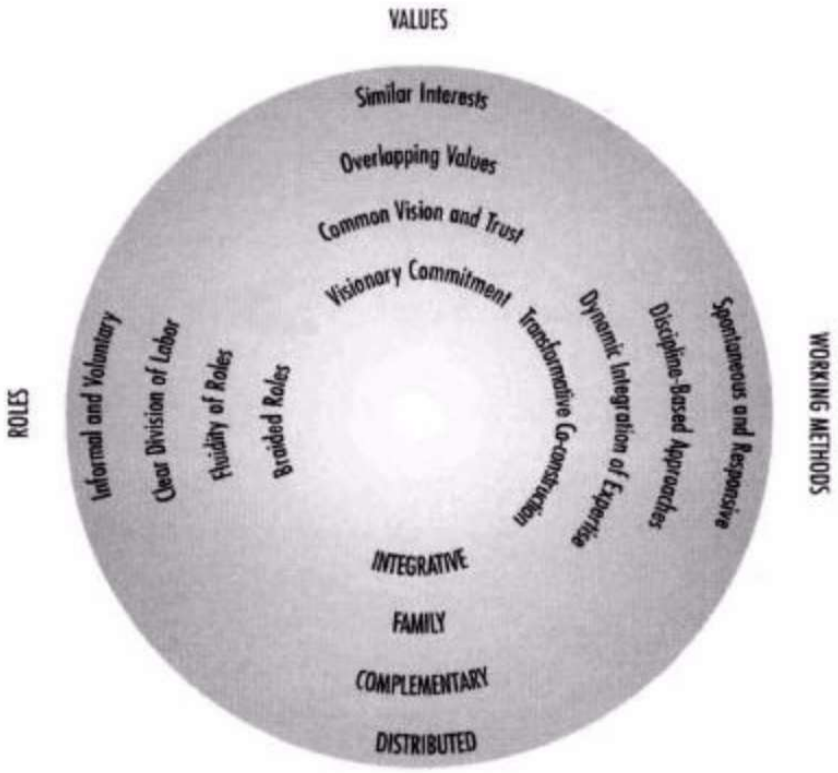


Fig.14 – Diagrama dos padrões de colaboração, do livro “Creative Collaboration” de Vera- John-Steiner

seria na minha opinião semelhante a trocar toda a descrição do Ramalhete em "Os Maias" de Eça de Queirós pelo seu resumo nos "Apontamentos Europa-América".

Pois na história que vou apresentar de seguida, o diabo encontra-se mesmo nos detalhes.

Aliás, desde que comecei a escrever esta investigação fui conversando com diversos colegas músicos e bailarinos, fui lendo os relatos de outros investigadores como Van Stiefel (2002), e percebi que não foi só no meu caso que tais "detalhes" tomaram contornos "diabólicos" e ditaram o final infeliz de uma colaboração coreomusical. Por isso, representar o melhor possível o papel que estes detalhes chatos, cansativos, imprevisíveis, constantes, cumulativos, desempenham no desenrolar de colaborações coreomusicais, trazendo para a luz aquilo que maioritariamente se deixa em segundo plano por ser um assunto "aborrecido", tem, para além da importância metodológica neste trabalho, um impacto crucial no desenvolvimento de futuras práticas coreomusicais. O que pretendo é que quem termine a leitura desta investigação fique plenamente consciente que estas questões são a gota que faz transbordar o copo; o miligrama que faz pender a balança para o outro lado; que nos pormenores escondidos e aparentemente secundários - que nada têm a ver com questões estéticas, nem musicais ou coreográficas - pode estar a diferença entre o sucesso ou o fracasso de uma colaboração artística.

Dois contos, mas nenhuma história para contar

Todas as colaborações apresentadas neste capítulo foram guiadas no sentido da criação de uma peça coreomusical. Como tal, convém desenvolver um pouco o percurso criativo tomado, antes de abordar as colaborações em si, de modo a clarificar as linhas orientadoras do pensamento e prática dos vários intervenientes em cada momento. De facto, as formas concretas que as ideias, constrangimentos, influências e vocabulário, frutos do processo colaborativo, foram tomando enquanto partitura, textos literários, esquissos, diagramas, código computacional, e por fim música e cenografia, são uma expressão materializada da colaboração. Assim, uma reflexão sobre este material torna-se essencial para melhor compreender o fenómeno colaborativo e justifica a seguinte análise ao estilo de memória descritiva do meu trabalho composicional que se desenrolou desde Setembro de 2014 até Agosto de 2016.

Prelúdio

Após o fim da colaboração com a Camila, só em Setembro de 2014 voltei a compor um novo esboço musical orientado para uma peça coreomusical, sob a forma de uma pequena peça para clarinete solo. A experiência da vocalização do movimento coreográfico ainda se encontrava fresca na minha memória daí ter continuado esta exploração. A partir do poema de um fado - "Fado Tango"[42] - compus uma melodia para clarinete que se usasse das características acústicas das palavras enquanto material musical, aproximando a sonoridade à da voz de um "corpo estranho". Para tal iniciei uma série explorações técnicas juntamente com a clarinetista Patrícia Silva em finais de Setembro de 2014, buscando mudanças de embocadura, diferentes técnicas de articulação com língua e garganta, bem como subtis variações dinâmicas que no seu todo assemelhassem o resultado sonoro da execução instrumental ao acto da fala humana. Após algumas sessões tornou-se claro que o efeito pretendido ficava bastante aquém do esperado devido aos constrangimentos que a embocadura do instrumento requer simplesmente para a emissão de som. Foi assim que comecei uma segunda versão a que chamei "Prelúdio", ampliando a instrumentação para clarinete, electrónica e flauta transversal, de modo que esta última pudesse explorar mais facilmente os aspectos de "vocalizações" na peça. O esboço inicial do clarinete manteve-se, mas como uma secção final com os efeitos ampliados por meios electrónicos. A restante parte de clarinete desenvolveu-se a partir de pequenos gestos melódicos partindo de um conjunto de duas notas que gradualmente se expandia para um campo harmónico de sete sons com equivalência de oitava. Sobre estes gestos introduzi e ampliei a noção de ornamento, reminiscente das práticas do período Barroco, de modo que o instrumentista deveria adornar os gestos com *appoggiaturas*, *trilos*, *flattersüng*, harmónicos, *pitch bends*, entre outros efeitos e técnicas colorísticas idiomáticas do instrumento.

A parte de electrónica foi inserida na instrumentação sem uma intenção musical clara, mas antes com o objectivo de continuar a explorar o trabalho de mediação através de *software* interactivo que tinha começado na peça "Lugar". Nesta altura tinha definido que tal componente deveria ser construída:

[42] - Com letra de Carlos Conde e música de Joaquim Campos.

- a partir de sensores sem fios, de modo a reduzir ao mínimo os constrangimentos coreográficos causados pela introdução do sistema;

- em estreita colaboração com um profissional de dança, no sentido de ir apontando possíveis problemas que o sistema causasse, mesmo antes da sua utilização em ensaios;

- auxiliado por um profissional na área do processamento de sinal digital, que cuidasse da parte de aquisição e tratamento dos dados fornecidos pelo sensor, libertando-me para me focar na composição musical e na programação da parte "instrumental" do *software*;

- remetendo para a ideia de "imitação orquestrada" do movimento coreográfico, em linha com a experiência de vocalização do movimento relatada no final da cena 3.

Já em Outubro de 2014 convidei um cenógrafo, o Frederico Nunes[43], a colaborar na criação da peça introduzindo uma componente cenográfica, tendo começado por assistir a um ensaio com a clarinetista. Surgiu assim pela primeira vez a questão da fisicalidade do som e de como a própria materialidade do espaço arquitectónico influencia fortemente a percepção não só da localização e dimensão do som como também das suas características temporais (e.g. a estrutura ADSR) e tímbricas. A "voz" criada para o clarinete estava de certa forma intimamente ligada não só à técnica do clarinetista, à construção e materialidade do instrumento, mas também à sala onde estava a ser tocado. De facto, sendo o som uma vibração mecânica qualquer superfície que ressoe e reflicta essa vibração modela-a, imprimindo no som as características físicas da própria matéria que a compõe. Partindo desta ideia procurei expandir os limites do clarinete para outros objectos através do fenómeno da ressonância, tendo chegado à solução providenciada por colunas de vibração (*vibration speakers*). Captando o som emitido pelo clarinete por um microfone em proximidade e transmitindo o sinal áudio por *Bluetooth* para uma coluna de vibração colocada dentro de um piano com o pedal de sustentação pressionado,

[43] - A colaboração desenvolvida com o Frederico será explorada em detalhe no sub-capítulo "Frederico, colaborador complementar".

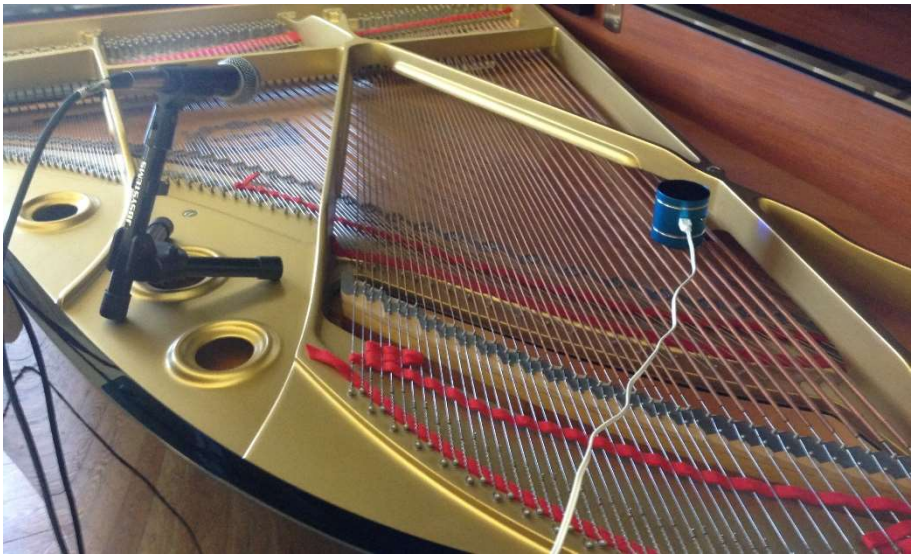


Fig.15 – A coluna de vibração (*vibration speaker*) colocada no interior de um piano de cauda.

pretendi criar uma espécie de câmara reverberante que deformasse e prolongasse o decaimento natural dos sons emitidos pelo clarinete.

Aproveitando o facto deste sinal áudio ter de ser processado a nível computacional, tomei a oportunidade para modular o próprio espectro sonoro do som do clarinete através de um *patch* de electrónica construído em *Max/MSP*. Neste, o som sofria três filtragens centradas em diferentes frequências correspondendo aproximadamente às três primeiras formantes das vogais encontradas numa carta IPA[44]. Desta forma o som tomaria contornos semelhantes aos da vocalização humana, uma vez mais indo de encontro a um dos meus principais objectivos técnicos iniciais na peça. Ao mesmo tempo a parte de electrónica também começou a ser utilizada para espacializar *delays* de um *loop* áudio correspondente ao início da parte da flauta, uma vez mais no sentido de tornar o som num habitante do espaço cénico. A ideia de um som que viajasse ao longo de todo o palco, através de diversas colunas colocadas ao longo deste, tornou-se também importante para o desenvolvimento da parte musical e cénica. Gradualmente, fui estruturando a parte da electrónica para incorporar o controlo de parâmetros através do movimento corporal captado por sensores: por um lado a escolha das formantes a filtrar o som do clarinete, por outro a localização espacial do *loop* da flauta. Ambos deveriam de algum modo ser influenciados pelo movimento coreográfico.

Tendo a coreografia tomado um lugar central na própria criação da parte musical, rapidamente percebemos a necessidade de incluir na co-criação da peça um especialista na área da dança. Desta forma em Novembro de 2014 convidei a Ana Sofia Leite a fazer parte da equipa[45]. Em Fevereiro de 2015 realizámos um primeiro ensaio conjunto, tendo apresentado um esboço em MIDI da linha do clarinete, reproduzido por uma coluna de vibração inserido no interior de um piano de cauda. Após algumas audições e uma conversa começámos a delinear um plano de trabalho. A base foi uma pequena narrativa criada por mim e trabalhada entre todos, que serviu como enquadramento formal e afectivo para a co-criação, "um mapa de sensações e de emoções" (Nunes, 2016, p. 99)

---

[44] - IPA significa *International Phonetic Alphabet*, e numa carta IPA encontramos uma descrição detalhada de praticamente todos os sons utilizados na fala de qualquer língua humana. Para maior detalhe recomendo o *website* http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/.

[45] - A colaboração com a Ana Sofia será analisada detalhadamente no sub-capítulo "Sofia e colaborações distribuídas."

que nos guiasse "quer na materialização específica de cada uma das artes, quer na forma como nesse processo elas se relacionam e se contaminam" (Nunes, 2016, p. 99). Assim "o texto não constituiu por si um objectivo, sendo ele passível de ser transformado ao longo do processo pelo feedback dado quer pela música, pela dança ou pela composição cénica." (Nunes, 2016, p. 99). As ideias principais que definiram a narrativa foram sendo trabalhadas num grupo de *Facebook* criado já nos finais de Outubro de 2014, em que fomos trocando diversas mensagens, perspectivas, artigos, vídeos. Os primeiros blocos de trabalho a serem definidos foram:

- o binómio interior-exterior tanto para o espaço físico como psicológico;
- o arquétipo de salão de baile como lugar da acção;
- a noção de ornamento, já utilizada musicalmente, transposta para o contexto dramático.

Desta forma o "Prelúdio" passou a corresponder a uma cena de traços oníricos em que uma rapariga no interior do seu quarto se vestia, pintava e adornava, possivelmente para alguma festa. Em frente ao espelho treinava gestos, expressões e poses exageradas, ensaiando para comunicar algo que não lhe é próprio, aos poucos gerando uma tensão quase palpável. Num momento algo surgia que a chamava para fora do quarto e dos gestos vazios que repetia. Era então, quando ela saía, que se descobria imediatamente num salão de baile surreal onde a sua dança criava uma melodia correspondente, como se da sua voz se tratasse. O sonho terminava com o regresso da rapariga ao interior do quarto, onde adormecia exausta de tentar fugir da música que a sua dança gerou.

O texto poético[46] que cristalizou a ideia do "Prelúdio" nos seus vários momentos acabou por ser utilizado enquanto material musical para a parte de flauta: o intérprete sussurrava as palavras do texto enquanto técnica de execução do instrumento, criando uma fusão entre o som idiomático da flauta e a fala humana. Apesar de termos discutido sobre possibilidades de narrativas para momentos seguintes da peça, nenhuma foi concretizada.

[46] - "Menina veste a tua pele, ensaia os teus modos de menina trancada no teu quarto. Esconde bem qualquer linha masculina. Menina veste a tua pele."

Fig.16 – Maquete de estudo de luz para o “Prelúdio”, contruída pelo Frederico. (fotografia de Frederico Nunes)

Também após o ensaio conjunto de Fevereiro, em conversa com o Frederico começou a desenvolver-se a noção de que seria do interesse cenográfico e composicional o aumento da instrumentação para um pequeno *ensemble*. Este tópico já tinha sido surgido de maneira mais subtil aquando da introdução da flauta na instrumentação, não só por ter aumentado o leque de possibilidades composicionais como também por ter gerado no Frederico reflexões interessantes acerca do papel do corpo humano na cenografia. Para além disto, já antes da entrada da Sofia na equipa, eu próprio tinha ponderado a hipótese de reformular a ideia musical para se estender a um sexteto - piano, clarinete, flauta, violino, guitarra portuguesa e contrabaixo – implicitamente sugerido pelo próprio espaço do salão de baile cruzado com o imaginário do "Fado Tango" utilizado no primeiro esboço do "Prelúdio". No entanto, devido a uma lesão que levou a uma intervenção cirúrgica, deixámos de poder contar com a participação da Patrícia no clarinete.

Como rapidamente pude perceber, a tarefa de encontrar tanto uma substituição para a parte de clarinete, como intérpretes interessados, disponíveis e com um nível técnico suficiente para o desafio das restantes partes revelou-se bastante complicado. Precisamente nesta conversa após o primeiro ensaio com a Sofia, o Frederico sugeriu que a abordagem fosse feita de maneira inversa: contactar com instrumentistas conhecidos meus que correspondessem ao desafio, e repensar a parte musical para o agrupamento disponível. A versão final da instrumentação ainda passou por alguns convites que se revelaram infrutíferos, apenas tendo ficado fechado em Outubro de 2015 com o seguinte ensemble: flauta, violino, piano, vibrafone, violoncelo e electrónica.

Estando a parte de electrónica totalmente dependente da parte coreográfica, não foi possível obter nenhum tipo de registo do resultado do funcionamento desta. De facto, a parte coreográfica não chegou a realizar-se - nem em performance ou mesmo ensaio - e assim qualquer teste da electrónica com a bailarina ou com a parte musical foi totalmente inviabilizado. Para além da partitura que se encontra nos anexos, apenas ficou registo vídeo do único ensaio musical que foi possível realizar, em Novembro de 2015 no Grande Auditório da ESML.[47] De facto, ao longo da Primavera e Verão de 2015 surgiram uma série inesperada de constrangimentos que impediram a conclusão do trabalho numa apresentação pública, apesar de ter sido em vários momentos agendada para diferentes

[47] - O vídeo pode ser visualizado no *Youtube* através do *link*: https://youtu.be/z2b2G_euuKM.

locais e datas. Estes impedimentos serão explorados em maior profundidade ao longo do capítulo, e foram a principal razão para a tomada de um novo rumo para o projecto, que foi desenvolvido entre Janeiro e Agosto de 2016.

Cinnamon

Desta primeira tentativa de colaboração surge um ponto evidente: a gestão de recursos humanos para um empreendimento deste género não só é complexa e sensível, como também fundamental para o desenrolar do trabalho. Foi por isso que, após conversa com o Prof. Carlos Caires, decidi fazer uma nova tentativa, desta vez associando-me a algum *ensemble* ou projecto musical que tivesse já à partida estrutura e objectivos delineados. A oportunidade surgiu ainda no início de 2016 numa conversa com o Miguel Filipe, membro do duo de percussões *Sforzanduo*, que se preparava para iniciar um projecto em colaboração com o coro *Ricercare*. Tendo como ponto de partida a encomenda de peças novas a jovens compositores, o objectivo final seria uma série de concertos de apresentação destas peças - um bom contexto onde inserir o meu projecto.

Ao deixar as questões de produção logística para o *ensemble* procurei obter espaço para tentar uma nova abordagem à co-criação coreomusical: começando por compôr material musical que servisse de ponto de partida para ideias coreográficas, que por sua vez iriam propor uma revisão do esboço musical inicial. Estas mudanças deveriam ser fundadas na noção de variação - e não numa total recomposição - no sentido de procurar adaptar as partes existentes a uma nova linha ou gestos musicais resultantes da tradução do movimento coreográfico em sons, através de um conjunto de *patches* em *Max/MSP* recebendo sinal de um sensor *Kinect*. Assim não partiria de mãos vazias para uma conversa inicial com um coreógrafo, mas antes ofereceria à partida algo concreto a nível musical, algo com que ele se pudesse identificar, entusiasmar e eventualmente inspirar para a criação de uma parte coreográfica. Só então passaria o movimento coreográfico pelo *software* (que já tinha começado a desenvolver para o "Prelúdio") e experimentaria outras noções que fundassem um novo processo composicional: adaptabilidade, maleabilidade, flexibilidade.

Apesar desta ideia não ser totalmente nova – já muitos compositores re-trabalharam partituras após verem a coreografia correspondente – existe um aspecto radicalmente diferente: a reacção seria não à coreografia em si, mas antes a uma espécie de tradução

sonora da mesma. Mais ainda, os desenhos sonoros resultantes dos *patches* poderiam ser variados, ajustados, caso assim se desejasse.

Tomei um pequeno conto de Neil Gaiman, "Cinnamon", como um guião explícito para a peça. A ideia seria contar a história de um modo coreomusical, evitando ao máximo momentos puramente narrativos. Cinnamon é o nome da princesa que dá nome ao conto, nascida cega por ter olhos como pérolas, mas também totalmente muda, por um motivo misterioso. A história relata como durante anos ninguém conseguiu fazer a princesa falar, até ao dia em que um Tigre a ensinou a sentir as realidades, experienciando-as na pele – medo, dor, amor.

Dividi o conto em sete momentos que corresponderiam a andamentos diferentes, cada um explorando vários aspectos musicais, técnicos e coreomusicais.[48] A imagética vivida e fortemente sensorial foi tomada como elemento central para o desenrolar do drama coreomusical, seguindo uma abordagem de indução mútua entre os idiomas próprios do texto literário, coro, percussões e bailarino. Assim, optei por começar pela composição do IV andamento - cheio de sensações e interacções - escrevendo na íntegra a parte do coro, e parcialmente a parte das percussões. De facto, o duo de percussões funcionaria neste andamento como uma representação sonoro-musical da personagem do Tigre, que se relaciona tanto com a acção e discurso apresentado no texto, como com a personagem da Princesa – que seria representada através da coreografia. No entanto, esta abordagem revelou-se uma vez mais ineficaz, no sentido de requerer demasiado tempo, nomeadamente para:

- descobrir um tipo de escrita para coro que fosse plástico o suficiente para posterior alterações, e que ao mesmo tempo deixasse espaço para a introdução das partes de percussão ainda não escritas;

- criar uma forma musical que fizesse sentido no discurso musical, mesmo sem todos os elementos finais (sons da electrónica e gestos de interação da percussão com estes) disponíveis à partida para a composição escrita;

[48] - O guião composicional que criei para a peça encontra-se nos anexos.

- gerir um calendário ao estilo laboratorial, de sucessivas iterações de ensaios e gravações para o coro, duo de percussões e bailarino, dentro de uma estrutura pensada com o fim de apresentações públicas da obra.

Estes três tópicos serão analisados ao longo desta dissertação, no sentido de explorar quais os elementos que prejudicaram a realização do projecto traçado dentro do contexto apresentado. Por agora basta saber que a reflexão sobre estas mesmas questões foi o que me levou a finalmente, em Agosto de 2016, abandonar uma tentativa de criação de peça coreomusical no âmbito do meu mestrado, decidindo-me antes por produzir uma reflexão aprofundada dos vários aspectos que constituíram todas as minhas experiências até esse ponto.[49]

Um corpo sonoro sintético

Um último elemento que materializou parte do esforço criativo ao longo destes anos foi um conjunto de pequenos programas de computador desenhados em *Max/MSP* que no seu todo pretenderam ser a minha tentativa mais ou menos sucedida de criar um corpo sonoro sintético. A ideia baseou-se na construção de um sistema de interface humano-computador (HCI) que captasse parâmetros do movimento do corpo de um bailarino e os traduzisse em sons. Pretendi criar uma espécie de jogo imitativo entre uma série de instrumentos sonoros sintetizados electronicamente e um corpo humano - semelhante ao "exercício do espelho" que mencionei na cena 4, e às experiências de vocalização sobre uma coreografia relatadas na cena 3. Assim variações no corpo do bailarino corresponderiam a variações no "corpo sonoro".

No entanto, este "corpo sonoro" deveria possuir algumas características específicas que por um lado salientassem uma diferença incisiva e independência em relação ao corpo humano, ao mesmo tempo que mantivessem algum grau de familiaridade com a noção de corpo orgânico própria da nossa realidade humana. Assim, ao longo do processo de construção e teste da *interface* tornou-se claro que para cumprir estes requisitos era essencial:

[49] - No entanto, é possível encontrar na secção de Anexos os últimos esboços elaborados para o IV andamento.

- fundar a percepção da "corporização" do complexo sonoro na construção do sistema enquanto um "organismo", possuindo diversos "órgãos" que, articulando-se entre si, criam e sustentam a "vida" que lhe é própria (em linha com as ideias exploradas no final da cena 4, e o "corpo de segunda ordem" analisado na peça "Sisters");

- criar estratégias de abordagem à programação do *software* que evitassem o "efeito prótese" (mencionado pela Camila durante as primeiras sessões com o *wiimote* relatadas na cena 3), de modo a que o movimento do "corpo sonoro" não fosse entendido enquanto uma mera extensão, ou "roupagem" do movimento do corpo humano;

- gerar uma sensação de fisicalidade do "corpo sonoro" através da espacialização do complexo resultante, de modo a possibilitar uma maior interacção com o meio envolvente, promovendo a noção de independência daquele.

Foi precisamente quando estas linhas directrizes se começaram a materializar no trabalho de criação da electrónica que nasceu o primeiro esboço da *interface* a que chamei "MonkeyC". Trata-se de um programa de captação e tratamento de sinal em tempo-real, que através de duas partes distintas - aquisição e tratamento de dados do sensor, seguido de mapeamento para controlo de variáveis de instrumentos musicais digitais – começa a concretizar a implementação de um "corpo sonoro" imitativo. A sua construção modular e semi-aberta segue em linha com o objectivo de criar um "organismo" que seja mais do que uma extensão ou "roupa" vestida pelo corpo humano, ao permitir diversos tipos de mapeamentos entre sinal captado e parâmetros sonoros. No entanto, até à data ainda não foram testadas mais do que umas poucas possibilidades, e nunca com um profissional do movimento como utilizador. Como tal, é inevitavelmente um projecto ainda em curso, com várias falhas tanto a nível técnico como estético. Acredito, ainda assim, que a fundação da sua arquitectura e implementação sobre os princípios falados anteriormente lhe conferem um enorme potencial coreomusical, tendo inclusivamente no processo desvelado algumas noções que serão úteis na reflexão sobre o actual panorama coreomusical e caminhos futuros. Isto justifica que se siga uma breve análise de alguns dos seus principais componentes.

Logo na primeira parte de aquisição e tratamento dos dados provenientes do sensor creio encontrar-se um dos resultados mais interessantes e únicos desta investigação: a noção e materialização de variáveis gestuais.

A escolha do sensor *Kinectv2* como ferramenta de digitalização do movimento do corpo humano foi imediata, pela série vantagens que trazia, tais como:

- a consistência e facilidade de aquisição da posição e de alguns estados do corpo humano (por pré-processamento realizado no próprio *hardware*);
- a detecção imediata de um corpo que entra na área de jogo sem necessidade de calibração prévia;
- a inexistência de elementos perturbadores do movimento (que é captado por diferentes tipos de câmaras);
- um alcance satisfatório para movimento coreográfico.

Contudo, foram as suas limitações que curiosamente desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da noção de variável gestual. De facto, se o problema de transmissão dos dados do sensor para *Max/MSP* foi facilmente resolvido através do software *OSCeleton* - permitindo a comunicação através de pacotes *Open Sound Control* (OSC) – cedo me deparei com o obstáculo do significado cognitivo de simples medidas de posição. Se estas são a nível científico dados dimensionais básicos, do ponto de vista cognitivo, tais variáveis transportam por si só muito pouco significado. Este problema já tinha sido tocado nas entrevistas com Wayne Siegel e Sarah Rubidge (Tavares, 2014, Anexos), como sendo uma armadilha de sobre simplificação nas relações entre som e movimento. Como se pode facilmente entender, tendo apenas medidas de posição, o mapeamento mais imediato será algo semelhante à construção de "instrumentos invisíveis", como acontece no caso de alguns dos sistemas apresentados na revisão bibliográfica. Estes têm a desvantagem de rapidamente se tornarem aborrecidos por não apresentarem uma diferença relevante (e sendo possivelmente muito menos interessantes) quando comparados com um instrumento musical com materialidade própria. Para mais, em tal caso o bailarino seria ao mesmo tempo intérprete coreográfico e musical, não se podendo focar completamente nos aspectos performativos que dizem respeito à dança,

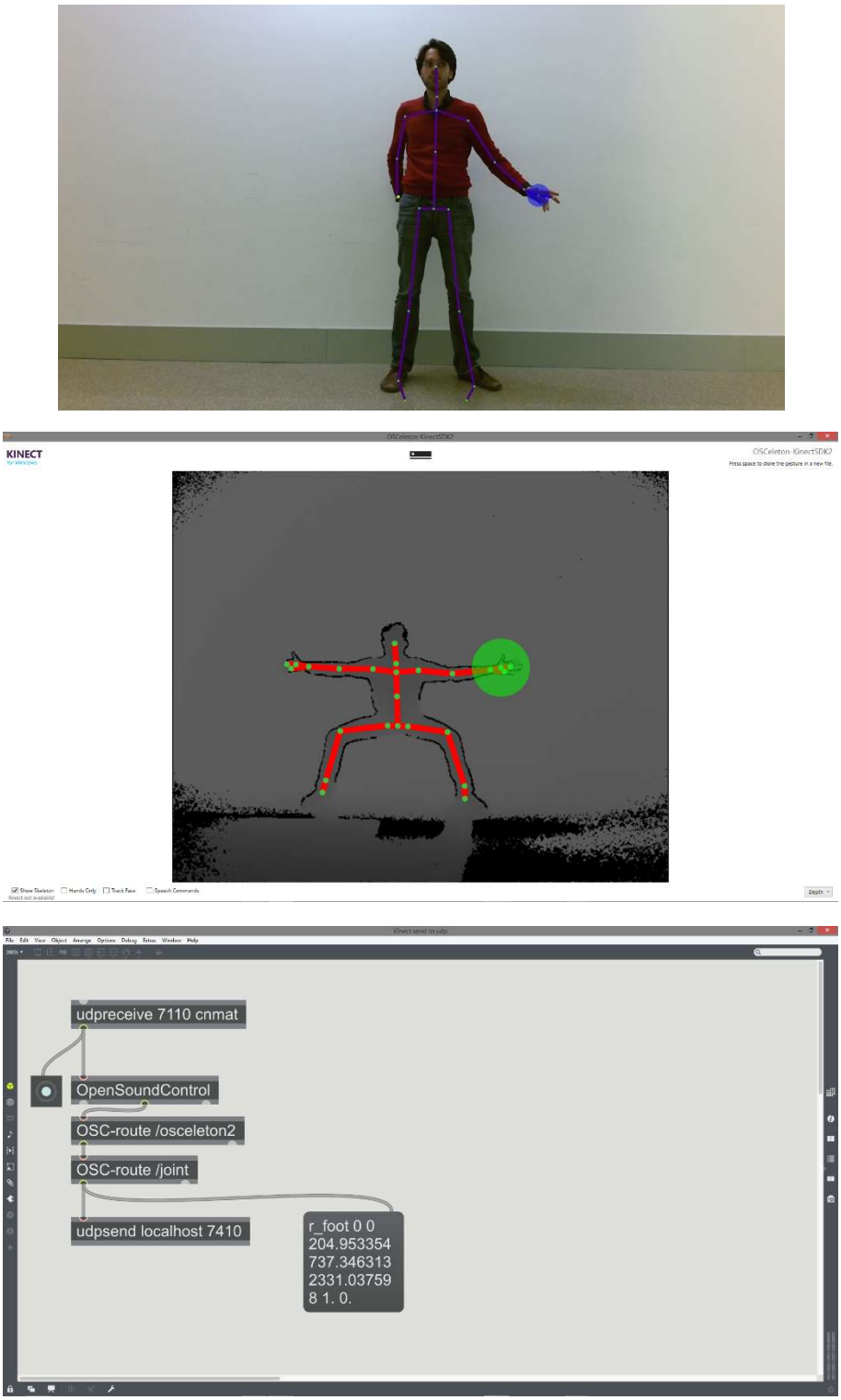


Fig.17 – Alguns passos utilizados desde a captação da posição das articulações pelo sensor *Kinect* (em cima), passando pelo programa *OSCeleton* para tratamento e envio dos dados recolhidos pelo sensor (ao centro), até à recepção da informação em pacotes OSC em *Max/MSP* (em baixo).

transformando a sua tarefa numa exibição de virtuosismo ou no pior dos casos em algo semelhante a um estranho espectáculo de variedades.

Foi aqui entraram em jogo todas as minhas experiências pessoais com a dança, directas e indirectas. Os elementos que tanta confusão me causaram, tanto ao ler noções de análise do movimento como ao aprender a dançar, são, no entanto, incrivelmente significativos para qualquer pessoa que tenha passado por algum treino em movimento. Sejam actores, bailarinos, artistas de circo, desportistas, ginastas, todas estas pessoas conseguem retirar significado de parâmetros muito mais complexos do movimento – sendo possivelmente esta complexidade a causa da sua enorme dificuldade em defini-los – tais como a fluidez, o peso, a torção, a força, entre outros. Este é o salto que existe entre física e cognição. Entre as dimensões físicas objectivas e a subjectividade presente na noção de gesto.

Assim, uma abordagem que partisse dos dados básicos proporcionados pelo sensor e que os aproximasse minimamente do que percepcionamos como sendo um gesto, tornou-se fulcral no desenvolvimento do *software*. Apesar de ser provavelmente bem-vinda neste ponto da análise uma discussão acerca do que é ao certo um gesto e das implicações que esta noção traz a vários níveis, tal não irá ser possível. Sendo o objectivo desta dissertação iniciar uma reflexão coreomusical no seu todo, uma secção detalhada e técnica sobre o gesto estaria a gerar mais confusão do que a produzir benefícios na investigação. Como tal, da abordagem à construção de uma representação que se aproxime de um gesto, serão aqui apenas referidos dois pontos fundamentais:

- a utilização da noção de ícone desenvolvida por Pierce e aumentada por Zbikowski (2015) que, junto com as teorias da reconstrução sensorimotora e das zonas de convergência (Zbikowski, 2015), nos permite assumir com alguma confiança a eficácia de representação de uma imagem de baixa resolução do objecto a inferir;

- a intuição experiencial de que variáveis dimensionais de ordem mais elevada aproximam-se mais fielmente dos parâmetros básicos que constituem as noções ricas em significado cognitivo.

Baseado nestas duas ideias iniciei a construção de um ícone do gesto coreográfico à volta de nove parâmetros - funções do tempo e da posição espacial do conjunto de articulações

retirados pelo sensor *Kinect*. Foram estes: torção, amplitude, acção (ou quantidade de movimento), fluidez, altura, foco, força, equilíbrio, direcção. Todos estes parâmetros foram criados a partir da minha experiência directa com a dança, em conjunto com o quadro teórico dos oito esforços básicos de Rudolf Laban (Newlove & Dalby, 2003). Uma explicação mais detalhada de todos encontra-se no anexo "MonkeyC", enquanto que uma análise técnica apenas será apresentada futuramente no contexto de outras publicações sobre o *software* propriamente dito.

De maneira análoga estruturei os parâmetros que poderiam constituir alguns dos elementos transversais a um gesto sonoro: registo, cor, dinâmica, articulação, densidade de eventos, extensão. Ainda foram utilizados outros que, por serem específicos das características idiomáticas de alguns dos instrumentos criados, não foram tomados como elementos transversais. Nomeadamente: estabilidade da pulsação, flutuação de *pitch*, direcção do contorno e factor de escala rítmico. Todos estes elementos estão igualmente explicados no anexo "MonkeyC".

Convém explicitar que estes parâmetros funcionam como sistemas n-dimensionais, sendo a maior parte apenas unidimensional com um parâmetro variando entre dois estados/direcções opostas. Neste último caso os mapeamentos permitidos pelo sistema possibilitam duas diferentes ligações entre cada par de parâmetros gesto coreográfico-gesto sonoro, o que aumenta significativamente o número de correspondências possíveis.[50]

A segunda parte do *software* consiste num conjunto de "instrumentos musicais" digitais controlados pelas variáveis gestuais sonoras, que funcionam como os "órgãos" que no seu todo constituem o "corpo sonoro". Esta foi a parte que mais alterações sofreu ao longo do tempo, de modo a adaptar-se ao propósito composicional que vigorava em cada momento. De facto, muito mudou desde o primeiro *patch* que estruturava uma filtragem

[50] - Apenas a título de exemplo, fazendo as contas para os 8 parâmetros unidimensionais do gesto coreográfico em combinação com os 6 de gesto sonoro, ficamos com o produto entre as combinações simples dos 8 com os 6 (C[8,6] = 28) e o arranjo com repetição para os dois estados possíveis de cada um dos 6 gestos sonoros (AR[2,6] = 64) perfazendo um total de 1792 possibilidades distintas de mapeamentos. Isto significa que, em teoria, uma única frase de movimento coreográfico poderia produzir 1792 diferentes resultados sonoros, utilizando o mesmo conjunto de instrumentos digitais a produzir o *output*.

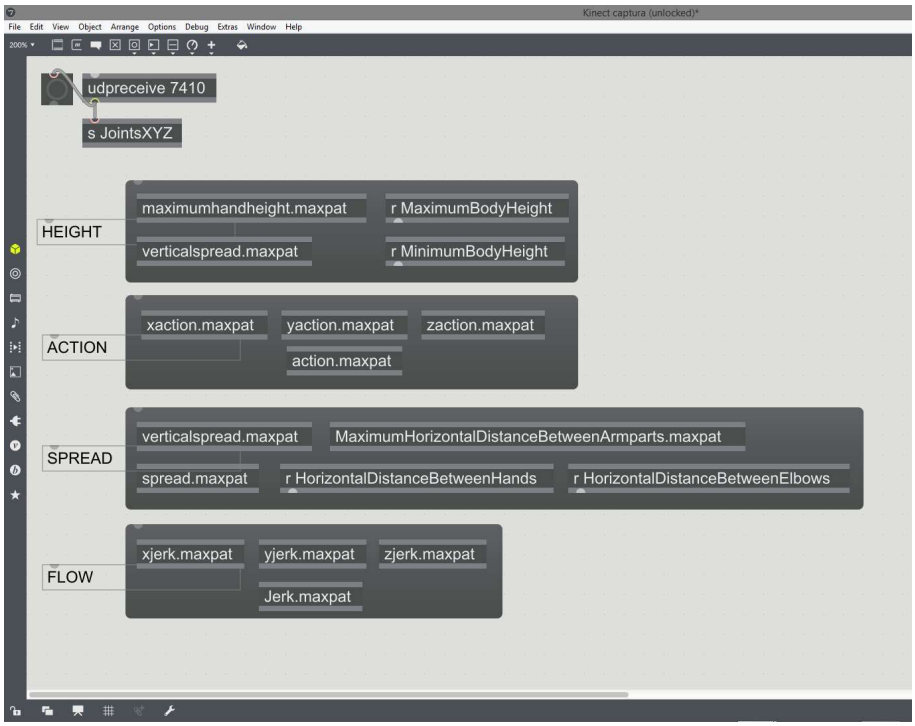


Fig.18 – Uma secção do *patch* em *Max/MSP* que implementa a transformação dos dados captados pelo sensor *Kinect* – as posições espaciais das articulações do corpo do utilizador – em variáveis gestuais – neste caso apenas a altura, acção, amplitude e fluidez do movimento. Nos Anexos deste trabalho encontram-se as imagens de todas as secções do programa, para consulta.

de ruído sobre as frequências das três primeiras formantes das vogais de uma carta IPA - criado para o "Prelúdio" -até ao conjunto de quatro "instrumentos do corpo sonoro" ("respiração", "musculatura", "articulações" e "pulsação") que constituíram o núcleo da parte electrónica programada para a peça "Cinammon".

No entanto, se o objectivo foi sempre ter o corpo sonoro ao serviço da composição coreomusical, nunca ficou esquecida a ideia de possuir algo que lhe conferisse identidade própria e independência relativamente ao corpo do bailarino. Foi precisamente neste sentido que introduzi o conceito de variação na concepção de todos os *patches*: cada instrumento não produz simplesmente uma resposta sonora a determinados estímulos do movimento coreográfico, mas todos possuem uma dinâmica de base que é modulada pelas variáveis gestuais coreográficas. Como exemplo, no instrumento "articulação" podemos ouvir constantemente uma sequência de ataques com altura definida, cuja intensidade e desenho de contorno de *pitch* é modulado pelo mapeamento de variáveis gestuais escolhido. Esta ideia começou ainda a ser expandida para uma espécie de "instrumento-cérebro" que controlava a dinâmica base de todos os outros, e funcionava como articulador com a composição musical – uma "partitura de eventos". Infelizmente, uma vez mais devido ao final inesperado do projecto, também esta parte do programa ficou por concluir.

Frederico, colaborador complementar

A colaboração que curiosamente tomou contornos de maior profundidade - ao contrário do que se poderia esperar num trabalho coreomusical - não foi nem com coreógrafos nem bailarinos, mas com um arquitecto: o Frederico Nunes. Conheci o Frederico no Outono de 2012 quando me abordou no sentido de lhe ensinar composição musical. Sendo ele na altura estudante de licenciatura em Arquitectura em Coimbra, o Frederico foi desde sempre um musicófilo, guitarrista nas horas vagas tendo também passado por um percurso de intensa ligação à música através da sua experiência de vários anos enquanto locutor da Rádio Universidade de Coimbra. Estando nessa altura a colaborar numa banda com influências do rock progressivo, começou a ganhar interesse pela composição instrumental - apesar de nunca ter frequentado aulas formais de formação musical - e decidiu procurar alguém que o começasse a introduzir a este mundo. Pude acompanhar e orientar o crescimento musical do Frederico durante cerca de ano e meio de aulas

privadas, em que fui tentando entender qual a linguagem que lhe era mais própria. Ao mesmo tempo, fui introduzindo noções e conceitos musicais teóricos mais ou menos básicos que lhe pudessem ser úteis para ir começando alguma criação musical, mesmo sem ainda possuir todas as bases habituais para a composição de música escrita.

Por volta da Primavera de 2013, ao longo de algumas das nossas aulas, falei-lhe do projecto que estava a começar a desenvolver para o mestrado. Ele por sua vez ia expressando a vontade de construir o seu próprio projecto de mestrado - que iria iniciar no ano lectivo seguinte - sobre a temática do contributo do espaço arquitectónico na percepção musical. Estas conversas ficaram a ecoar na minha mente durante o Verão, e logo no início do meu segundo ano lectivo em mestrado, após ter discutido a possibilidade com o Prof. Dr. Carlos Caires, convidei o Frederico a cruzar os nossos projectos e basear a investigação para ambas as dissertações sobre uma mesma peça multidisciplinar realizada em co-criação. Não demorou muito até ele aceitar o convite e formalizar o pedido de orientação ao Prof. Dr. João Mendes Ribeiro[51], pela sua forte ligação às prácticas cenográficas.

O restante ano lectivo de 2013-14 resumiu-se a um período de incubação conjunta de ideias, desejos, preocupações, métodos e termos comuns. Entre conversas telefónicas e encontros à mesa de cafés em Coimbra fomos trocando impressões e consolidando a certeza de estarmos a "falar a mesma língua", que desde logo não nos era estranha devido às aulas de composição que já tinham requerido entendimentos semelhantes. De facto, esta experiência encontra-se em linha com o que John-Steiner explica num dos capítulos finais do seu livro.

> Para ele [Michael Schrage], uma colaboração vai para além de mera comunicação, requer que "as pessoas despendam tanto tempo a entender o que que estão quanto a fazê-lo realmente. Vocabulário é definido com precisão; é combinada imagética para ilustrar ideias; indivíduos geram entendimentos conjuntos que não conseguiriam ter alcançado sozinhos. (John-Steiner, 2000, loc 2726)

[51] - O CV completo do Prof. Dr. João Mendes Ribeiro pode ser consultado através do *link*: https://www.dgartes.gov.pt/qp07/dossier_de_artista_jmr.pdf

Destas conversas não só nasceu um maior entendimento e vocabulário partilhado entre o Frederico e eu, mas também foi deste modo que uma metodologia colaborativa começou a tomar contornos mais concretos. Rapidamente se tornou claro que uma parte fundamental do trabalho do Frederico seria uma observação cuidada da prática artística de todos os intervenientes.

Nesse sentido, em Outubro de 2014, o Frederico desloca-se até Lisboa com intuito de assistir a uma das minhas aulas com o Prof. Dr. Carlos Caires, e discutir comigo algumas possibilidades de caminhos para a cenografia. Iniciámos assim um "período de preparação para o processo de criação", que para o Frederico "[..] foi como que se de um trabalho de jornalismo ou de investigação se tratasse: uma investigação prévia sobre os possíveis caminhos que este projecto poderia tomar, e também sobre a própria equipa" (Nunes, 2016, p. 113). De facto, no tempo que decorreu entre Outubro de 2014 e Fevereiro de 2015 conseguimos passar de um conjunto de ideias mais ou menos esboçadas nas nossas mentes, a uma equipa formada e plano de trabalho delineado para montar um projecto cuja dimensão e complexidade nunca tinha sido antes experienciada por nenhum de nós os dois.

Logo à partida discutimos as possibilidades que a *interface* interactiva podia oferecer. Era um elemento raro e cuja componente sensorial e criativa tornava-se um atractivo para quem o experimentava. Assim, delineámos, para além de apresentações no formato de *performance* em palco, uma ideia para apresentação do conceito geral da peça como uma instalação interactiva portátil. Infelizmente, apesar desta ideia ter inclusivamente ter tomado forma mais concreta em esboços e alguns esquemas, nunca chegou a materializar-se totalmente devido aos variados obstáculos que se nos foram apresentando ao longo do processo de criação e ensaio, e dos quais iremos falar ao longo deste capítulo.

Poucas semanas depois destas conversas sobre caminhos possíveis para a cenografia o Frederico voltou a Lisboa para tratarmos do problema que eu estava a enfrentar para encontrar bailarinos e coreógrafos com disponibilidade e interesse. Também necessitávamos de reflectir sobre maneiras eficazes de começarmos a partilhar, registar e desenvolver ideias em conjunto que reduzissem o número de deslocações entre cidades a um mínimo indispensável. Daqui surgiram os primeiros esboços de palco e um grupo de *Facebook* orientado para a partilha de ideias, outros projectos interessantes, artigos e

conferências entre outros. Também surgiu a decisão de estender os convites a outros coreógrafos e bailarinos, que já tivessem saído do meio académico, dado os esforços infrutíferos com alunos da Escola Superior de Dança de Lisboa, que em pouco tempo resultou na integração da Ana Sofia Leite na equipa.

Finalmente em Fevereiro de 2015, após alguma troca de ideias pelo grupo *online*, marcámos o primeiro ensaio conjunto a ser realizado na ESML. Uma vez mais o Frederico deslocou-se a Lisboa, uns dias antes do ensaio, de modo a poder assistir a uma das aulas de dança contemporânea leccionadas pela Sofia, mas também para uma reunião de planeamento conjunto do calendário do projecto. O resultado desta semana de trabalho culminou na integração da apresentação do "Prelúdio" da peça no "Festival Peça Frescas" em Maio de 2015, organizado pela classe de Composição da ESML. Para além disso, também foi reformulada a instrumentação usada na peça para incluir piano, clarinete, flauta, contrabaixo, guitarra portuguesa, violino e electrónica que, junto com a notícia da lesão da Patrícia, implicou novos convites a instrumentistas para colaborar na performance em Maio. Por fim, calendarizaram-se ensaios seccionais e conjuntos, de modo a permitir trabalho específico de cada disciplina artística, tendo sido enviado um e-mail à Produção da ESML requisitando salas capazes de acomodar as necessidades logísticas.

Se por um lado este período se caracterizou pelo início do trabalho de produção, foi também uma altura onde operou o processo de apropriação mútua descrito por John-Steiner.

> Em empreendimentos colaborativos, apropriação mútua é um resultado de um compromisso continuado durante o qual os parceiros ouvem, debatem-se com, e tentam compreender os pensamentos e ideias um do outro. Isto não é apenas um processo cognitivo. É um bom exemplo tanto de apropriação intelectual como emocional. (John-Steiner, 2000, loc 2777)

De facto, foi após este ensaio que em conjunto delineámos o primeiro esboço da narrativa de sensações que guiava a peça. Além disso, nas diversas partilhas entre mim e o Frederico houve várias ideias e decisões tomadas cuja origem é difícil de traçar a apenas um de nós. Desde a introdução da coluna de vibração, à decisão de executar uma versão

da peça ao estilo de instalação, passando pelo aumento da instrumentação, nada disto teria sido sequer pensado não tivesse existido a intensa partilha entre os dois.

Após este período cada um continuou um trabalho individual, focando-se no objectivo de um novo encontro no qual eu e o Frederico apresentaríamos esboços mais concretos de música e cenografia. No início de Abril de 2015 encontrámo-nos de novo os três já com um novo esboço MIDI para a nova instrumentação do "Prelúdio", e uma maqueta da cena construída pelo Frederico. No entanto, não muito tempo depois deste encontro recebemos um e-mail da Produção da ESML que nos informava que o único espaço apropriado para as nossas necessidades (especialmente a nível de cena e coreografia), o Grande Auditório, estaria ocupado em todas as datas possíveis até ao dia do "Festival Peças Frescas". Mesmo havendo disponibilidade de outros espaços para ensaio, tanto a Sofia como o Frederico concordaram que não teriam as condições suficientes para o tipo de trabalho que desenvolvemos, nomeadamente pela área útil e possibilidades de iluminação. Ainda foram trocados diversos *e-mails* tanto com a Produção da escola como com o Coordenador do Mestrado no sentido de encontrar possíveis soluções. No entanto, na altura em que finalmente se encontraram datas satisfatórias para ambos os lados já várias semanas tinham passado, tornando-se impossível tanto para os instrumentistas como para a Sofia remarcarem em cima da data compromissos que tinham para os dias possibilitados. Assim, cancela-se a apresentação do "Prelúdio" no Festival.

Convém relembrar que nesta altura o Frederico já tinha submetido a proposta de projecto de mestrado à sua faculdade, e que a conclusão do seu ciclo de estudos e obtenção de grau final estava totalmente dependente da concretização em palco do seu trabalho. Se a opção de remover a colaboração cenográfica da equação diminuiria a complexidade da situação no seu todo, para mim encontrava-se totalmente fora de questão. De facto, como deixei claro desde o início deste texto, existe uma atitude fundacional para toda a investigação e prática artística que pretendi desenvolver: conectar, criar e fortalecer ligações verdadeiramente colaborativas entre diferentes áreas das artes e seus criadores. E isto implica, antes de tudo o mais, respeito absoluto pelos compromissos tomados com os co-criadores. E logo de seguida uma preocupação e interesse pelas necessidades e valores de todos os colaboradores.

Precisamente neste espírito de "estarmos juntos no mesmo barco" voltámos a reunir os três em Maio de 2015 para redefinir o plano do projecto com um modelo que tivesse em conta as limitações de disponibilidade do espaço para ensaios. Uma primeira opção, de encontrar um espaço alternativo com características minimamente semelhantes às do Grande Auditório da ESML, revelou-se impraticável pelo preço de arrendamento. A segunda opção seria encontrar alturas de disponibilidade do GA e calendarizar toda a logística do projecto em torno disso.

Com a informação que nos foi passada pela Produção da ESML rapidamente entendemos que a melhor altura para realizar um trabalho mais intensivo a nível de palco seria em Agosto de 2015, onde existiria uma semana disponível no GA. Qualquer data que entrasse para o novo ano lectivo ainda não estaria programada pela ESML, ficando assim sujeita a nova confirmação após conclusão do calendário. Mesmo não sendo uma altura ideal para ensaios, dado que nenhum dos instrumentistas estaria disponível e a Sofia apenas poderia estar presente num dos dias dessa semana, decidiu-se aproveitar a oportunidade para trabalhar a parte cenográfica e da electrónica. Assim, no final de Julho de 2015 o Frederico decidiu vir viver a temporada de Verão em Lisboa, de modo preparar os trabalhos no GA. Dos vários encontros de preparação e da semana de ensaios resultou não só um plano de disposição e logística dos vários elementos em palco, como também um trabalho de composição da iluminação para a narrativa do "Prelúdio" e ainda, juntamente com a Sofia, testes sobre a componente electrónica.

Entusiasmados com o vislumbre da peça finalmente a tomar forma, iniciámos uma última corrente de *e-mails* com a Produção da ESML, confiando que a antecedência com que estávamos a realizar o pedido (antes mesmo de ter começado o ano lectivo) fosse suficiente para conseguir estruturar um plano de ensaios até uma apresentação algures entre Novembro e Dezembro de 2015. Só no final de Setembro foi possível, após trocas semanais de *e-mails* tanto com a Produção como com os intérpretes, fechar datas para ensaios no final de Outubro, ficando ainda em aberto as datas para a apresentação.

A sucessão de eventos que se seguiu foi a razão para que a colaboração iniciada com o Frederico e a Sofia se tenha tornado inviável. Começou com a notícia de que a iluminação do GA estava avariada, sobrando apenas a iluminação de sala e impedindo os ensaios cénicos marcados para essa altura. Ao mesmo tempo, fui confrontado com

Fig.19 – Algumas imagens da disposição dos vários elementos em palco recolhidas durante o ensaio de Agosto de 2015 (em cima) e do ensaio geral a 14 de Novembro de 2015 (em baixo), ambos no Grande Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa.

Fig.20 – Ensaio do *ensemble* musical no dia 14 de Novembro de 2015, no Grande Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa.

Fig.21 – A Sofia a testar as proporções do dispositivo cénico construído pelo Frederico, no ensaio geral de 14 de Novembro de 2015, no Grande Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa.

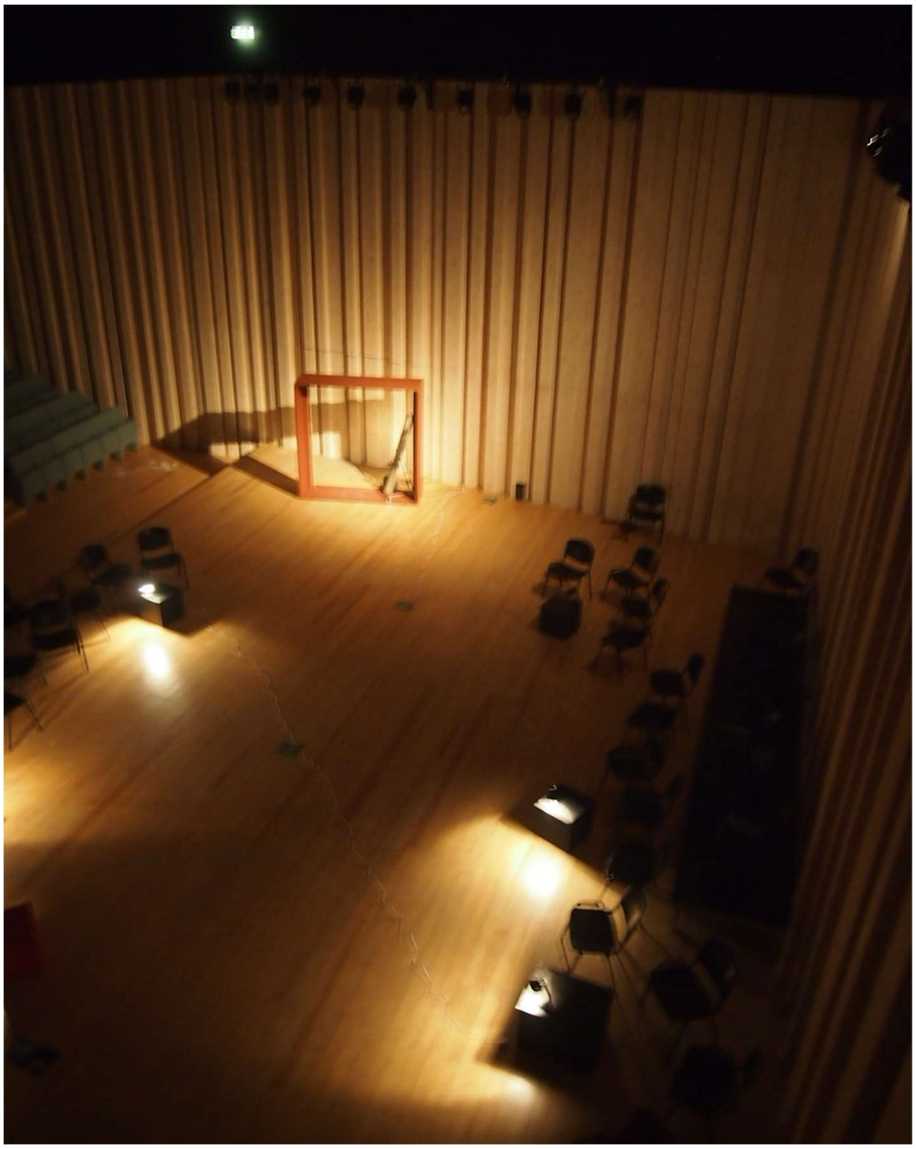


Fig.22 – Um dos primeiros resultados cénicos para o “Prelúdio”.

indisponibilidades repentinas de alguns instrumentistas, resultando numa nova alteração da instrumentação para piano, flauta, violino, violoncelo, vibrafone e electrónica. Após ter terminado a nova orquestração do "Prelúdio", com a ajuda da Direcção de Cena da Fundação Calouste Gulbenkian conseguimos a Sala de Ensaios Principal com espaço suficiente para poder realizar ensaios com música e dança. Apesar de ser uma prática pouco comum realizar ensaios finais sem um mínimo de estrutura de cena (especialmente por questões de espaço na coreografia, para não falar do trabalho de cenografia propriamente dito), o Frederico consentiu em encontrar soluções apenas com marcações no chão que permitissem que os ensaios fossem realizados. Como se toda a situação não fosse então complexa de gerir, agravou-se ainda mais tendo a Sofia ficado doente nessa mesma altura, impedindo-a de comparecer em ensaios.

Assim que nos é enviada a confirmação que o Grande Auditório se encontrava de novo operacional, mesmo com a Sofia ainda doente decidimos marcar um ensaio geral para o dia 14 de Novembro, a primeira data disponível do GA, apontado para realizar a apresentação final no dia 19 de Dezembro. Finalmente, apesar de ter sido um ensaio em que pianista e violoncelista não compareceram por indisponibilidade de horários, e estando a Sofia continuando incapaz de dançar (marcando ainda assim presença), foi realizado o primeiro (e único) ensaio em que contámos tanto com os criadores como intérpretes das três disciplinas.

Imaginando que, por fim, o projecto começava a encaminhar-se para bom porto, foi enviado um novo *e-mail* para a Produção no sentido de encerrar as datas de ensaio, bem como para obter a aprovação final do *raider* técnico e plano de palco, já comunicados no final de Agosto. Ora, na troca de correio que se seguiu não só nos foi negada a autorização para efectuar ajustes na posição dos projectores de iluminação, como também foi recusado o pedido de realizar o concerto num sábado entre as 20:00 e 21:00 horas, por ser fora do horário de funcionamento da escola. Sendo a iluminação uma parte fundamental da cenografia em qualquer espectáculo encenado, o Frederico decidiu que não faria sentido fazer a apresentação com parte cenográfica. Para rematar por completo toda esta situação, apenas um dos intérpretes teria disponibilidade para estar presente antes das 19:00 no dia 18. E assim, decidi, após consentimento dos restantes colaboradores, desistir do projecto.

Se felizmente todo o material de registo recolhido no único ensaio conjunto foi suficiente para o Frederico levar a sua dissertação a bom porto, creio que podemos afirmar com confiança que não foram dinâmicas internas da própria colaboração que inviabilizaram o seu sucesso. Até a um certo ponto poderemos mesmo considerar a nossa colaboração como tendo sido bastante bem-sucedida. Já o produto final, apesar de todo o esforço, trabalho e dedicação de ambas as partes, só terminou devido a um único bloqueio: escassez de recursos e falta de acesso aos poucos que existiam. De facto, tanto o Frederico como eu fomos ao longo do tempo investindo não só energia e tempo na criação cenográfica e musical propriamente dita, como também na incrivelmente complexa gestão dos recursos necessários para a produção do projecto em si. O que foi realizado pode ser considerado, na minha opinião, espantoso, tendo em conta as graves limitações e constantes problemas que foram surgindo desde o início da execução do projecto. Não tivéssemos tanto eu como o Frederico alguma experiência em ambientes semelhantes[52], creio que não teríamos sequer chegado a conseguir realizar um único ensaio.

Ao mesmo tempo, posso afirmar com segurança que a presença e companhia do Frederico ao longo de todo este tempo foi, sem sombra de dúvida, um factor decisivo na minha própria motivação para não desistir do trabalho em diversas ocasiões. Apenas com o suporte emocional que as nossas conversas me proporcionaram, bem como com a calma e sangue frio característicos da personalidade do Frederico, pude reagrupar-me mentalmente e reunir as forças para encontrar novos caminhos que permitissem chegar a algum ponto com este projecto, e cumprir os compromissos que tinha assumido com ele. Se a isto somarmos a sua imensa disponibilidade para encontros – basta relembrar as inúmeras viagens até Lisboa em prol da colaboração – podemos com facilidade equacionar a nossa colaboração com o segundo padrão de colaboração no diagrama de John-Steiner, complementaridade:

> O segundo padrão no diagrama é a colaboração de complementaridade, a forma mais amplamente praticada. Caracteriza-se pela divisão do trabalho baseada na complementaridade das áreas de especialidade,

[52] - Remeto neste ponto para a leitura dos CV presentes nos Anexos, onde fica clara a vasta experiência de participação e coordenação em diversos projectos, minha e do Frederico.

> conhecimento disciplinar, papéis, e temperamento (John-Steiner, 2000, loc 2761)

Foram, em verdade, quatro anos motivados por uma dinâmica comum: explorar, descobrir novos mundos; uma mistura feita de curiosidade, criatividade, uma intuição de algo maior, além daquilo que se conhece, e do puro gozo, da sensação de realização ao chegar a uma terra inexplorada, cheia de potencial. Foi esta convergência das dinâmicas de motivação - o "terreno comum" que descobrimos na exploração do desconhecido e que nos permitiu "formar uma linguagem partilhada" (John-Steiner, 2000, loc 2860) e experienciar "os prazeres e riscos do diálogo honesto" (John-Steiner, 2000, loc 2860) - o claro ponto de partida para a criação de uma colaboração forte e fértil, onde "as capacidades individuais de cada participante [foram] aprofundadas ao mesmo tempo que […] [descobriram] os benefícios da reciprocidade" (John-Steiner, 2000, loc 2859).

Sofia e colaborações distribuídas

Já tive anteriormente a oportunidade de relatar como me inscrevi em aulas de dança contemporânea para melhor compreender a linguagem própria da criação coreográfica. De facto, se me foi possível sequer abordar este assunto com um perspectiva bilateral – e não meramente focado em questões musicais – em muito o devo à professora que pacientemente me tem vindo a ensinar o dialecto do movimento humano: a Ana Sofia Leite. Tendo iniciado os seus estudos superiores através da Escola Superior de Dança em Lisboa, terminou a licenciatura em 2007, como bolseira, no *Fontys Hogeschool voor de Kunsten*, na Holanda. O seu percurso enquanto bailarina profissional tem contado com o trabalho com nomes como Helma Melis, Sjoerd Vreugdenhil, Eddy Becquart, Paul Eastbrook, Hélio Santos, Maria João Gouveia e Vasco Wellenkamp. Desde Janeiro de 2014 até ao presente dia tenho contactado duas vezes por semana com a técnica e estilo de dança contemporânea muito próprias da Sofia. Estas baseiam-se em grande parte num conhecimento técnico e vivido dos fundamentos do movimento do corpo humano que permitem uma abordagem mais instintiva à *performance* coreográfica - sem dúvida influenciada pelos inúmeros *workshops* técnicos que frequentou ao longo dos anos: *Forsythe Improvisation, Feldenkrais Technique, Release, Contact Improvisation, Fly Low*, entre outros.

Apesar de conhecer e contactar frequentemente com a Sofia aquando do início do meu segundo ano de mestrado, na altura entendi que, tratando-se de um projecto de cariz académico, faria mais sentido preferir colaborações com outros criadores que estivessem também dentro de um percurso de estudos superiores. Porém, no final de Setembro de 2014 fui confrontado com uma situação inesperada: após uma reunião com alunos finalistas da ESD organizada pelo curso de Composição da ESML, nenhum dos coreógrafos presentes se interessou pelo meu projecto. Tendo na altura começado a experimentar alguns esboços musicais, e sendo a colaboração com um coreógrafo essencial para a realização do propósito do projecto, decidi convidar a Sofia a colaborar na equipa, em Outubro de 2014, de modo a não arriscar perder tempo precioso em sucessivos convites infrutíferos.

Se o seu interesse em participar foi claro e imediato, também desde o início a Sofia expressou uma preocupação em fazer uso eficaz do tempo de trabalho, através da definição da metodologia de colaboração tanto comigo como com o Frederico. Assim, como ponto de partida ficou decidido que, de modo a não comprometer a minha ideia de indução entre música e dança, ao mesmo tempo reduzindo a necessidade de tempo de exploração conjunta ao mínimo indispensável, eu iria dar o mote enviando à Sofia esboços em áudio de pequenas ideias musicais. A partir delas seriam criadas curtas frases coreográficas que eu utilizaria no próximo passo do processo para gerar mais material musical. O objectivo desde processo iterativo foi de evitar ao máximo criar secções ou partes completas, coreográficas ou musicais, que simplesmente se sobrepusessem aos outros *media*.

Este processo possui bastantes semelhanças com aquele anteriormente apresentado na colaboração com a Camila, apesar das precauções que tomei desta vez deixando espaço para o processo criativo próprio de uma coreógrafa. No entanto, uma vez mais os MIDIs gerados enquanto esboços das minhas ideias não eram musicalmente representativos. Convém neste ponto esclarecer que esta não é uma percepção exclusiva das coreógrafas com quem trabalhei, mas é inclusivamente um problema abordado por vários professores de composição da ESML: é preciso um salto imaginativo, obtido através de uma leitura e interpretação da partitura, para poder colmatar a falta de musicalidade que maioritariamente acompanha a sua reprodução em *software* de notação. No entanto, é uma capacidade que necessita de formação específica e prática extensiva de leitura de

notação musical, que se encontra sobretudo restringida a músicos profissionais. Tanto a Camila como a Sofia não tiveram este tipo de treino musical aprofundado, fazendo com que todos os esboços MIDIs que lhes enviasse soassem inevitavelmente pobres a nível musical.

Por outro lado, se me foi possível ter inicialmente a disponibilidade da Patrícia para experimentar algumas ideias no clarinete, o caso não se afigurou tão simples a partir do momento em que tive necessidade de aumentar a instrumentação. Como voltarei a referir mais à frente, não é particularmente fácil construir uma ideia composicional com instrumentação livre, só posteriormente encontrando intérpretes com disponibilidade e sobretudo interesse em participar num projecto de carácter mais laboratorial. Em suma, o envio de gravações áudio – provavelmente muito mais representativas das ideias musicais a serem construídas – cedo se tornou difícil de concretizar. Ainda tentei explicar à Sofia alguns esboços em partituras e MIDIs, mas todas as ideias eram claramente demasiado abstractas, por mais reais que se apresentassem na minha mente. Para ela a composição coreográfica teria de assumir contornos de algum tipo de interacção com uma música concreta. Tudo o mais seria "dançar com o vazio".

O ensaio de Fevereiro de 2015, onde também esteve presente o Frederico, foi sem dúvida o primeiro ponto de viragem na nossa colaboração. Creio que, em parte, tal se deveu a ter sido baseado numa gravação da nova parte de clarinete - neste ponto sem técnicas de embocadura - modulada através da sua reprodução por uma coluna de vibração colocada no tampo de ressonância de um piano de cauda. Deste ensaio resultaram pela primeira vez algumas experiências a nível de carácter da parte coreográfica, bem como do estilo do movimento, e em retrospectiva parece-me que surgiram sobretudo enquanto uma reacção quase visceral da Sofia a uma qualidade corporizada do som produzido pela coluna dentro do piano. De facto, um esboço MIDI desta ideia musical já tinha sido anteriormente partilhado com todos os colaboradores, e as ideias que acabaram por guiar o movimento coreográfico nesse ensaio também já tinham sido discutidas em conversas entre mim e a Sofia. Curiosamente dessa vez pareceram ser mais "concretas", mais "reais" por poderem ser "experienciadas na pele", vividas inclusivamente num contexto espacial, com arquitectura e materialidade, de alguma forma revelando com maior clareza o seu sentido coreomusical. Esta noção do papel fundamental da materialização das ideias no processo de criação, apesar de algo remota para compositores habituados ao uso da

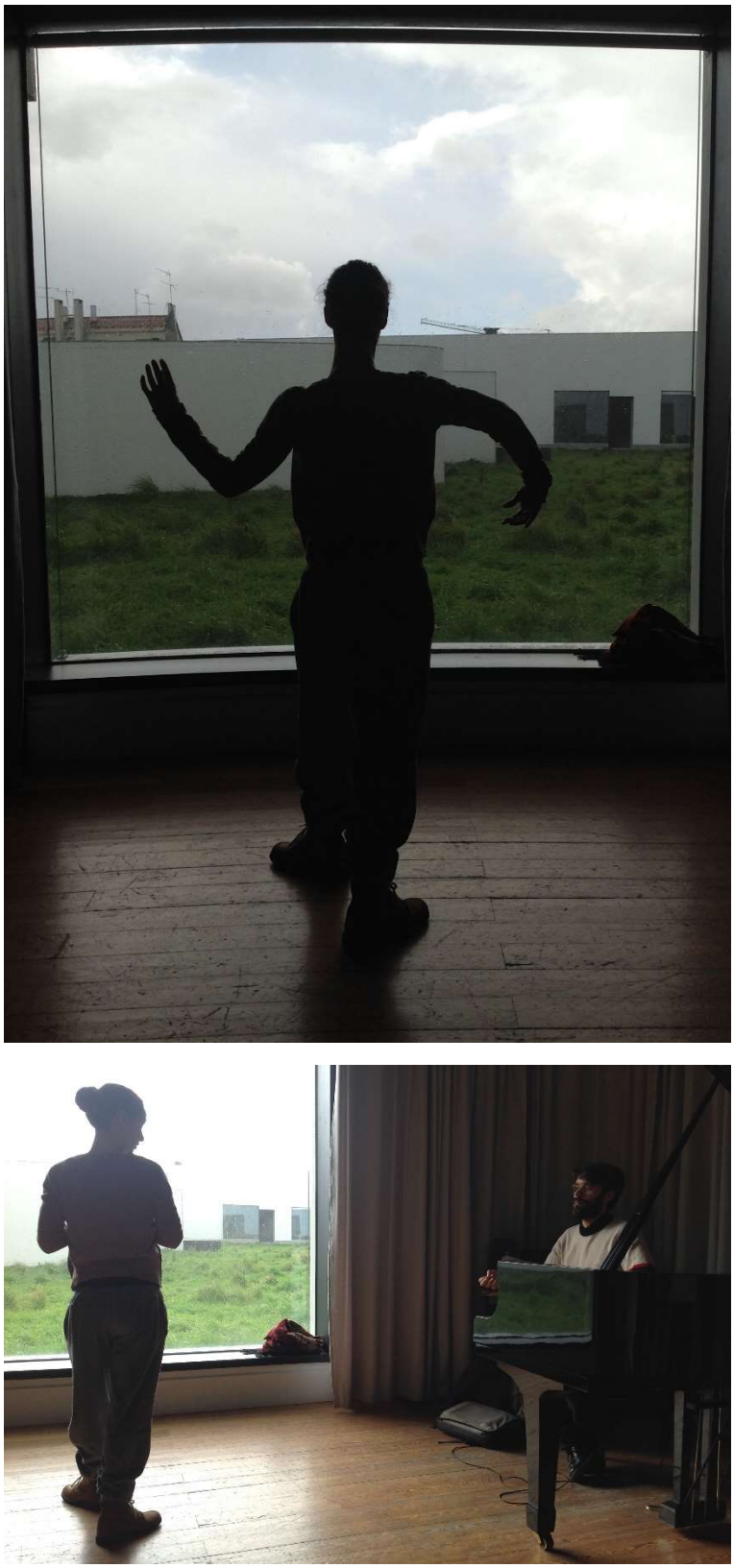


Fig.23 – Primeiro ensaio conjunto com a Sofia e o Frederico, em Fevereiro de 2015 na ESML.

partitura, é perfeitamente comum entre coreógrafos. No meio da dança raros são os casos em que uma coreografia é terminada sem nunca ter sido dançada pelo menos uma vez pelo seu criador. Isto encontra-se de acordo com o que podemos ler no livro de John-Steiner:

> Nós moldamos as ferramentas que utilizamos e somos moldados por elas. O modo como as práticas humanas são interdependentes com as ferramentas tem intrigado muitos especialistas Vygotskyanos, incluindo James Wertsch: "Acredito que muito daquilo que fazemos nas ciências humanas encontra-se demasiado focado no agente em isolamento e que uma maneira importante para ultrapassar isto é através do reconhecimento do papel desempenhado por 'meios mediadores' ou 'ferramentas culturais' na acção humana." (John-Steiner, 2000, loc 2719)

E "para os coreógrafos, as suas ferramentas incluem música, espaço, iluminação, e os corpos dos bailarinos" (John-Steiner, 2000, loc 2716). Como só a partir do primeiro ensaio foi possível à Sofia ter acesso a pelo menos algumas destas, melhor se entende que aquele tivesse sido um bom lugar para a criação coreográfica. Já a falta de acesso a um espaço de ensaios foi precisamente o factor que levou ao cancelamento da apresentação no "Festival Peças Frescas". Não só tornou incrivelmente difícil a criação coreográfica, como impossibilitou por completo a logística de ensaios conjuntos. O espaço revelou-se ser uma ferramenta tão importante para a colaboração com a Sofia que houve uma clara suspensão da criação coreográfica até Agosto de 2015, altura em que finalmente nos foi possível encontrar no Grande Auditório da ESML.

Assim, não surpreende que precisamente na semana de trabalhos em Agosto novas questões e problemas tenham sido levantados. Logo que testou a componente de captação e tradução do movimento coreográfico em som, a Sofia expressou uma preocupação semelhante à da Camila quanto à introdução do sistema no processo de criação coreográfica. Apesar da noção de interactividade estar desta vez muito mais presente, devido à simplicidade geral do programa até aí estruturado, o som resultante não proporcionava estímulos suficientes que servissem de mote para o movimento. O som ainda era percepcionado enquanto uma extensão do corpo da bailarina, em vez de possuir dinâmica e vida própria que criassem um ambiente propício à interacção. Este problema é incrivelmente parecido ao da utilização do *wiimote* na peça "Lugar", apesar desta vez

não existir nenhum dispositivo físico que a bailarina necessitasse de usar ou manipular. Isto reforça a ideia que a música num contexto de criação coreográfica pode tornar fortes contornos corporizados, como sugeri no final da cena 4. A expressão "dançar com a música" tanto para a Sofia como para a Camila é mais do que uma simples figura de estilo linguística: a música parece mesmo ser entendida pelos bailarinos como uma entidade com que podem interagir corporalmente. Por outro lado, o próprio desenvolvimento do programa para versões mais complexas, onde o problema do carácter de "prótese" pudesse ser mitigado, estava dependente de uma adaptação do sistema às necessidades da criação coreográfica, na altura inexistente. Esta minha insistência num processo de co-criação em indução mútua, apesar de poder parecer um capricho criativo, encontrava-se fundada na experiência com a Camila, onde uma peça totalmente finalizada como ponto de partida da colaboração, bem como um sistema interactivo pouco flexível na sua programação, tinha gerado bastantes problemas para a criação coreográfica.

Em suma, foi uma vez mais num ensaio com a Sofia que não só a peça tenha ganhou corpo – na parte da electrónica – como também a metodologia de co-criação ficou melhor definida. Isto parece contrário à experiência habitual que temos relativamente à criação musical: os ensaios servem para ler a partitura praticamente no seu estado final. A peça não costuma ser composta no decorrer dos ensaios, havendo no máximo pequenas alterações de carácter técnico ou interpretativo, ou correcções de erros de escrita. Contudo, foi exactamente este o método escolhido para guiar a criação coreomusical entre Setembro e Novembro de 2015: ao longo de vários ensaios a peça deveria ir sendo criada através de jogos de improvisação entre músicos, bailarina e sistema electrónico. A parte musical que já tinha escrito até então serviria de material musical de base, podendo ser tocado integralmente como representado na partitura, ou desmontado em gestos, texturas, padrões, etc., para servirem de material de improvisação. Juntamente com algum resultado sonoro da electrónica, aos poucos começar-se-ia a criar uma espécie de guião que servisse de base para uma semi-improvisação estruturada que seria esta parte do "Prelúdio". As "regras" do jogo de improvisação seriam matéria de trabalho nos próprios ensaios, onde o *feedback* da sua eficácia seria imediato.[53]

[53] - Curiosamente, esta prática tem bastantes semelhanças com o método utilizado na criação de obras abertas, falado na tese da Dra.Sarah Rubidge (1990), que já fomos referenciando o longo do texto.

Creio que ao longo de todo o trabalho desenvolvido tanto para a peça "Lugar" como para o "Prelúdio" foi-se tornando cada vez mais claro o papel fundamental do ensaio enquanto o lugar principal para a co-criação em colaboração estreita, especialmente quando as disciplinas que se encontram são da área performativa. Assim, volta a não surpreender que a incapacidade de realizar ensaios posteriores – tanto pela doença da Sofia como pelos problemas com o GA ou indisponibilidades de instrumentistas – tenha desembocado no cancelamento e final amargo do projecto. Ainda que houvesse uma parte musical pronta a ser trabalhada e cenografia pronta a receber os *performers* e público, tudo estava completamente dependente de ensaios que articulassem todos estes elementos num único lugar representativo da peça coreomusical. Se na composição musical esse lugar pode tomar a forma da partitura, na arquitectura esquissos, plantas, cortes e alçadas, ou na criação coreográfica os corpos dos bailarinos, cada um destes suportes representacionais, estes recipientes de memória criativa por si só não são suficientes para comportarem a complexa densidade das relações possíveis entre dois ou três.

Como esta centralidade do ensaio para a co-criação coreomusical não me convencia por completo resolvi, recentemente, fazer uma última experiência: uma sessão de um jogo inspirado no sistema "MonkeyC", que propunha interacções entre um músico e uma bailarina a partir de regras muito simples. Aproveitando uma tarde disponível da Sofia, falei com um colega percussionista da ESML, o Cristiano Rios, que também se interessou pelo tema do meu trabalho de mestrado. O resultado dessa tarde ficou registado em vídeo e apresenta contornos muito interessantes. A reacção da Sofia no final da última "ronda" do jogo foi exclamar: "Temos um dueto feito!". O meu papel nesta sessão "laboratorial" foi simplesmente observar, fazer algumas questões a ambos os intérpretes e sugerir algumas alterações ou pontos a focar na "ronda" seguinte. O resto surgiu apenas do facto de ter existido um "lugar de ensaio", com algumas sugestões que gerassem estímulos ou ambientes interessantes para a interacção.

Curiosamente, isto assemelha-se à descrição do modo de trabalhar em colaborações distribuídas, por Herbert A. Simon:

> Para realizar descobertas científicas interessantes, devem adquirir tantos bons amigos quanto possível, que sejam energéticos, inteligentes e bem informados ao máximo. Formem parcerias com eles sempre que possam. Depois sentem-se e relaxem. Descobrirão que todos os

Fig.24 – Sessão de experiência de jogo coreomusical com a Sofia e o Cristiano, em Fevereiro de 2017 na ESML.

> programas que necessitam encontram-se armazenados nos vossos amigos, e irão ser executados de uma maneira produtiva e criativa desde que não interfiram demasiado. (Simon, 1996, como citado em (John-Steiner, 2000, loc 2753))

Igualmente interessante é notar que na própria descrição das colaborações distribuídas apresentada por John-Steiner, encontramos referência à importância da partilha de um mesmo espaço de trabalho para o funcionamento deste tipo de colaboração entre artistas:

> As colaborações distribuídas encontram-se muito difundidas. Tomam lugar em situações casuais e também em contextos mais organizados. Estes incluem conversas em conferências, em comunidades discursivas electrónicas, e entre artistas que partilham um espaço num estúdio. Nestes grupos, os participantes trocam informações e exploram pensamentos e opiniões. Os seus papéis são informais e voluntários. Os participantes num grupo de colaboração distribuída estão ligados por interesses semelhantes. Por vezes, as suas conversas podem levar a novas intuições pessoais. (John-Steiner, 2000, loc 2756)

Por outro lado, convém notar que a dinâmica de exploração também presente na descrição anterior não foi propriamente o que mais motivou a colaboração entre a Sofia e eu. De facto, tanto ela como eu estivemos dependentes do resultado do trabalho concreto de cada um: se a Sofia pedia música como estímulo coreográfico, eu pedia coreografia para inspirar e modificar o meu processo composicional. A evolução e desenvolvimento do trabalho de cada um e da peça final foi provavelmente o movimento que mais motivou a colaboração, sendo que ambos ansiávamos por poder ver a produção chegar a bom porto.

Apesar de uma preocupação com a produtividade do trabalho ser não só salutar como até mesmo um excelente incentivo para uma criatividade eficaz, neste caso particular talvez possa ter também sido motivo para perder algumas oportunidades que se costumam apresentar em tipos de colaboração deste género:

> Diferenças nas modalidades - a tradução dos próprios pensamentos numa nova linguagem de expressão ou no modo de expressão desenvolvido pelo parceiro – fazem parte deste processo gratificante. (John-Steiner, 2000, loc 2765)

Ao longo deste trabalho tem vindo a tornar-se claro que a inexistência de uma linguagem transversal à música e dança, que permita entendimentos criativos entre criadores destas duas disciplinas, é sem dúvida um dos maiores bloqueios a colaborações coreomusicais mais frutíferas. John-Steiner, apoiando-se em Vygotsky, argumenta em termos semelhantes, expandindo inclusive para todos os empreendimentos de co-criação:

> Para Vygotsky, a linguagem é a ferramenta mais significativa de todas. Ela possui aspectos conceptuais, auditivos e pragmáticos. A linguagem é central para a criação partilhada e não se encontra limitada à linguagem verbal (recordem-se os diálogos visuais, 'pinturais' de Picasso e Braque ou Renoir e Monet). (John-Steiner, 2000, loc 2715)

Dentro desta noção de linguagem, adaptando-a com alguma precaução ao contexto coreomusical, creio que podemos também incluir os processos e métodos utilizados para a criação, como por exemplo o suporte representativo das ideias coreomusicais – que como vimos poderá ter um bom pretendente nos "lugares de ensaio". E se a linguagem surge como central para as colaborações coreomusicais, toda a experiência partilhada com a Sofia realça outros factores cuja ausência ou escassez poderão levar a sérios bloqueios na colaboração: o tempo e o espaço próprios para ensaios e a disponibilidade dos intervenientes. Todos estes elementos – linguagem, motivação, tempo, espaço, disponibilidade – poderão no seu todo ser referidos como as ferramentas próprias para a colaboração, e apesar de hoje em dia talvez não serem os aspectos mais focados em contextos de co-criação, não deixam de ser essenciais para o desenvolvimento da riqueza que existe em potência nas colaborações criativas:

> Em *Shared Minds,* Michael Schrage constitui um caso forte em favor do papel aumentado das colaborações na sociedade actual e descreve o papel das ferramentas enquanto facilitadoras: "Se existe um tema nuclear neste livro, será que as pessoas devem entender que o valor real nas ciências, artes, comércio, e, em verdade, na própria vida pessoal e profissional, advém em grande parte do processo de colaboração. Além disso, a qualidade e quantidade de colaborações significativas depende habitualmente das ferramentas usadas para a criar." (John-Steiner, 2000, loc 2721)

Nas fronteiras colaborativas

Chegamos assim a um conjunto de pessoas que, tendo feito parte do processo de criação colaborativa, não podem ser incluídas em nenhuma categoria fornecida por John-Steiner. Segundo a autora de "Creative Collaboration" estas intervenções aproximam-se mais da noção de cooperação do que de colaboração, por não "partilharem do mesmo grau de risco emocional e intelectual na construção de mutualidade e interdependência produtiva" (John-Steiner, 2000, loc 2749) , ou então nem sequer surgem como pólos significativos nas colaborações criativas.

No entanto, posso garantir que cada uma destas entidades influenciou profundamente não só o resultado final da colaboração como também os contornos que foi tomando ao longo do tempo. Descartar uma análise da sua acção neste projecto e ainda assim pretender tirar ilações sobre o papel das colaborações criativas no contexto coreomusical seria, no meu parecer, insensato. Obviamente não pretendo esgotar o restante texto numa análise exaustiva de todas as condicionantes do trabalho realizado, mas a componente humana, no seu sentido cultural, sociológico e psicológico tem sido uma forte linha directriz em toda a reflexão feita já desde a cena 2. Assim, arriscarei estender um pouco mais este capítulo ao expandir o quadro de John-Steiner em dois novos níveis: colaboradores periféricos e exo-categorias da colaboração.

Colaboradores periféricos - Ajudantes, interessados e negociadores

Ao primeiro nível acrescentado ao quadro da figura 15 chamei "colaboradores periféricos". Dentro dele encontramos:

- os intérpretes que se interessaram pelo projecto e se disponibilizaram a participar, sem nunca lhes ter sido feito um convite directo – os "interessados". Foi o caso do grupo *Sforzanduo*, que me convidou a incluir o meu trabalho de mestrado no projecto que eles próprios queriam desenvolver. Esta categoria é sem dúvida aquela que mais facilmente teria evoluído para um dos tipos de colaboração criativa de John-Steiner, não tivesse terminado antes de podermos ter sequer começado a ensaiar a peça.

- os intérpretes a quem foi feito um pedido directo de ajuda para concretizar alguma parte da peça e que corresponderam à chamada, participando activamente nalguma parte do processo criativo – os "ajudantes activos". Incluem-se nesta categoria a Patrícia Sílvia (já referida anteriormente), a Dina Hernandez que colaborou na interpretação e correcção da parte de flauta, o Andreu Rico na de vibrafone e o Félix Duarte na de violino, para o "Prelúdio".

- aqueles que foram contactados de modo semelhante aos ajudantes activos e que aceitaram o convite, mas que não tiveram disponibilidade para colaborar nas alturas necessárias – os "ajudantes passivos". Aqui se colocam todos os outros convites que fiz para as partes de violoncelo, piano, guitarra portuguesa, violino e contrabaixo do "Prelúdio", que responderam afirmativamente ao meu convite, mas em última análise não conseguiram corresponder.

- as pessoas ou entidades que se disponibilizaram a participar no projecto caso lhes fosse concedido algum benefício em troca – os "negociadores". Foram os casos do colectivo *Xda* e do coro *Ricercare*.

No caso dos intérpretes que participaram no desenvolvimento do "Prelúdio", cuja intervenção fomos explorando diversas vezes ao longo deste capítulo, ficou claro que o seu papel foi fulcral no resultado final. Considerá-los como peças menores no "puzzle" global pode ser um erro fatal - e até certo ponto eu próprio caí nessa armadilha. Logo à partida a motivação de base para que alguém aceite um convite deste género será ou a relação que mantém com a pessoa que lhe faz o convite, ou o gosto de poder contribuir com um pouco do seu tempo para ajudar um colega músico. Ambos os casos baseiam-se num sentimento de solidariedade: ajudar alguém que precisa, melhorar a vida de outros. Para quem vive este sentimento, ajudar é considerado um bom investimento – mesmo não lhes trazendo nenhum benefício pessoal, para além da sensação positiva de cumprimento de um dever moral. Além disso, o sentimento de solidariedade de certo modo corresponde à participação num acto criativo no seu sentido mais geral – no caso de um projecto artístico num sentido mais estrito – e ao gozo e diversão que a criatividade costuma trazer, sendo esta uma motivação extra para o envolvimento em acções solidárias.

Isto tudo sugere que encontrar instrumentistas com o tipo de motivações descritas será complexo, e como tal deve ser um ponto a ter em atenção logo desde o início. De facto,

ao ter começado por escolher uma instrumentação sem saber à partida que instrumentistas estariam disponíveis, dificultei exponencialmente a minha tarefa. Já quando, por sugestão do Frederico, inverti a ordem do método e adaptei a instrumentação aos músicos que mostraram disponibilidade para ajudar, consegui formar um *ensemble* minimamente estável para ensaios e explorações.

Ao mesmo tempo, ficou também muito claro nesta experiência que, sendo a sua participação voluntária e as suas motivações maioritariamente intrínsecas – não focadas numa recompensa externa, mas antes nos sentimentos gerados pela experiência – é papel fundamental do coordenador do projecto criar as condições para que os ajudantes se sintam bem a realizar as tarefas propostas. Isto não significa que a carga de trabalho tenha de ser leve, mas antes que os participantes devem sentir que o trabalho deles é valorizado, respeitado e que conduz a uma melhoria efectiva em relação à situação inicial. Em retrospectiva creio que posso ter perdido a motivação de alguns dos intérpretes pelo facto de estar sempre a adiar ensaios e mudar datas, nunca mostrando desenvolvimento da peça. Com as dificuldades de logística descritas ao longo deste capítulo, muitas vezes passei semanas sem dar *feedback* da situação actual a todos os intervenientes, não espantando que em breve alguns deles também deixassem de ter disponibilidade para ajudar num projecto que não parece avançar para lado algum. Por outro lado, é impossível negar o valor da preciosa ajuda do quarteto que interpretou a única versão ensaiada do "Prelúdio". A peça apresentava diversos desafios técnicos, como se pode ver na partitura. Porém, todos tomaram tempo pessoal para estudar a sua parte com um profissionalismo que me impressionou imediatamente, resultando num *take* francamente bom para um primeiro ensaio.

Mencionei ainda o colectivo *Xda* que contactei para colaborarem na parte de captação e tratamento dos dados do sensor *Kinect*, um dos pontos-chave para o "Prelúdio". Este colectivo de informáticos, engenheiros e designers de Coimbra surgiu como uma potencial parceria de valor pela sua vasta experiência no campo de HCI. Infelizmente, tendo na altura vários trabalhos remunerados a decorrer, não mostraram disponibilidade para participar de modo voluntário e gratuito neste projecto. Não possuindo recursos financeiros alocados para a realização do trabalho de mestrado, acabei por não conseguir contar com a colaboração deles. Contudo ainda foram um contacto valioso por terem

sugerido a utilização do software *OSCeleton* (da autoria de um dos seus colaboradores) disponível para *download* gratuito.

Já relativamente à participação do *Sforzanduo* e do coro *Ricercare*, no contexto da criação da peça "Cinnamon", o caso afigurou-se com contornos distintos. Foi da iniciativa dos membros do grupo de percussões que surgiu o convite para integrar o meu trabalho de mestrado no projecto que pretendiam desenvolver. As únicas limitações que me foram dadas à partida foi a nível de instrumentação – obrigatoriamente para coro e duo de percussões – de prazos para entrega das partes de coro, e de algumas considerações quanto ao nível de dificuldade técnico das partes de coro, que deveria ter em conta a heterogeneidade da formação vocal dos membros. Pela parte do coro *Ricercare*, apesar do seu maestro ter desde o início mostrado interesse no projecto - tendo até disponibilizado vários ensaios para leitura das peças - deixaram claro ao *Sforzanduo* que a sua participação estaria dependente da realização de concertos remunerados.

Como já mencionei, logo à partida debati-me com o problema de escrever uma parte coral completa que estivesse pronta dentro do prazo requerido. Esta deveria ser flexível o suficiente para posteriores adaptações ao resultado final da coreografia-electrónica, o que aumentava a dificuldade da tarefa em mãos. Ao mesmo tempo, a parte do duo de percussões estava dependente da finalização da programação do sistema interactivo, bem como da existência da parte coreográfica. Em suma, muito trabalho me esperou nos meses seguintes ao convite (à semelhança do que já tinha realizado para o "Prelúdio") apesar de ter a vantagem de contar *a priori* com os intervenientes definidos e seguros (com excepção do coreógrafo-bailarino). Esta vantagem, no entanto, revelou-se de pouca dura quando fui informado pelos membros do *Sforzanduo* que estavam a ter problemas em arranjar concertos que correspondessem aos requisitos do coro. Apesar de ainda ter ajudado no preenchimento de uma candidatura para financiamento de apoio a projectos deste género, não nos foi concedida a quantia estimada como mínima necessária, levando, pela segunda vez na minha história, ao final inesperado de uma colaboração.

É importante deixar claro que nenhum dos colaboradores aqui mencionados é alvo de alguma crítica. Se o tom geral com que relatei a história tornou-se progressivamente negro e pessimista, isto deve-se unicamente ao meu sentir pessoal que na altura naturalmente começou a tender para a frustração e desespero. Tanto ajudantes, como interessados ou

negociadores sempre deixaram as suas motivações explícitas e a sua dedicação e seriedade nos compromissos assumidos inegável. Com tudo isto podemos ainda assim perceber que a conjugação das diferentes motivações de cada parte para a colaboração não foi certamente a mais eficaz. De facto, estas foram, em geral, direccionadas para realidades extrínsecas e/ou impulsos mais momentâneos que criam a sensação de urgência da acção, mas não são sustentáveis ao longo do tempo. Para o grupo *Sforzanduo* estes foram:

- o desejo de desenvolver e concretizar a ideia do concerto só de jovens compositores portugueses com peças para coro e percussão;
- a escassez de compositores que preenchessem estes critérios;
- curiosidade sobre o meu projecto de mestrado.

Para o coro *Ricercare* foi principalmente a possibilidade de concertos, de remuneração e de participação num projecto invulgar e original envolvendo coro. Da minha parte o "instinto de sobrevivência" começava a despertar. O que me movia era sobretudo evitar perder todo o trabalho que já tinha produzido para o mestrado, a escassez de oportunidades como a que me foi proposta (que se encaixava perfeitamente nas minhas necessidades), e ainda a minha eterna curiosidade em ver o que poderia sair de tal colaboração.

Este conjunto de dinâmicas, que num contexto diferente seriam eventualmente bons pontos de partida para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, foram, no entanto, insuficientes para sustentar a colaboração ao longo dos obstáculos que foram surgindo. Se podemos voltar a referir a falta de recursos - desta vez financeiros - como um dos maiores entraves à colaboração, devemos também admitir que a metodologia usada para a criação de uma parte musical com espaço para a dança foi inadequada quando contamos os constrangimentos a que me encontrava sujeito. Por fim surge novamente o problema da dificuldade de coordenação e gestão da produção do projecto, dormente no início da colaboração. Fica então a questão, inevitável após estas análises: quais as motivações que melhor sustentam colaborações criativas?

Exo-categorias - Sistemas e estruturas

O último nível a analisar é a orla externa do diagrama, que foi inserida com o propósito de marcar a viragem para fora do campo das colaborações. Ao longo deste capítulo tem vindo a ser sugerido que poderão existir diversos tipos de motivações para a colaboração com diferentes resultados: uns dificultam a sustentabilidade para além de uma fase inicial; outros são mais frágeis quando confrontados com bloqueios; e eventualmente alguns apresentam capacidade de resiliência para dinamizar o processo colaborativo em toda a sua extensão. Será agora a altura de explorar alguns casos em que as motivações presentes ou não foram suficientes para iniciar a colaboração, ou causaram entraves para o decorrer do projecto.

O primeiro caso a analisar será o da reunião entre alunos de Composição da ESML e alunos finalistas da Escola Superior de Dança, realizada em Setembro de 2015, no sentido de iniciar projectos de colaboração criativa entre estas duas classes. De facto, este encontro resumiu-se a uma apresentação das ideias de projectos dos alunos da ESD, que tendo já o seu campo de trabalho estruturado pretendiam encontrar um compositor interessado em criar música para esses mesmos projectos. Ainda que várias colaborações tenham daí surgido, já a proposta que na altura coloquei de começar um projecto colaborativo do zero com algum dos coreógrafos, não foi aceite por nenhum deles. As razões apresentadas foram de ordem prática: a peça que iriam criar serviria para avaliação de uma das cadeiras desse semestre, e sendo o tempo reduzido para o trabalho, preferiam trabalhar a partir das ideias já estruturadas. Por outro lado, a própria decisão de realizar o projecto incluindo um compositor - fugindo da metodologia habitual de introdução de uma faixa de "banda sonora" com músicas escolhidas, cortadas e misturadas pelos próprios alunos de dança - era logo à partida tomada como um risco que poderia uma vez mais comprometer o resultado final do projecto.

O segundo elemento que também condicionou em grande parte a prossecução do meu projecto de mestrado foi o *modus operandi* da Produção da ESML. Ressalvando já à partida que este organismo é na verdade constituído apenas por uma pessoa, sobre quem recai toda a responsabilidade pela logística de uma instituição com a dimensão da ESML, podemos compreender as motivações que em geral moveram a dinâmica de relacionamento que a Produção e eu fomos desenvolvendo para este trabalho. De facto, é

notória a noção de protecção e manutenção dos espaços e equipamentos que atravessa todas as comunicações realizadas, manifestando a necessidade de um apertado controlo sobre as infraestruturas escolares, bem como de todas as actividades nelas realizadas. Não podendo correr riscos devido não só a fragilidade de todos os equipamentos habitualmente associados ao meio musical, como também à falta de pessoal para poder supervisionar e cuidar deles, é apenas natural que a permissão de situações "irregulares" ou que saiam fora do âmbito habitual – em termos de tipo ou magnitude do evento – seja altamente restringida. Sendo a minha investigação uma actividade maioritariamente "laboratorial" no seu carácter, e igualmente necessitando da utilização de várias infraestruturas e equipamentos da escola, entende-se que esta seria uma relação condenada a problemas desde o início.

Olhando para ambos os casos duas características transversais saltam de imediato à vista:

- uma aversão ou relutância ao risco, conduzindo a uma necessidade de controlo sobre a realidade envolvente;

- a manifestação da busca por controlo através da valorização de dinâmicas rígidas próprias de estruturas e sistemas – reminiscentes do paradigma industrial/científico.

De certa forma parece paradoxal que dentro do contexto académico da música e da dança encontremos os referidos sistemas e estruturas que indirectamente desencorajam a exploração, pensamento divergente e consequentemente a criatividade e originalidade. Não digo que a academia seja um terreno estéril para actos criativos, porque não o é efectivamente. No entanto, o meio onde se trabalham os actos criativos e colaborativos é tão importante para o seu desenvolvimento que não só encontramos diversas referências ao papel do "campo" espalhadas pelo livro "Creativity" de Csikszentmihalyi (2013), como é um dos pontos mais vincados por John-Steiner:

> A interdependência dos jogadores, e o alcance de uma "zona mágica", tem lugar numa comunidade alargada que proporcione apoio. Esta envolve mentores e amigos, críticos e gestores, o que o psicólogo David Feldman referiu como sendo um "organismo cultural". Ele definiu tal organismo como "uma estrutura cooperativa que é formada e reformada de modo a potenciar as possibilidades para a descoberta,

> desenvolvimento, e (ocasionalmente) expressão óptima dos talentos humanos em vários domínios." Ele considerou as estruturas que apoiam os participantes num empreendimento musical como sendo exemplos de ambientes criados por humanos. (John-Steiner, 2000, loc 2671)

Nesta citação fica clara a diferença abismal entre comunidades centradas no apoio a todos os seus membros, privilegiando uma abordagem necessariamente orgânica à diversidade de ideias, métodos, pensamento, e os "sistemas" que em última análise não conseguem fugir muito das noções de fabrico e produtividade. No entanto, e como pudemos ver ao longo deste capítulo, o meio académico tem todo o potencial para ser o terreno onde se cultiva a criatividade própria dos processos colaborativos, a base para novos tipos de abordagens que possam oferecer caminhos originais que criem soluções e valor não só para quem colabora

> Argumento, numa linha semelhante, que mudanças transformativas implicam esforços conjuntos. O peso da socialização disciplinar e artística é difícil de ultrapassar sem assistência. Uma das alegações centrais neste trabalho é a de que a construção de um novo modo de pensamento ou forma artística desenvolve-se melhor em colaborações integrativas, o quarto padrão apresentado no diagrama anterior. (John-Steiner, 2000, loc 2838)

mas também para o próprio meio onde as colaborações florescem:

> O potencial proporcionado pelo uso de um processo colaborativo reside no facto de que as partes envolvidas irão procurar uma definição comum do problema e gerar um conjunto de soluções possíveis, vasto o suficiente para que se possa encontrar uma que incorpore pelo menos alguns dos interesses de cada um dos envolvidos. (John-Steiner, 2000, loc 2690)

Como poderemos então passar do panorama descrito para uma "cultura colaborativa"?

Acto II

Cena 6 - Mythos

Chegamos então, neste ponto da história, a um beco sem saída. Se o objectivo inicial era encontrar um método ou maneira que abordasse o meu processo composicional a partir de uma nova perspectiva (tendo em conta tudo o que fui descobrindo acerca de colaborações com dança) praticamente todos os caminhos tomados tinham sistematicamente falhado. Por um lado, as colaborações concretas que tive com coreógrafos e bailarinos terminaram sem nenhum resultado final, sem qualquer tipo de trabalho coreomusical que pudesse ser apresentado. Por outro lado, a bibliografia da área é ainda um traçado verdadeiramente labiríntico. Abordam, de facto, tópicos e questões importantes que ajudam a iluminar alguns caminhos para o investigador ou criador coreomusical, mas por entre meandros tão complexos e confusos que qualquer um que se tente guiar pelas eventuais indicações que os textos fornecem, em breve se verá completamente perdido. O mapa do cosmos coreomusical, desenhado pelas diversas investigações e textos sobre o tema é, no final de contas, incoerente – o que nos leva então a perguntar se sequer existirá tal cosmos.

De facto, os mapas, desde os tempos remotos, são "pintados a histórias":

> A história da cartografia não pode ser dissociada de narrativas […] os cartógrafos tradicionalmente fiavam-se nas histórias de batedores e exploradores para os ajudarem a preencher os espaços vazios nos seus mapas. (Caquard, 2013)

As histórias que ouvimos e contamos moldam quem somos e como percepcionamos a realidade – são mapas para a nossa percepção. E particularmente importantes para o traçado destes mapas, para a formação de um entendimento alargado do seu significado – uma "cosmologia" – são aquelas histórias que se inserem dentro de um *mythos*, de um "conjunto de histórias relevante para, ou que possui um significado ou verdade significativa para uma cultura, religião, sociedade ou outro grupo particular" ("mythos - Wiktionary," n.d.). Um *mythos* não é um mito, e isto deve desde já ficar claro para que não siga a par com a conotação negativa do mito. Se o mito é normalmente apresentado como oposto à ciência (pois ambos pretendem explicar a realidade, mas através de métodos e suposições de base mutuamente exclusivos), podemos, porém, continuar a falar de um *mythos* científico, das histórias subjacentes ao desenvolvimento da ciência e do

método científico desde os seus inícios. Estas histórias, este *mythos*, é relevante no sentido em que a partir dele podemos entender o que é a ciência aos olhos de uma certa pessoa, grupo, comunidade ou sociedade contemporânea. E é possível retirar significado deste conjunto de histórias porque as interacções entre elas, apesar de diversas, nunca são de ofuscamento. Até poderão existir relações conflituosas, mas mesmo estas, no meio do próprio conflito, trazem algumas luzes sobre o campo onde o conflito se desenrola – são, em linha com Lakoff e Johnson (1980), relações coerentes.[54]

Voltando ao nosso tópico, creio que podemos afirmar que não existe um cosmos coreomusical porque o *mythos* subjacente, que o deveria sustentar, parece ser incoerente. Temos, na verdade, um conjunto de histórias sobre as nossas duas personagens principais – música e dança – contadas por diversos investigadores, críticos, músicos, coreógrafos. Porém, a maneira como cada um fala sobre as relações coreomusicais parece sugerir que partem de bases completamente diferentes. Na minha opinião, esta é uma das razões principais que explica uma espécie de súbito *ritardando* no desenvolvimento do campo coreomusicológico a partir do início do século XX, já mencionado na revisão bibliográfica: poucos são os que se aventuram por territórios desconhecidos com mapas incoerentes.

Na demanda da coerência

Creio, contudo, que a incoerência dentro do cosmos coreomusical surge principalmente por ser uma área interdisciplinar, um espaço com mais do que uma dimensão, e que, como tal, pode ser atravessado de muitas maneiras. De facto, ao tentarmos sobrepôr discursos

[54] - Na sua formulação das metáforas conceptuais, Lakoff e Johnson explicam a incoerência de duas expressões diferentes quando estas provêm de duas metáforas de base que ajudam a conceptualizar uma mesma noção (por exemplo, a noção de "amor") e que operam a partir de domínios de experiências básicas fundamentalmente diferentes. Um exemplo de incoerência pode ser encontrado numa conversa entre duas pessoas com pontos de vista de base opostos acerca de relações amorosas. Assim um poderá dizer que o principal para que uma relação tenha início é que "estejam ambos a andar na mesma direcção" enquanto outro dirá que é "apostar tudo para ganhar o afecto do outro". O primeiro opera sob a metáfora conceptual de que "o amor é uma viagem" enquanto para o segundo "o amor é um jogo", e como "viagem" e "jogo" são duas experiências essencialmente diferentes, o resultado são expressões incoerentes entre si. Para uma explicação mais detalhada da noção de coerência, remeto para a leitura do capítulo 9 do livro "Metaphors we live by" (Lakoff & Johnson, 1980, pp. 41–45).

que partem de bases diferentes e apontam para diferentes alvos, inevitavelmente obtemos imagens confusas, que não têm em conta a relatividade complexa que qualquer espaço multidimensional pode apresentar. Assim, tentarei colocar este cosmos em perspectiva através do principal método para reduzir confusões e desentendimentos: colocar questões.

Primeira questão – de carácter ontológico ou empírico?

Uma primeira distinção a ser feita é entre a investigação coreomusical que realça uma dimensão empírica, e aquela que enfatiza a ontologia da relação ente música e dança. Hodgins (1992), por exemplo, fala claramente com contornos ontológicos acerca desta relação ao longo do seu livro, ainda que no primeiro capítulo apresente um pequeno estudo empírico. Por outro lado Damsholt (1999) na sua investigação sobre o discurso coreomusical aponta para uma abordagem mais empírica, apresentando perspectivas históricas, musicológicas, linguísticas, para além de extensos exemplos de coreógrafos e compositores, para só depois fazer uma interpretação destas observações e experiências. Insiro a minha própria investigação na categoria de "empírica", dado que tudo o que discuti e irei discutir é baseado na minha experiência concreta de fazer, ler e dialogar, sem com isto tentar compreender ou explicar a natureza ou essência das relações coreomusicais. Ainda que se possam pressentir algumas pistas ontológicas quando abordo as origens e fundações de ligações entre som e movimento, deve permanecer claro que nem todo o som é música ou todo o movimento é dança.

Segunda questão – para uma análise ou uma síntese?

De seguida devemos questionar o propósito ou objectivo da investigação, pois é totalmente diferente abordar um tópico coreomusical de modo a desconstruir o objecto em estudo nos seus elementos constituintes – uma análise – ou para a criação de novos quadros teóricos, ferramentas, métodos para análise, ou ainda para encontrar processos, ideias e materiais para a criação de trabalhos coreomusicais – uma síntese. Sendo eu um compositor que pretende compôr em estreita colaboração com criadores de dança, a minha investigação insere-se no âmbito da coreomusicologia para síntese. Já Stephanie Jordan, no seu artigo "Choreomusical conversations: facing a double challenge" (Jordan, 2011) encontra-se muito mais interessada no lado analítico da coreomusicologia, apoiando-se em diversos quadros teóricos para descobrir elementos muito interessantes em criações coreográficas de Mark Morris sobre peças musicais de renome ("Dido e

Eneias" de Purcell, o "Concerto Italiano" de Bach, entre outros), e para comparar as abordagens de vários coreógrafos às obras de Stravinsky, como "O Pássaro de Fogo", "Agon" e "A Sagração da Primavera".

Terceira questão – sobre relacionamentos ou relações?

A terceira distinção a ser feita é acerca do foco da investigação. Este é provavelmente o ponto que gera mais confusão na leitura de textos coreomusicológicos, e o problema está na própria definição de coreomusicologia – que na sua forma mais geral se resume ao estudo das relações entre música e dança. Porém, a palavra "relações" pode, sem prejuízo para o seu significado, ser trocada por "relacionamentos", o que causa um sério problema. De facto, um foco no "relacionamento" direcciona a investigação para a ligação concreta e específica que junta a música e a dança num contexto particular, associada ao relacionamento humano entre os criadores de cada *media*, e ao próprio processo criativo. No entanto, para um determinado "relacionamento" coreomusical podemos obter diversos resultados finais a nível do modo como os dois *media* se exprimem em *performance* conjunta: e isto é precisamente o foco na "relação".

De modo a clarificar esta questão usaremos como exemplo a informação que Damsholt fornece na sua análise do trabalho criativo de Mark Morris (Damsholt, 1999, pp. 146–204). Morris estabelece um "relacionamento" muito particular com a música (mas não com compositores, dado que a maior parte do seu trabalho é realizado sobre peças de compositores já falecidos), pois possui formação musical, sabe ler partituras, e inclusivamente por vezes dirige os agrupamentos musicais nas suas criações. Para além disto, para Morris é interessante que as suas coreografias sejam "visualizações musicais"[55] de uma maneira muito estrita, mostrando que existe uma prática coreográfica reactiva à parte musical. Esta é uma abordagem muito semelhante à de Balanchine em colaboração com Stravinsky. Mesmo com a diferença de trabalhar com um compositor vivo, Balanchine apenas iniciava a criação coreográfica após ter recebido a partitura de Stravinsky (Hodgins, 1992, pp. 35–36). No entanto, a "relação" resultante entre a parte musical e coreográfica no processo criativo de cada um destes coreógrafos é praticamente

[55] - A ideia de "visualizações musicais" surge já no início do século XX com Ted Shawn e Ruth St. Denis. Para uma abordagem mais extensa a este tópico sugiro a leitura do artigo "Ted Shawn's Music Visualizations" (Jordan, 1984).

oposta: se Morris "relaciona" a dança com a música quase inteiramente de um modo conforme a uma série de premissas ("uma voz é um bailarino", "música e dança partilham a estrutura rítmica"), Balanchine por sua vez oscila ente o uso de "relações" de conformidade mas também "relações" de complementaridade (Hodgins, 1992, pp. 99–131). Assim, poderíamos dizer que tanto Morris como Balanchine criam um "relacionamento" com a música ao reconhecer os seus aspectos particulares e idiomáticos através de um estudo cuidado da partitura com um olhar musical, mas também reagindo ao "som musical" em si durante o processo de criação coreográfica, deixando que a música interfira e influencie o próprio processo criativo. Irei em breve aprofundar este tema, mas por agora apenas direi que estes são exemplos muito claros de um "relacionamento" de "paixão", de um coreógrafo para com o lado da música. Porém, os modos de "relação" entre música e dança que encontramos nos resultados finais dos trabalhos de cada um deles são muito diferentes.

Nas minhas pesquisas não encontrei nenhum autor que faça claramente esta distinção e isto, na minha opinião, leva a que muito facilmente o leitor se confunda, especialmente ao tentar entender análises em que os "relacionamentos" têm fortes implicações nos modos de "relação" que podem surgir do processo criativo. Esta confusão surge quando McMaine e Thomas afirmam no seu artigo "Translating from pitch to plié" (2013) que:

> […] a especialista em dança Inger Damsholt sugere que a dança relaciona-se com a música numa escala entre os dois extremos de visualização musical e contraponto, que também chama de "oposição". (McMains & Thomas, 2013, p. 199)

Isto, porém, é uma interpretação completamente equivocada da investigação de Damsholt. De facto, o foco do seu trabalho é no discurso coreomusical dos finais do século XX, que ela afirma ser moldado pela metáfora "a música é o homem e a dança a mulher" e a dinâmica da igualdade de direitos que surgia na altura. Estas condições para a formação do discurso abordam sobretudo os tipos básicos de "relacionamentos" que um coreógrafo poderá ter com a música durante o processo criativo, tendo em conta as principais preocupações do campo da dança nesse período:

> […] em paralelo com a libertação das mulheres e a luta pela igualdade no século XX, o relacionamento música/dança é concebido em termos de poder. E primariamente este é um relacionamento em que a dança

está em perigo de ser dominada ou governada pela música. (Damsholt, 1999, pp. 140–141)

Obviamente que a partir desta afirmação podemos deduzir que o entendimento dos modos de "relação" entre dança e música em *performance*, para um coreógrafo imerso neste paradigma, é um espectro bipolar entre uma "submissão" total e passiva da dança à música[56], e uma "oposição em luta"[57] contra os pressupostos estabelecidos, especialmente o da dança ser uma consequência da música. Contudo, Damsholt nunca sugere que estes são os únicos modos de "relação" possíveis entre música e dança em *performance*, mas antes que estes são os únicos que existem no discurso coreomusical que ela analisa, mostrando claramente a importância da distinção entre "relacionamento" e "relação".

Quarta questão – no tempo da criação ou da apresentação?

Ainda que este seja um aspecto menos confuso na investigação coreomusicológica – deveria ser claro se o investigador está a abordar o período de criação ou de apresentação - continua a ser relevante realçar esta distinção. Escolhi o termo "apresentação" em vez de *performance* dado que muitos trabalhos de natureza coreomusical podem ser apresentados como instalações ou filmes, que não se enquadram completamente na categoria de *performance*. Para além disto, distinguir estes dois momentos é importante, no sentido em que muita investigação recolhe informação numa análise inicial do processo criativo para só depois interpretar a apresentação do trabalho coreomusical à luz do que se descobriu. Isto encontra-se intimamente ligado à próxima pergunta.

Quinta questão – apoiado em "suposições" ou "premissas"?

O último ponto, e provavelmente um dos mais importantes, é o da base para a observação de um trabalho coreomusical. Esta pode ser somente perceptual, isto é, apoiada sobretudo nas "metáforas do dia-a-dia" de Lakoff e Johnson (1980) que operam de um modo

[56] - Damsholt (1999) apresenta "técnicas" coreográficas que significavam a "submissão" à música: a "visualização musical" que já mencionei anteriormente, e o "Mickey-Mousing" uma expressão que vem dos primeiros desenhos animados da Disney, em que os personagens e cenários constantemente oscilavam ao ritmo da música.

[57] - As "técnicas" coreográficas que caracterizavam esta noção de oposição eram sobretudo o "contraponto" – ironicamente um termo do campo musical – e a "não-relação" popularizada pelo trabalho de John Cage com Merce Cunningham.

maioritariamente inconsciente ou subconsciente, e que daqui em diante chamarei simplesmente "suposições". Sendo totalmente claro, nenhuma observação é puramente perceptual, fundada apenas em "suposições" resultantes da biologia e física, no sentido em que existe sempre conhecimento *a priori* de uma maneira ou de outra (inserimo-nos sempre numa sociedade, numa cultura), podendo até ser conhecimento especializado, como no caso de um músico a assistir a uma *performance* coreomusical. No entanto, podemos falar de um ponto de vista informado, ou seja, todo aquele que apenas surge quando se procura consciente e intencionalmente apoiar-se nalgum tipo de conhecimento específico. Se um ponto de vista perceptual tem como fundamento as tais "suposições", um olhar informado apoia-se, por sua vez, naquilo que chamarei de "premissas". Uma "premissa" é uma construção semelhante à "metáfora conceptual" de Lakoff e Johnson, mas é habitualmente mais elaborada na sua formulação, e está presente de forma consciente no sujeito. É o equivalente de um axioma matemático, adaptado ao campo da linguística cognitiva. "Suposições" e "premissas" são as bases para entender com clareza as "relações" entre música e dança, e voltarão a surgir mais à frente aquando da apresentação de um quadro teórico para sistematização de modos de "relação" multimédia. A minha investigação apoia-se claramente em "premissas" que procedem da reflexão que fiz acerca das várias experiências coreomusicais que relatei no acto I. Deverá ser claro para o leitor neste ponto que para mim "a música é corporizada", "a música e dança partilham aspectos elementares comuns", e que "as colaborações criativas são fundamentais para o cosmos coreomusical" – são as "premissas" que fundam o ponto de vista informado de onde parte este trabalho. Já o pequeno estudo experimental conduzido por Hodgins na Universidade da Califórnia, Irvine, em 1986, e relatado no primeiro capítulo do seu livro (Hodgins, 1992, pp. 1–7), retrata maravilhosamente algumas "suposições" que operam num espectador de uma *performance* coreomusical.

Algumas ferramentas operacionais para a coreomusicologia

Eventualmente, será agora possível começar a assumir que o cosmo coreomusical não sofre de incoerência, mas antes de incompreensão. E se existem muitos aspectos que ainda podem gerar confusão, parece-me que tal se deve a uma falta de ferramentas apropriadas para uma exploração e análise eficaz deste campo. Ora, a existência de instrumentos que se adaptem especificamente ao contexto coreomusical é de extrema importância, pois

como já vimos anteriormente "nós moldamos as ferramentas que utilizamos e somos moldados por elas." (John-Steiner, 2000, loc 2717)

Desta forma, tentei elaborar algumas novas ferramentas a partir de quadros teóricos que fui encontrando na bibliografia acerca de colaborações criativas e estudos multimédia. A estes acrescentei novas características, ou reformulei maneiras de sistematização, mas também criei de raíz novas noções. O resultado final provará a sua validade na medida em que englobe os principais aspectos de "relacionamentos" e "relações" coreomusicais. Para além disso, acredito que estas ferramentas podem ser úteis não só na investigação coreomusical como em qualquer contexto multimédia que possua uma dimensão temporal performativa. Não desenvolverei mais este tema, mas é minha opinião que presentemente é da maior importância para as artes performativas dar início a um desenvolvimento consistente de ferramentas e métodos próprios, que possam juntar as riquezas e características idiomáticas das várias disciplinas artísticas que habitam este meio.

As quatro dimensões dos relacionamentos criativos

A primeira ferramenta que irei apresentar é uma maneira de representar em quatro dimensões os tipos de relacionamentos que um dos criadores pode desenvolver para com a outra disciplina. A criação desta ferramenta surgiu da minha necessidade de abordar o carácter complexo dos processos criativos de compositores e coreógrafos que encontrei nas minhas pesquisas. Sobretudo após ter analisado o conteúdo da tese de mestrado de Sabine Wilden (2008), onde encontramos uma imensa variedade de abordagens ao papel da música no processo coreográfico, dificilmente conseguiria continuar a utilizar o binómio "relação/não-relação" para estudar a realidade em questão. De facto, o questionário que Wilden realizou a "dez mulheres e quatro homens coreógrafos com uma idade media de 47 anos" (Wilden, 2008, p. 26) será uma boa fonte de exemplos (juntamente com mais alguns exemplos de outros textos) para as várias dimensões que podemos encontrar num "relacionamento" coreomusical.

Cada uma das primeiras três dimensões apresentadas (a quarta sendo a excepção que será tratada a seu tempo) varia entre dois polos, e em conjunto podem ser tomadas como um sistema ortogonal – pois cada dimensão não se sobrepõe com as outras. Os pontos extremos, enquanto "estados", não existem verdadeiramente. Antes devemos entender os dois "pólos" de cada dimensão como direcções ou atitudes opostas. Deste modo, as duas

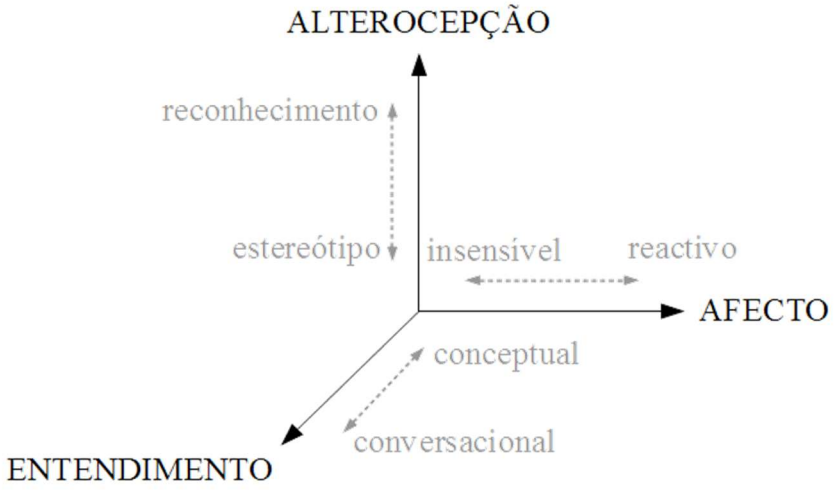


Fig.25 – Três dimensões do espaço dos relacionamentos criativos, e respectivas tendências.

"tendências" possíveis presentes em cada uma destas três dimensões serão em direcção à "simplicidade" ou à "subtileza". Com a palavra "subtileza"[58] pretendo passar a noção de uma atitude complexa, na medida em que tenta aproximar-se de uma realidade que não é fácil de entender. Também transmite o aspecto "delicado" desta abordagem. Por outro lado, o uso da palavra "simplicidade" tenta contrastar com a anterior ao comunicar o carácter directo, descomplicado da abordagem, no sentido em que vai ao objectivo pretendido sem muitas reviravoltas ou complexidades.

Antes de seguir para a apresentação das dimensões em si, devo realçar que o quadro teórico que desenvolvo em seguida apenas engloba tipos de relacionamentos "saudáveis". Infelizmente demasiadas tentativas de colaboração acabam por tender para o espectro "doentio" dos relacionamentos, dando azo a abusos, manipulações, domínio. Uma das razões para ter desenvolvido a tipologia que apresento em seguida foi também criar consciencialização para uma fronteira que deveria ser básica para qualquer ser humano educado, entre o que é um relacionamento em que há um respeito básico pela dignidade da outra pessoa (já não falo só do respeito disciplinar ou artístico), e um que transgrida as regras essenciais de uma convivência social. Devo ainda confessar que com esta tipologia espero não só que este limite fique bem traçado, como também possa criar uma inclinação para relações de inter-independência entre criadores.

Alterocepção

A esta primeira dimensão chamei "Alterocepção", um neologismo cunhado por Colwyn Trevarthen (2010), para o campo da psicologia infantil e psicobiologia, que em poucas palavras pretende significar a maneira como um sujeito percepciona e entende um outro. Nesta dimensão de um "relacionamento" uma tendência para a "simplicidade" corresponde a uma percepção mais "estereotípica" (convencional, formulaica) do outro. Em direcção à "subtileza", a atitude tende a um "reconhecimento" do outro com as suas complexidades, detalhes, valor intrínseco e autonomia. Esta é a dimensão que mais se encontra em jogo desde o final no século XX até aos dias de hoje no panorama coreomusical. A tendência tem sido para o "reconhecimento", a nível da independência

[58] - Esta palavra, com raíz etimológica no Latim *sub-tela*, "debaixo de uma teia", significa algo que é de difícil compreensão, que não é óbvio ou imediato.

da disciplina da dança com os seus valores e métodos próprios, como podemos ler na tese de Damsholt:

> O projecto modernista do século XX colocou a ênfase na autonomia da dança enquanto um valor estético. Assim, uma grande preocupação de muitos coreógrafos tem sido a de envolver o público na musicalidade que existe dentro da dança em si própria, evitando a competição do acompanhamento musical. (Damsholt, 1999, p. 136)

Efectivamente, até aos dias de hoje a maioria dos académicos da área da música, instrumentistas e compositores tendem a criar uma imagem "estereotipada" da dança enquanto completamente dependente da existência da música. Deste modo, a forma como a música tem sido vista pelo mundo da dança ao longo da segunda metade do século XX é a de uma ameaça à dança (uma percepção ela própria bastante "estereotipada", mas com algum fundamento):

> O discurso coreomusical do século XX é influenciado pela noção de igualdade de direitos. De modo semelhante ao discurso coreomusical do período entre 1750 e 1875, a formação conceptual da relação entre música e dança é governada pela noção de uma relação entre homem e mulher. Mas enquanto que esta relação é uma questão erotismo e sedução nos séculos XVIII e XIX, a metáfora homem/mulher do século XX é principalmente a metáfora de um casamento baseado na noção de igualdade de direitos. A música é essencialmente concebida como algo que pode suprimir ou dominar a dança ao invés de a seduzir. (Damsholt, 1999, p. 79)

A dimensão alteroceptiva desenvolve-se na mesma linha do conhecimento por familiaridade, ou conhecimento experiencial. Isto significa que músicos que possuam algum tipo de treino em dança, ou bailarinos que tenham um passado de formação musical, estarão à partida mais inclinados a expressar um maior "reconhecimento" do outro na sua abordagem colaborativa. Por sua vez, os estereótipos irão predominar naqueles que conheçam menos o outro lado. Wilden chega a esta questão na sua tese através das opiniões do compositor Richard Cameron-Wolfe:

> No entanto, raramente uma 'colaboração' entre coreógrafo e compositor é verdadeiramente uma colaboração, já que as limitações do treino e consciência musical do coreógrafo tornam problemática a

> articulação de desejos musicais sofisticado em conversa com o compositor. Adicionando a isto um conhecimento da dança ainda mais limitado, pela maior parte dos compositores, e torna-se difícil perceber como o resultado poderá alguma vez ser satisfatório para ambos. (Cameron-Wolfe citado em Wilden, 2008, pp. 31–32)

Contudo, é importante notar que os estereótipos não são "maus" em si próprios. Por exemplo, no caso do processo criativo para uma produção de larga escala, o coreógrafo provavelmente ver-se-á numa situação com muito pouco tempo para conseguir estudar uma partitura em detalhe. Assim, alguns aspectos musicais que seriam cruciais para o compositor irão certamente escapar ao coreógrafo. No entanto, neste caso esta seria uma abordagem necessária por causa da escassez de recursos como tempo e ensaios.

Ainda antes de avançar para a próxima dimensão, convém explicar que tanto a dimensão da "alterocepção" como a seguinte do "afecto" podem ser avaliadas mesmo no caso em que exista apenas um criador em jogo. Por exemplo, podemos imaginar o caso de um coreógrafo a criar para uma música de um compositor já falecido. Isto não é, obviamente, uma colaboração no sentido mais estrito da palavra, mas ainda assim podemos considerar que existe um "relacionamento" do criador presente com a outra disciplina artística. Desta forma é possível encontrar casos de coreógrafos conhecedores do trabalho de um dado compositor falecido, tendendo para o "reconhecimento" na dimensão alteroceptiva, mesmo sem a presença do outro criador. Ao mesmo tempo existem aqueles que podem simplesmente escolher uma música que lhes pareceu servir as suas intenções coreográficas, sem qualquer conhecimento ou pesquisa acerca da peça em si – levando à tendência "estereotípica". Infelizmente esta última é ainda a que claramente predomina nos círculos musicais, sendo quase impossível encontrar exemplos de compositores vivos com conhecimento profundo da "linguagem" da dança.

Afecto

A segunda dimensão que irei discutir é a do "Afecto", que tem a ver com a influência que um criador permite que o outro lado tenha sobre a sua prática criativa. Como já expliquei, a dimensão afectiva do "relacionamento" é uma das que pode ser avaliada mesmo apenas com um criador. Assim, na direcção da "simplicidade" iremos encontrar um afecto "insensível", ou seja, o criador estará indiferente e não-reactivo às possíveis influências

do outro lado. Podemos encontrar descrições do afecto "insensível" no que Wilden identifica como sendo abordagens do tipo "música-secundária" no processo criativo:

> Para o grupo "música-secundária", a música tinha um interesse subordinado, e com um carácter de acompanhamento ou suporte. Vários princípios como uma ideia de movimento coreográfica ou temática surgiam primeiro, e só então o coreógrafo procurava música que expressasse este pensamento criativo inicial. (Wilden, 2008, p. 27)

Ou nas metodologias colaborativas "dança primeiro – música responde":

> A colaboração "dança primeiro- música responde" é efectivamente a mais rara dos três tipos. É um caso abstracto num limite do contínuo, e pode tornar-se bastante extremo em situações onde a dança não responde de todo à música. (Wilden, 2008, pp. 29–30)

E, na verdade, o mesmo pode ser visto em abordagens simétricas, isto é, naquelas onde a música vem primeiro, ou a dança responde à música:

> Nas colaborações "música primeiro – dança responde", o compositor já possuía um conceito em mente e ideias claras do que a música deveria representar na dança, mesmo antes de começar a colaboração. O músico então pedia ao coreógrafo para criar um trabalho de acordo com esta imagem. (Wilden, 2008, p. 30)

Ou seja, a questão aqui colocada não é acerca de qual disciplina vem primeiro ou reage à outra, mas antes se existe sequer algum tipo de reacção de algum dos lados ao outro. Já na direcção da "subtileza" temos uma abordagem que será chama "reactiva". Um afecto "reactivo" caracteriza-se como uma resposta ao outro *media* através de mudanças no próprio processo criativo. Em termos simples, avalia o grau em que um dos criadores muda o conteúdo da sua criação após ter visto o que já existe do outro lado. Um bom exemplo encontra-se no relato de Wilden das abordagens "música-primária":

> O grupo de coreógrafos "música-primária" afirmou que geralmente seria uma peça musical que os inspirava a responder com movimento. […] A música é a primeira escolha a ser feita e uma dança desenrola-se na mente do coreógrafo enquanto escuta a música. (Wilden, 2008, p. 27)

Entendimento

A terceira dimensão a referenciar é aquela a que chamaremos "Entendimento". Ainda que possamos vir a ver algumas semelhanças desta dimensão com as duas anteriores, na verdade ela avalia um aspecto muito diferente: quanto envolvimento pessoal existe entre os criadores, sendo uma espécie medida da profundidade colaborativa. Como já vimos, tanto a dimensão da "alterocepção" como a do "afecto" podem existir apenas com a presença de um criador, seja porque um dos criadores já faleceu ou porque um ou ambos os criadores simplesmente decidem não falar muito (ou de todo) com o outro. Em casos extremos podemos encontrar situações em que um dos criadores está na verdade desejoso de comunicar, mas por alguma razão o outro não se encontra disponível para dialogar. No entanto, a dimensão do "entendimento" apenas existe enquanto existir mais do que um criador em jogo. Assim, nos casos anteriores em que avaliamos o relacionamento de apenas um criador para com a outra disciplina artística, a dimensão de "entendimento" simplesmente não existe no espaço do relacionamento, não sendo possível fazer qualquer tipo de avaliação a este nível.

Assim, quando temos uma tendência para uma abordagem de "subtileza" nesta dimensão, diremos que o "entendimento" é "conversacional"[59]. Esta abordagem implica que ambas as partes estejam presentes e disponíveis para dialogar, falar, trocar ideias e pensamentos um com o outro, e encontra-se bem representada na descrição que Wilden faz das respostas dos coreógrafos quando questionados acerca da sua colaboração com compositores:

> Uma "colaboração de dar-e-receber" parece surgir quando compositor e coreógrafo combinam de antemão um ponto de origem mútuo, por exemplo, uma forma fixa, como um poema, para o qual ambos criam o seu trabalho. Rahel Weißmann deu um exemplo de uma tal colaboração, em que dança e música se desenvolveriam verdadeiramente lado a lado. Primeiro mencionou a condição inicial: "Uma colaboração depende muito na abertura do músico às necessidades da dança." Esta condição deverá também aplicar-se ao bailarino. O primeiro passo para a colaboração é a apresentação dos métodos de trabalho individuais, depois o desenvolvimento de um

[59] - Do Latim *conversō*, que significa "eu dou a volta", "eu pondero".

> plano teórico concreto, seguido de uma fase prática em que ambos os artistas improvisam e comentam as ideias um do outro. Assim, "a coreógrafa sugeria que movimentos gostaria de escolher aqui", diz Weißmann, "ou o compositor descrevia que movimentos gostaria aqui", encaminhando deste modo o trabalho conjunto de ambos os artistas para um objectivo comum. (Wilden, 2008, p. 31)

Todos os processos aqui exemplificados têm em conta que o entendimento criado com o outro criador surge de uma troca, que implica que ambas partes tenham uma palavra a dizer sobre o resultado final, e claro se escutem e tentem encontrar acordos entre si. Este processo de "dar-e-receber" também possui uma dimensão de "afecto" na parte que requer improvisação, e de certa maneira, isto é de facto uma espécie de "conversa" sobretudo se ambos reagirem mutuamente numa dinâmica em "tempo-real". Porém, esta separação das dimensões deve-se manter de modo a permitir distinguir a existência de um "diálogo por palavras" entre criadores – a dimensão de "entendimento" – de uma espécie de "diálogo performativo" entre os dois *media* durante o processo criativo – a dimensão de "afecto".

Alem disso, esta dimensão é fundamental para avaliar a "abertura" mencionada por Weißmann, mas de ambas as partes, já que muitas vezes a "reactividade" de um dos *media* é erradamente tomada como sendo "abertura":

> Interessantemente, alguns coreógrafos percepcionam as colaborações "dança primeiro – música responde" como colaborações de "dar-e-receber". Descreveram situações, em que o compositor ajustaria a partitura de acordo com o que o bailarino pretendia, como sendo colaborações em que música e coreografia se desenvolveriam "lado a lado". O processo colaborativo era percepcionado como um em que a "música era desenvolvida em conjunto", ainda que, de acordo com a definição anterior de colaboração, não fosse. (Wilden, 2008, p. 30)

E, de facto, em tais casos encontramos um tipo de colaboração que tende mais para a "simplicidade" na abordagem, gerando um "entendimento" que chamaremos "conceptual"[60]. Aqui o que vemos é precisamente apenas um dos lados a "falar" e outro simplesmente a "receber":

[60] - Do Latim *concipiō*, que significa "eu recebo", "eu apanho".

> Cerca de metade das respostas dos coreógrafos apresentaram uma colaboração como sendo um processo em que o compositor escrevia uma peça musical para uma dança que o coreógrafo já tinha criado posteriormente ("dança primeiro – música responde"). Os coreógrafos diziam ao compositor que cenas tinham em mente, ou mostravam ao compositor a dança já criada, sobre a qual o compositor modelava faixas musicais. Esta música era usada em ensaios, e os coreógrafos davam *feedback* acerca do que era apropriado para o seu conceito coreográfico, e o que não era. Nesta altura o compositor ajustaria a partitura. Noutras colaborações, os coreógrafos tinham uma ideia para um estilo de música que gostavam de usar e pediam a um compositor para lhes criar a partitura desejada. (Wilden, 2008, p. 29)

O extremo de um "entendimento" puramente "conceptual" é a situação em que um dos criadores recebe directamente do outro o resultado final da sua parte da peça – como no caso de um coreógrafo que, nunca falando com o compositor, simplesmente recebe a partitura, ou mais habitualmente a gravação da parte musical.

Tempo

Finalmente chegamos à última dimensão do espaço de "relacionamentos", que atravessa todas as três últimas: o "Tempo".

> Morasso descreve o seu método de trabalho nos seguintes passos: primeiro trabalha de maneira puramente mental, depois começa a mover-se em silêncio, então adiciona música, e finalmente começa a modificar a dança em relação à música. (Wilden, 2008, p. 28)

Este exemplo do método de uma coreógrafa para criar uma peça mostra claramente como o "relacionamento" que ela estabelece com a parte musical não é estático ao longo do processo criativo. Assim, fica claro como o tempo também é uma dimensão importante na avaliação do tipo de "relacionamento", já que qualquer um pode desenvolver-se noutro diferente. E de facto existem até casos extremos em que descobrimos "relacionamentos" que são criados com o propósito de posteriormente se dissolverem:

> Para Zoe Knights, a música pode ser utilizada como inspiração antes ou durante a criação da dança; mas esta música não seria incluída no produto final. A música ajudava a criar uma certa atmosfera para uma peça de dança. (Wilden, 2008, p. 28)

Os oito limites do espaço de relacionamentos

Tendo apresentado estas quatro dimensões, podemos agora proceder à análise das tipologias de "relacionamentos" coreomusicais que traçam as fronteiras imaginárias deste espaço. Como vimos, nele estão contidos um contínuo de tipos, sem limites claros, pelo que nunca poderemos afirmar, por exemplo, que o "relacionamento" de Cunningham com Cage é "o mais simples" em termos das dimensões de "entendimento" e "afecto". Para além disso, como também referimos anteriormente, este espaço pode ser navegado durante toda a criação do trabalho coreomusical. Contudo, por uma questão de inteligibilidade, irei apresentar os oito tipos (tendências), os "extremos imaginários" dos "relacionamentos" como cantos de um cubo estático, começando por aqueles que mais tendem para a "simplicidade" em todas as dimensões, e chegando aos que apontam para abordagens de maior "subtileza".

Controlo

O primeiro tipo, compreendendo as tendências "estereotípica", "conceptual" e "insensível" é o relacionamento de "controlo". Este tipo é o mais pragmático e orientado para objectivos, e encontra-se habitualmente no contexto de criações coreomusicais amadoras ou estudantis, onde as complexidades de abordagens mais "subtis" a uma colaboração – como vimos anteriormente – são difíceis de gerir dentro das circunstâncias e limitações dadas. É também um tipo de relacionamento em proliferação entre coreógrafos contemporâneos que estão sobretudo interessados em explorar o potencial do movimento corporal, ou questões próprias do campo da dança, ou assuntos de cariz social, antropológico, politico ou filosófico. (Burt, 2009) Nestes casos a música é habitualmente deixada para o final do processo, com um carácter maioritariamente secundário, podendo o resultado final deixar muito a desejar:

> Alguns coreógrafos por mim entrevistados deram a entender que sentiram alguma obrigação em dançar para música nova por "motivos profissionais" […] Quando projectos deste género não correm bem, é habitualmente porque a coreografia predeterminada gera expectativas acerca da partitura musical que são difíceis de cumprir. […] Tais projectos podem sofrer daquilo que um coreógrafo, em tom de brincadeira, chamou "amor pela *demo*", significando um apego ou à faixa de *demo* do compositor ou uma faixa temporária pré-existente que

> torna os ajustamentos a uma nova música difíceis ou impossíveis.
> (Stiefel, 2002, pp. 8, 9, 17)

A reactividade nestes casos é mantida num mínimo – ou até em absolutamente nenhuma – já que a principal preocupação é expressar as ideias iniciais com muito pouca interferência de outras fontes. Além disso, se algum conhecimento acerca da outra parte é adquirido, será provavelmente de um modo mais conceptual ou filosófico, mantendo a dimensão alteroceptiva numa abordagem mais "estereotípica". No caso dos coreógrafos isto pode manifestar-se na escolha de uma música, para uma coreografia terminada, pelo seu título, ideias ou associações políticas do músico que a criou, ou pelo conceito abstracto que estruturou a criação da música.

Contudo, esta é uma prática ainda mais comum entre músicos, que a maior parte do tempo apenas criam a parte musical de um trabalho coreomusical, passando-a de seguida ao coreógrafo. Esta prática vai, em verdade, ainda mais além na "simplicidade" da abordagem, já que elimina por completo qualquer preocupação acerca do resultado final da outra parte: a coreografia é meramente a "próxima peça do puzzle", que se deve encaixar na música. Deve-se referir que esta é uma abordagem que vem já desde o século XV até aos dias de hoje, talvez com a excepção da música para *ballet* dos finais do século XIX, que era especificamente criada e adaptada às necessidades da dança. (Damsholt, 1999, Chapter I)

O objectivo principal do "relacionamento" de "controlo" é que um dos criadores consiga manter nas suas mãos, tanto quanto possível, o resultado final da sua parte. No caso do compositor, este irá evitar a todo o custo qualquer interferência da dança no resultado da sua peça musical. Isto pode levar a colaborações problemáticas, especialmente se ambos os lados pretendem estar em total "controlo" do seu processo criativo e resultado consequente, e que facilmente poderão descambar no espectro "doentio" que mencionámos anteriormente. Como também iremos discutir em breve, este tipo de "relacionamento" pode reduzir drasticamente o conjunto de modos de "relação" possíveis ente dança e música em *performance*, mesmo visto pelo olhar de uma audiência leiga na matéria.

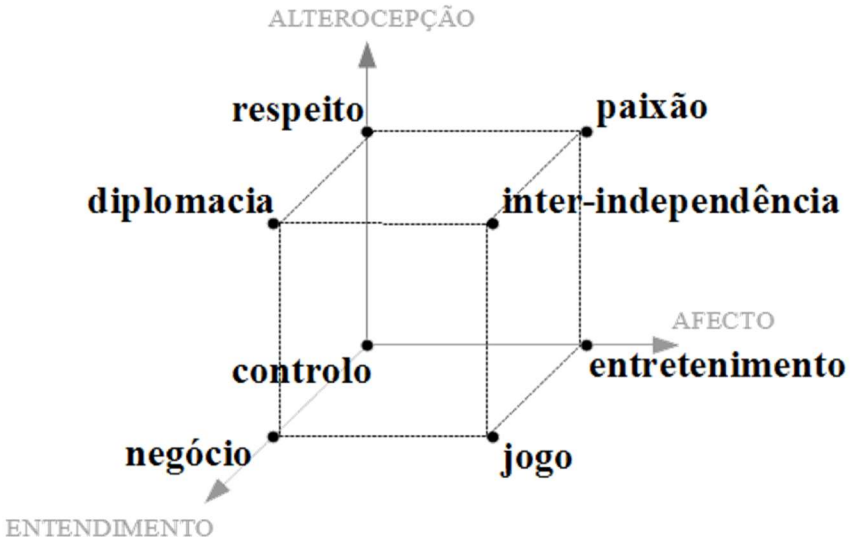


Fig.26 – Os oito limites do espaço dos relacionamentos criativos, representados enquanto arestas de um cubo.

Entretenimento

O segundo tipo a ser apresentado parte do "controlo" em direcção a uma abordagem mais "reactiva" ao longo da dimensão de "afecto". Será chamado "entretenimento" já que a sua principal característica é a de um dos *media* proporcionar estímulos sensoriais ao outro. A palavra-chave para este tipo de "relacionamento" é "responsividade", e é provavelmente a prática mais comum entre todos os tipos de coreógrafos:

> […] seria em geral uma peça musical que os inspirava a responder com movimento. […] A música é a primeira escolha e uma dança desenrola-se na mente do coreógrafo enquanto escuta a música. (Wilden, 2008, p. 27)

É preciso notar que esta "responsividade" não necessita de muito conhecimento sobre os estímulos, nem uma conversa concreta com o outro criador. Antes, sendo "estereotípico" na dimensão alteroceptiva e "conceptual" na do entendimento, este tipo de "relacionamento" apoia-se mais nos instintos e intuições para abordar o *media* que proporciona os estímulos, a maior parte das vezes sobre as "suposições" mencionadas anteriormente. Por exemplo, podemos encontrar a "suposição" comum de que "a música faz-nos querer mover", que não é habitualmente retirada nem de conversas entre compositor e coreógrafo, nem de estudo ou conhecimento musical ou de dança. É, na verdade, uma espécie de dado adquirido, estruturado em torno de conexões neurológicas primitivas que ligam som com emoções básicas e movimentos corporais.[61] No entanto, é um critério usado para reagir à música, mesmo operando maioritariamente de modo inconsciente a um nível instintivo.

Curiosamente, esta é uma abordagem muito mais difícil de encontrar do lado da música. Provavelmente devido às dificuldades inerentes que a notação musical cria, torna-se praticamente impossível para um instrumentista ser fiel à partitura apresentada, e ao

[61] - Como já vimos na revisão bibliográfica, existe actualmente um corpo de literatura considerável que apoia esta teoria (Coutinho & Dibben, 2012; Davies, 2010; Gabrielsson & Lindström, 2010; Juslin et al., 2010; Koelsch, 2010; Molnar-Szakacs & Overy, 2006; Nieminen, Istók, Brattico, Tervaniemi, & Huotilainen, 2011; Reimer, 2004; Sloboda & Juslin, 2010), mas neste campo achei particularmente interessante de ler o livro de Steven Mithen, "The singing neanderthals: The origins of Music, Language, Mind and Body." (Mithen, 2006)

mesmo tempo ser capaz de improvisar reacções coerentes com o movimento dos bailarinos. Como já vimos em capítulos anteriores, a partitura torna-se sobretudo num obstáculo quando se tenta criar música num processo que permita este tipo de reactividade a outro *media*. Porém, este foi o tipo de "relacionamento" que estabeleci na minha colaboração com a Camila, consequência de contar com um sistema de *software* interactivo que criava paisagens musicais a partir do movimento da bailarina – uma abordagem, ainda assim, claramente intuitiva/instintiva como relatei na cena 3.

Negócio

Também provindo do tipo de "controlo", mas na direcção de uma abordagem mais "conversacional", encontramos o tipo de "relacionamento" de "negócio". A base deste tipo está claramente expressa mais uma vez num relato de Wilden:

> Noutras colaborações, os coreógrafos tinham uma ideia para um estilo de música que queriam usar e pediam a um compositor que lhes criasse esta partitura. (Wilden, 2008, p. 29)

Mas o estudo de Van Stiefel também tem uma descrição interessante deste tipo de "relacionamento" quando fala do "projecto iniciado pelo coreógrafo":

> De longe, o tipo de projecto colaborativo mais prevalente é aquele iniciado pelo coreógrafo. Existem várias razões estéticas para isto, mas a mais óbvia é que música já feita, composta e/ou gravada, pode não servir as necessidades conceptuais e estruturais do coreógrafo. […] A escolha do compositor é talvez a primeira razão para a popularidade do projecto iniciado pelo coreógrafo – o coreógrafo pode escolher com quem trabalhar. Nalguns casos, a colaboração resulta simplesmente do facto de um coreógrafo gostar do trabalho de um compositor em particular. (Stiefel, 2002, pp. 8–9)

Se a isto aliarmos um processo criativo "insensível" ao outro *media* e uma abordagem mais "estereotipada" dos aspectos idiomáticos do outro lado, encontramo-nos claramente perante um "relacionamento" de "negócio". O "negócio" é baseado no reconhecimento da necessidade de uma colaboração com outro criador para o desenvolvimento do trabalho final, por oposição ao "relacionamento" de "entretenimento" em que o necessário é apenas o estímulo sensorial do outro *media*. Uma noção fundamental para entender o "relacionamento" de "negócio" é a "comissão". De facto, é uma palavra muito

útil no seu sentido comum enquanto verbo - "comissionar" que significa "encarregar alguém de uma tarefa" – mas também através da sua etimologia – do Latim *commissiō*, que significa "enviar juntos". Pois existe efectivamente um acto de "encarregar" o outro criador de fazer a sua parte do trabalho, mas também a consciência de que este é um caminho a ser trilhado em conjunto, sob o risco de não haver resultado final.

Ainda que este seja um tipo de "relacionamento" claramente mais colaborativo, mantém a abordagem "estereotipada" na dimensão alteroceptiva. Deste modo, o outro é ou "o cliente" ou "o prestador de serviços" (ou ambos), e um não precisa de saber muitos detalhes acerca do outro ou dos serviços que providencia. Assim, a reactividade ao resultado do "serviço prestado" também é dispensável, no sentido em que o que interessa é que o trabalho seja feito, apresentando assim uma tendência "insensível" na dimensão do "afecto".

Contudo, deve ficar claro que nem todas as "comissões" ou "encomendas" representam de imediato um "relacionamento" de "negócio". Podemos imaginar o exemplo de uma instituição cultural que encomenda uma peça coreomusical a um coreógrafo e um compositor, que formam um contrato de negócios com a instituição. No entanto, estes podem escolher não conversar entre si, mas antes o compositor entregar a parte musical finalizada ao coreógrafo, que criaria a dança enquanto escutava uma gravação. Neste exemplo o coreógrafo encontra-se num "relacionamento" de "entretenimento" e o compositor num de "controlo". Já quando começa a tender na direcção "conversacional", o tipo de "relacionamento" deve ser igual para ambos os criadores. Ou seja, se um coreógrafo está num "relacionamento" de "negócio" com o compositor, não é possível este último ter um de "controlo" com o primeiro – ou existe um diálogo de parte a parte em que, melhor ou pior, se encontram compromissos que sirvam as necessidades de ambos (tendência "conversacional") ou uma das partes simplesmente recebe instruções da outra (a tendência "conceptual"). Esta é uma característica da dimensão do "entendimento": o grau de entendimento é sempre o mesmo para ambos os lados.

Respeito

Continuando nos tipos que avançam na "subtileza" apenas numa dimensão, chegamos ao de "respeito". Caracteriza-se por uma abordagem "insensível" na dimensão do "afecto", "conceptual" na do "entendimento", mas de "reconhecimento" na dimensão da

“alterocepção”. O caso paradigmático para este “relacionamento” é o de Merce Cunningham com John Cage:

> Até esse ponto (do meu encontro com John Cage), o meu trabalho tinha estado ligado com o dançar em que fazias a dança, e a música apoiava a dança de certo modo, a música enquadrava a dança, ou seguias a música. Mas com Cage começámos a pensar: o único elemento que música e dança têm em comum é o uso do tempo. Penso que tudo o resto é intelectual, tudo o resto é inventado. Mas ambas existem no tempo. (Cunningham citado em Damsholt, 2006, p. 71)

O foco das colaborações entre Cunningham e Cage foi sempre no carácter independente tanto da música como da dança, no reconhecimento da validade de cada disciplina por si própria, sem necessidade de qualquer tipo de referencialidade. Mesmo sem entrar numa discussão acerca da eficácia prática desta intenção de reconhecer “igualdade de direitos” para a música e dança, fica claro que existia uma verdadeira preocupação por se respeitarem mutuamente. Este “respeito” apenas era visível em *performance* sob a forma de uma co-existência temporal de ambos os *media*, já que durante todo o processo criativo ambos procediam de modo completamente autónomo e desligado. Como tal, mesmo sendo argumentável se o tempo também não é uma categoria inventada, creio que este é o exemplo mais aproximado a uma tendência “conceptual” na dimensão do “entendimento”, com uma abordagem completamente “insensível” na do “afecto”, que efectivamente parece ter o intuito de um “reconhecimento” da dignidade e validade de cada disciplina artística.

Porém, não consigo encaixar perfeitamente este “relacionamento” numa abordagem totalmente “conceptual” porque, como fica evidente na transcrição anterior, nalguma altura existiu um diálogo entre Cage e Cunningham de modo a formar este terreno comum da co-existência temporal em *performance*, ainda que seja muito limitado e restrito. Ainda assim, se assumirmos que estas foram conversas de carácter mais filosófico, e não com o objectivo de criar um trabalho em particular, podemos com alguma segurança perceber este “relacionamento” como sendo um de “respeito” ao longo dos vários anos da sua colaboração.

Um exemplo talvez menos conhecido, mas representativo deste tipo, é o do *ballet* “Multiverse” de Wayne McGregor, com música de Steve Reich. De facto, McGregor

estudou as técnicas composicionais de Reich, tal como o "*phase shifting*", de modo a melhor compreender a música dele.[62] No entanto, o processo criativo de Reich foi praticamente autónomo e independente do de McGregor, tendo a conversa entre eles reduzindo-se a algumas necessidades da dança e dramaturgia. Isto aponta para uma direcção mais "conceptual" a nível do "entendimento" na colaboração, ainda que tenha sido uma encomenda da companhia de dança de McGregor, feita expressamente a Reich.[63] Além disto, a dança em si não é verdadeiramente "reactiva" à música, como o próprio McGregor explica[64], ainda que se saiba que o conhecimento das técnicas composicionais de Reich foram influências fortes na sua criação coreográfica.

Este último exemplo serve para mostrar que um "relacionamento" de "respeito" não implica que apenas seja possível uma co-existência dos *media* em *performance*, sem que haja qualquer outro meio de criar coerência para além da dimensão temporal. O estilo coreomusical Cunningham-Cage é um entre muitos que conseguiram alcançar autonomia e dignidade para ambas as disciplinas - o traço principal de um "relacionamento" de "respeito".

Diplomacia

O tipo de "relacionamento" seguinte é um dos mais difíceis de encontrar exemplos. Será chamado "diplomacia" e é o primeiro tipo com dois graus de "subtileza" que vamos abordar. Um "relacionamento" de "diplomacia" encontra-se na convergência dos tipos de "negócio" e "respeito". Tendendo na direcção "conversacional" na dimensão do "entendimento", e do "reconhecimento" na da "alterocepção", aponta para um estilo de colaborações aprofundadas e sustentadas ao longo do tempo. A base é uma abordagem de diálogo entre os dois criadores para que o trabalho seja produtivo, mas que também respeite e expresse as particularidades e riquezas próprias da dança e música. Já na dimensão do "afecto" a preferência é por uma abordagem mais "insensível", algo que parece no seu todo querer exprimir um tipo de colaboração ideal para casos em que os

---

[62] - Este processo é descrito pelo próprio McGregor numa entrevista, cerca do minuto 41, que pode ser visionada através do *link*: https://youtu.be/nrltsC66AWM.

[63] - Aqui pode-se sver um exemplo concreto de como funciona a distinção entre uma "encomenda" ou "comissão" e o "relacionamento" de "negócio".

[64] - Remeto uma vez mais para a entrevista mencionado na nota 56.

recursos são escassos: cada criador pode depender apenas no seu processo criativo habitual e familiar para chegar a um resultado final na sua parte, sem ser necessária a gestão das estruturas inerentes a uma grande produção (que são normalmente muito dispendiosas em termos de tempo, finanças e recursos humanos). No entanto, sempre mantendo uma estreita ligação com o outro criador através de um diálogo sólido e regular, que permite chegar a compromissos de processos comuns, ideias, técnicas, ou metodologias que criam espaço para que ambos os lados tenham uma palavra a dizer na peça final.

Talvez na sua própria definição resida o problema que torna este tipo de "relacionamento" pouco comum hoje em dia. Antes de mais na falta de responsividade desta abordagem, que pode não ser muito interessante para os criadores – em especial para o coreógrafo – dado que necessitam de confiar apenas na sensibilidade estética do outro (uma noção muito subjectiva) e em diálogos regulares através de palavras (que muitas vezes podem ser ambíguas ou confusas, como vimos anteriormente) para a construção de toda a peça. Eventualmente, se este diálogo não se desenvolve no sentido de clarificar noções e conceitos, ou se os criadores não conhecem perfeitamente as estéticas um do outro, podem surgir surpresas desagradáveis quando finalmente se juntam ambas as partes e se vê pela primeira vez o resultado final.

Mesmo sem exemplos concretos deste tipo, creio ser possível perceber a base (e problemas) de um tal "relacionamento" coreomusical. Mais ainda, poderemos questionar se não se encontrarão alguns traços de "diplomacia" na abordagem colaborativa Cage-Cunningham. Na verdade, é do conhecimento geral que eles não eram apenas parceiros na prática artística, mas também numa relação amorosa. Ou seja, o grau de intimidade entre eles era profundo, permitindo-lhes conhecerem muito bem os pensamentos, sentimentos e evidentemente estética um do outro, o que nos permite talvez aproximar as suas colaborações coreomusicais a uma linha pouco clara entre os tipos de "respeito" e "diplomacia".

Paixão

Um outro tipo de "relacionamento" mais complexo, englobando a abordagem de "reconhecimento" na "alterocepção", "reactiva" no "afecto" e "conceptual" no

"entendimento" é um que chamaremos "paixão".[65] A marca central deste relacionamento é precisamente a sua semelhança com as atitudes de alguém que se apaixonou:

- o sujeito amado é tido em grande consideração;
- o sujeito apaixonado quer saber tudo acerca do sujeito amado;
- o sujeito amado torna-se assim, para o sujeito apaixonado, mais do apenas mais uma pessoa no mundo, reconhecendo tudo o que lhe é próprio e único;
- todos os gestos e movimentos realizados pelo sujeito amado mexem profundamente com o sujeito apaixonado que, sensível a tudo isto, responde e reage.

De facto, esta metáfora resume perfeitamente as atitudes principais que encontramos no processo criativo de Morris e Balanchine: ambos tratam a música como se fosse a sua "amada", e o seu trabalho coreográfico é representativo de tal abordagem. Não nos iremos alongar em mais exemplos já que estes processos criativos foram analisados anteriormente. Porém, devemos realçar uma vez mais que este é um tipo de "relacionamento" que pode implicar apenas um criador, e de facto nem sempre uma paixão é correspondida – uma falta de reciprocidade que encontramos com frequência em trabalhos coreomusicais. Curiosamente, se este tipo é comum entre coreógrafos, não encontramos praticamente nenhum compositor com este tipo de atitude para com a dança, ainda que os muitos acompanhadores musicais de aulas de *ballet*, ou dança em geral sejam uma expressão clara deste tipo de "relacionamento".[66]

---

[65] - Ainda que eventualmente se possa criticar o carácter demasiado "melodramático", insistirei no uso desta palavra. De facto, devemos ter em mente que a categorização que estamos a fazer é de relacionamentos, e como tal não deve ser surpreendente se muitos dos nomes usados venham da nossa experiência quotidiana das relações interpessoais.

[66] - É relvante neste ponto voltar a mencionar a "International Guild of Musicians in Dance" que, apesar de ter a sua actividade pública estagnada desde há alguns anos, foi uma fonte essencial de bibliografia para este trabalho.

Jogo

O padrão seguinte, a que chamaremos "jogo", encontra um bom exemplo numa descrição de Wilden:

> O primeiro passo para a colaboração é a apresentação dos métodos de trabalho individuais, depois o desenvolvimento de um plano teórico concreto, seguido de uma fase prática em que ambos os artistas improvisam e comentam as ideias um do outro. (Wilden, 2008, p. 31)

Este tipo de "relacionamento" desenvolve-se na linha de um "entendimento conversacional" e um "afecto reactivo", com a tendência para a "alterocepção estereotipada". Ainda que no exemplo anterior existam traços de uma "alterocepção" de "reconhecimento", em particular na parte da "apresentação dos métodos de trabalho individuais", a ênfase é claramente nos passos seguintes de acordar um plano comum para guiar o processo criativo, e da fase prática de improvisação e *feedback* mútuo.

O tipo de "jogo" difere do de "entretenimento" porque os "jogadores" encontram-se conscientes da presença um do outro, e em diálogo. Além disso, o diálogo é necessário para o desenvolvimento do trabalho, como no caso das criações coreomusicais que utilizam sistemas interactivos mediados por *software*. Em tais situações, os mapeamentos particulares de movimento para som têm de ser abordados explicitamente por causa da sua relevância estrutural para o sistema. Mesmo sendo um terceiro elemento a programar o sistema, as regras sobre as quais este é estabelecido devem estar claras para ambos os criadores, e muito certamente levará a conversas acerca das maneiras de utilização do mesmo.

Este foi o caso da minha colaboração com a Camila para a peça "Lugar", que creio ser um exemplo paradigmático do "relacionamento" de "jogo". Em especial durante o início da colaboração, o conhecimento que tínhamos das nossas personalidades, estéticas, processos de trabalho, e até o nosso próprio entendimento do campo de trabalho um do outro era extremamente limitado. Isto significou uma dimensão alteroceptiva muito "estereotipada", que é também uma característica do tipo de "jogo". Não pretendo, porém, dizer com isto que a colaboração se tenha desenvolvido numa abordagem de total "reconhecimento" para o final. Não evoluiu até aí, e creio que levaria anos ou décadas a

colaborar com a Camila até eu poder começar a "reconhecer" de maneira devida o seu trabalho.

Inter-independência

O último tipo a ser abordado é o de "inter-independência". Esta palavra tem sido usada desde a introdução deste trabalho, mas sendo uma noção recente será importante aprofundar um pouco o seu significado. Existe o termo mais comum, "interdependência", que expressa o estado relacional entre duas ou mais entidades que são mutuamente dependentes. Esta dependência pode ser numa maior ou menor escala, sendo o extremo uma ligação que é condição *sine qua non* para a própria existência de ambos os lados. Este, porém, não é o caso de um "relacionamento" de "inter-independência". Neste encontramos duas ou mais entidades que não estão dependentes das outras, e como tal não podem ser confundidas entre si. Esta primeira distinção é importante porque uma busca pela interdependência entre música e dança poderia sugerir uma espécie de retrocesso à *mousiké*, a prática artística da antiga Grécia onde as artes das musas encontravam-se completamente entrelaçadas umas com as outras, criando sempre um todo. Mesmo havendo muitos artistas que sentiram este anseio nostálgico por uma abordagem holística às artes (basta recordar Kandinsky ou Wagner), seria perigoso e *naïve* esquecer por completo que dança e música desenvolveram ao longo dos tempos o seu campo próprio, junto com a sua autonomia e independência. Assim, considerar um aspecto de dependência neste ponto da história seria nada mais do que uma ilusão. Ainda assim, podemos olhar para outras possibilidades de "relacionamentos" com um novo olhar. Se a dependência das artes implicaria potencialmente uma destruição delas, caso se quebrasse o laço que as une, talvez ao invés possamos pensar na ligação como um potenciador de identidade. Esta é a ideia por detrás da noção de "inter-independência": uma nunca é confundida com a outra, de modo a que a independência, autonomia e dignidade de cada uma são um dado *a priori*. Contudo, estas são de certo modo amplificadas e até expandidas através e na dinâmica de relação de uma com a outra.

Como tal, o "relacionamento" de "inter-independência" deverá sempre ser de total "reconhecimento", "reactivo" e "conversacional" no mesmo grau para ambas as partes. O objectivo do estilo de colaboração de "inter-independência" é o de potenciar ao máximo o trabalho criativo do outro através do estabelecimento de um total compromisso com ele.

Este é um segundo tipo de "relacionamento" muito raro, com escassos exemplos que se encaixem perfeitamente nesta categoria. No entanto, de toda a bibliografia que encontrei no campo das colaborações coreomusicais, aquela que me pareceu tender mais para a "inter-independência" foi a de Martha Graham com Louis Horst. Não só foi uma colaboração que durou vinte e dois anos, como ambos reconheceram a importância um do outro nas suas vidas e práticas artísticas:

> […] o músico Louis Horst (1884-1964) [foi] o mentor de Graham durante a primeira metade da sua carreira. "Foi ele quem mais moldou o meu início de vida", relembra ela. "Aprendi tudo acerca de música com o Louis." Para além do conhecimento que ganhou com Horst, Graham estava também agradecida pelas suas contribuições a nível mais pessoal. "… [Ele] é o primeiro compositor com quem colaborei. A sua simpatia e compreensão, mas principalmente a sua fé, criaram uma paisagem para o movimento. Sem isto, ter-me-ia certamente perdido." (Toenjes, 1992, p. 3)

Além disso, este é um dos raros casos de "relacionamentos" coreomusicais ainda dos inícios dos séc. XX em que o compositor estava disposto a entregar o comando criativo à coreógrafa:

> Horst criou um novo precedente na composição para dança, dando mais proeminência ao papel da coreografia na formação da estrutura musical. Ele afirmou que "Fragments" (1928) foi a "primeira partitura musical original a ser escrita para uma dança depois da dança ter sido composta." Horst acreditava firmemente que "começar com a dança é importante, porque a dança deve ser o centro do interesse, o ponto de tensão… A música pode enriquecer a dança, mas não deve influenciar a sua criação: a Dança é uma arte independente, e a sua motivação deve ser o sentir do coreógrafo, não a música."(Toenjes, 1992, p. 4)

Infelizmente, um relato aprofundado da história de colaborações entre Graham e Horst encontra-se fora do âmbito deste trabalho, mas qualquer análise do seu "relacionamento", seja nos diversos textos ou filmes documentários disponíveis *online* irão mostrar a complexidade e profundidade que se desenvolveu ao longo dos anos.

Tendo agora visitado todos os cantos imaginários dos "relacionamentos" criativos, podemos eventualmente sentir um certo *déja vu*. Em verdade, parecem existir correlações

fortes entre estes tipos de "relacionamentos" e os padrões de colaboração que discutimos anteriormente. Isto não deverá soar estranho, já que este espaço dos relacionamentos é também uma ferramenta para avaliar o grau de colaboração entre compositores e coreógrafos. No entanto, vai além dos casos de co-criação, abordando também aquelas situações em que um dos criadores está fora do processo criativo. Em tais casos existe ainda um relacionamento entre o criador em jogo e a outra disciplina artística, sendo possível avaliar a atitude que aquele manifesta para com o outro lado, um aspecto não menos importante para compreender o actual cosmos coreomusical.

Esta categorização dos "relacionamentos" torna-se ainda mais relevante no sentido em que proporciona uma caracterização e sistematização inexistente em toda a bibliografia da área. Encontramos, de facto, a dissertação de Chan Ji Kim (2006) que aborda as colaborações entre compositores e coreógrafos sob as dimensões da "dependência" disciplinar e "sincronia" do processo criativo, e o estudo de Van Stiefel (2002) que olha para sobretudo para a questão do "iniciador" da colaboração coreomusical, e sete cenários diferentes no que toca à "sincronia" do processo criativo e opções de apresentação em *performance*. A dissertação de Wilden (2008), amplamente citada ao longo desta cena 6, apesar de ter sido essencial para proporcionar exemplos concretos recolhidos em questionários com compositores e coreógrafos, também se demarca da abordagem feita nesta dissertação, pelo facto de não sistematizar as informações recolhidas num quadro teórico geral que pudesse ser utilizado futuramente.

Os cinco modos de relação em *performance*

Se a ferramenta anterior permitiu, através de uma categorização dos tipos de "relacionamentos" coreomusicais, entender um pouco melhor as colaborações co-criativas nesta área, o método que irá ser apresentado de seguida servirá para ajudar a perceber de que tratam as "relações" coreomusicais. Este será também uma sistematização em categorias dos possíveis modos de "relação" entre música e dança em *performance*, que resulta de uma pequena expansão e revisão do modelo de relações *intermedia* de Nicholas Cook no seu livro "Analyzing Musical Multimedia" (Cook, 2001a), pelo que recomendo vivamente a sua leitura a quem pretenda aprofundar as raízes do quadro teórico que irei apresentar.

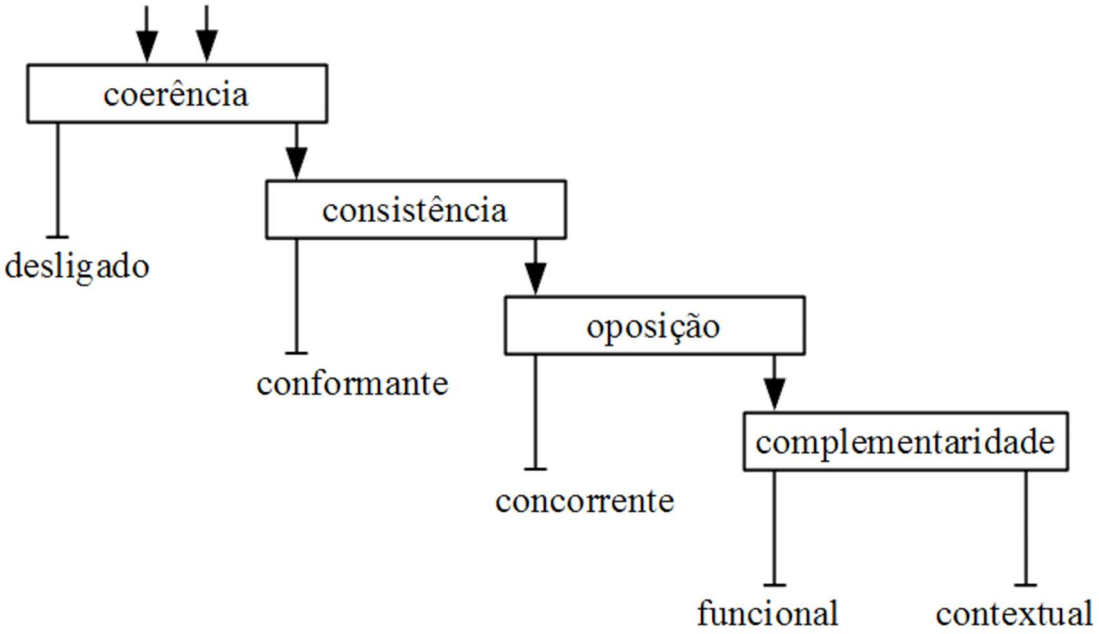


Fig.27 – Os quatros testes de modos de relação em *performance* e os cinco modos resultantes possíveis.

Neste ponto deve já ser perfeitamente claro que a categorização seguinte apenas se aplica na análise do resultado final de um trabalho coreomusical, e que não serve para entender os tipos de "relacionamentos" entre disciplinas ou criadores no decorrer na criação do trabalho em si. Como tal, afirmar que "a relação de Mark Morris com a música é de conformidade" simplesmente não faz sentido algum. Contudo, podemos analisar instâncias de conformidade entre as partes da dança e música, na *performance* de uma peça coreomusical de Morris.

O conceito de coerência, já abordado anteriormente, é o núcleo desta ferramenta. De facto, em linha com Lakoff e Johnson (1980) - que por sua vez informam a teoria de Cook (2001a) - podemos avaliar a coerência (ou coesão) de duas expressões (ou *media*, nos termos de Cook) confrontando-as contra uma mesma metáfora conceptual (por exemplo, "agudo é para cima, grave é para baixo"). Ou seja, transpondo para os termos que temos vindo a desenvolver nesta investigação, a coerência é uma espécie de medida da força da ligação dos *media* (a dança e a música) a uma "suposição" ou "premissa", e assim poderemos avaliar a coerência da "relação" entre os dois enquanto uma comparação da adesão de cada um a uma mesma "suposição" ou "premissa". Assim, é de extrema importância desvendar quais as "suposições" e "premissas" que estão em operação quando se analisa uma peça coreomusical. Porém, irei voltar a abordar este assunto um pouco mais à frente, após ter apresentado os cinco modos de "relação" que podemos usar como referência para uma análise coreomusical.

Coerência – ligado | desligado

O primeiro grau a ser avaliado nas "relações" entre os *media* da música e dança deve ser sempre a coerência. O resultado final desta avaliação deve ser entre estarem "ligados" ou "desligados" entre si. Ainda que em teoria possam existir dois *media* "desligados" entre si, não considero ser possível que na prática possam ser entendidos como tal quando co-existem temporal e espacialmente. Em teoria, uma vez mais, podemos conceptualizar como seria possível ter dois *media* operando sob duas "suposições" ou "premissas" opostas, e neste sentido estarem "desligadas". Porém, na experiência final de partilharem espaço e tempo, tanto na perspectiva de um público leigo como de especialistas em música e dança, existirá sempre algum grau de ligação entre os dois. Do mesmo modo

em que apenas podemos falar de uma verdadeira "não-relação" em cenários hipotéticos, também na prática um desligamento completo entre *media* é dificilmente alcançado.

Consistência – conformante | diferente

No caso em que os dois *media* se encontram "ligados" entre si, podemos proceder a testar a força da ligação, ou seja, a consistência. Deste teste podemos descobrir se os dois expressam as "suposições" ou "premissas" de um modo mais directo ou indirecto. O maior nível de consistência será chamado "conformante", e o menor "diferente". Para a relação "conformante" temos o exemplo paradigmático da conformância temporal: sob a "suposição" de que "eventos relacionados ocorrem próximos no tempo", o observador de uma instância de *performance* coreomusical percepciona eventos de dança e música a ocorrerem em sincronia, e não consegue aferir causalidade entre eles – são "o mesmo". Contudo, as relações "conformantes" não estão restritas à dimensão temporal, como iremos ver mais à frente.

Oposição – concorrente | complementar

Se da avaliação anterior se perceber que a "relação" é principalmente "diferente" a nível da consistência – não existindo uma espécie de "uniformidade" entre música e dança – deve-se avançar para o teste da oposição. Este avalia o limite do espectro da coerência onde os dois *media* estão em maior conflito entre si. Uma "relação concorrente" corresponde a uma avaliação positiva da oposição entre os dois, e significa que um ou ambos os lados expressam exactamente o oposto da "suposição" ou "premissa" de base, de modo a poderem ofuscar o outro lado. Um caso que exemplifica isto parte da suposição de que "a música é auditiva e a dança visual". Com esta base, uma instância da *performance* em que os bailarinos usam os seus corpos para produzir sons percussivos barulhentos que tornam inaudível uma melodia suave de uma flauta, é um caso claro de uma "relação concorrente" – a dança neste caso não é só visual, mas sobretudo auditiva, contrariando a "suposição" de base, e ao mesmo tempo ofuscando o que se passa musicalmente.

Complementaridade – funcional | contextual

Se os *media* parecem relacionar-se entre si de uma maneira algures entre os extremos da "conformância" e "concorrência", procede-se por fim ao teste da complementaridade. De

facto, nesta altura a complementaridade é única "relação" possível entre *media*, que ainda opera no espectro da coerência. Assim, o teste deverá ser para distinguir qual o tipo de complementaridade existente, e as duas possibilidades são de uma complementaridade "funcional" ou "contextual". A complementaridade "funcional" aponta para casos onde ambos os *media* aderem à mesma "suposição" ou "premissa" através de dimensões semânticas que não se sobrepõem. De certo modo, todas as relações coreomusicais que sejam coerentes são de alguma forma também de complementaridade "funcional", pelo simples facto da dança e música operarem maioritariamente através de dois canais modais diferentes. Mas para melhor compreender a complementaridade "funcional" iremos uma vez mais buscar um exemplo baseado na "suposição" de base que "dança e música desenvolvem-se no tempo": por exemplo, uma série de movimentos de dança muito rápidos ocorrendo em simultâneo com uma progressão de acordes que muda muito lentamente, pode ser entendida com uma relação de complementaridade "funcional". A "função" de cada um dos *media* neste exemplo é a de realçar a velocidade da corrente de eventos do outro, ao proporcionar contraste. Aqui estaríamos a assumir que a música operava dentro de uma dimensão ou nível de "tempo lento", enquanto que a dança mostra a dimensão do "tempo rápido". Por outro lado, no caso de uma alternância temporal entre movimentos de dança e gestos musicais – sempre em tempos diferentes – teríamos um bom exemplo de complementaridade "contextual". Aqui, ambos ocupam o mesmo "contexto", a mesma dimensão, mas complementam-se mutuamente ao não entrar no espaço do outro – no exemplo anterior através da alternância de "intervalos temporais" para cada um dos lados.

Três suposições básicas

O quadro que acabámos de explorar, apesar de conceptualmente sólido, pode nesta altura parecer demasiado abstracto para ser utilizado na prática. Uma das razões para tal é que as "suposições" e "premissas" são raras vezes concretizadas em exemplos, e, no entanto, são as peças-chave para entender o funcionamento desta ferramenta de análise. De facto, duas análises completamente diferentes de uma mesma peça coreomusical podem surgir, apenas por mudarmos a "suposição" ou "premissa" de base, o filtro pelo qual olhamos para a peça. Convém esclarecer que não existem "suposições" ou "premissas" melhores ou piores para uma análise, mas podemos tentar perceber se a sua utilização é fundamentada em conhecimento sólido (por exemplo através estudos nas áreas da

sociologia, neurobiologia, psicoacústica, etc.) ou opiniões, e se correspondem mais ou menos às que operaram durante a criação da peça em questão.

Por exemplo, podemos olhar para a peça "Variations V", de Cunningham e Cage, a partir da "suposição" de que "a dança segue a música" – uma das noções socialmente e neurobiologicamente construídas mais comuns – que obviamente irá resultar na percepção de uma "relação" maioritariamente "concorrente" entre música e dança. No entanto, se voltarmos a olhar com o filtro da "premissa" que "música e dança são independentes entre si" – o ponto de partida para a criação coreomusical de Cage e Cunningham, como já vimos – chegaremos à conclusão que a "relação" entre música e dança na mesma peça é possivelmente "complementar contextual" (de facto, neste caso ambos ocupam a mesma dimensão temporal em palco, e expressam a noção de "independência" ao evitar qualquer tipo de sincronização sustentada).

Assim, creio ser relevante tentar encontrar alguns exemplos de "suposições" nucleares que sejam habituais tanto num espectador leigo, como num investigador coreomusical, que permitam ser um símbolo concreto, fundado na nossa experiência quotidiana, para entender melhor como se podem concretizar estas "relações" coreomusicais na prática artística.

"A música e a dança desenvolvem-se no tempo"

A primeira "suposição" em certa medida não o é como tal, dado que se trata antes de uma referência a uma das propriedades básicas de qualquer actividade humana. No entanto, ao contrário das artes plásticas que habitualmente se desenvolvem no espaço, esta propriedade dimensional característica tanto da música como da dança confere-lhes modos de "relação" muito próprios. De facto, a co-ocorrência de dois fenómenos temporais (sejam eles dança e música ou a ondulação no mar e o tráfego numa cidade) pode gerar fenómenos de correlação ou causalidade ilusória (McArthur, 1980), que nos permitem entender certos modos de "relação" entre eles coerentes com as categorias anteriormente discutidas. Nomeadamente podemos percepcionar que a dança e a música se encontram numa "relação":

1.1. Conformante. Neste caso o que é percepcionado é o alinhamento temporal de uma ou ambas as extremidades de uma sequência de eventos musicais e

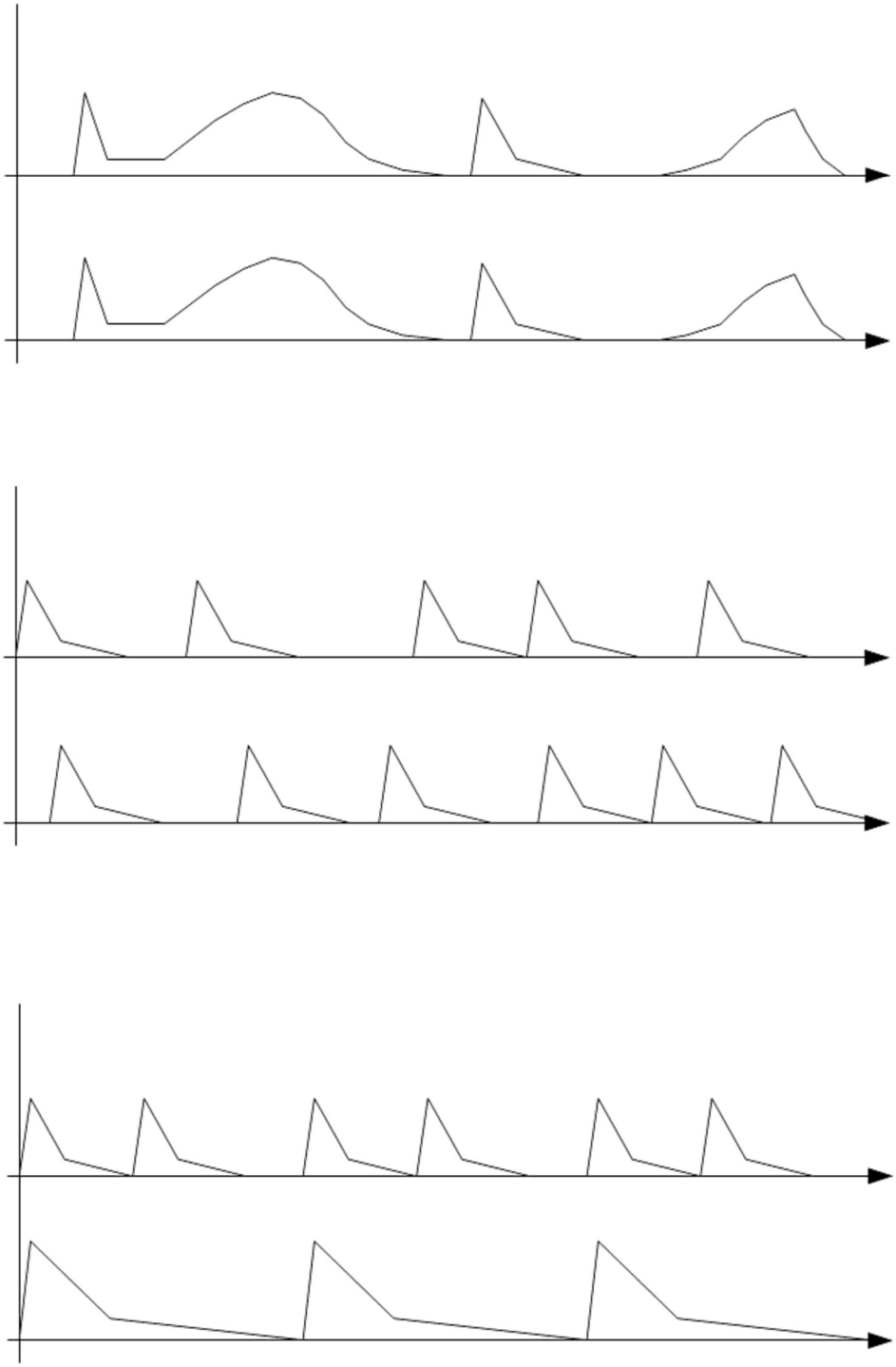


Fig.28 – Representação em gráficos temporais dos modos de relação conformante (em cima), concorrente (ao centro) e complementar funcional (em baixo) para a "suposição" básica de que "a música e a dança desenvolvem-se no tempo".

coreográficos. Uma expressão comum que sugere este tipo de "relação" é algo na linha de "a dança e a música estão ao mesmo tempo, no mesmo ritmo".

1.2. Concorrente. Aqui vários aspectos da música e dança percepcionados como tendo o mesmo perfil dinâmico, ocorrem "simultaneamente" de modo aparentemente aleatório no tempo. Sugerem uma espécie de competição pelo tempo e revelam-se em expressões como "a música e a dança estão descoordenadas entre si".

1.3. Complementar funcional. Os eventos musicais e coreográficos ocorrem simultaneamente, mas um ou vários aspectos são percepcionados como tendo perfis dinâmicos diferentes. Encontramos um exemplo quando os eventos coreográficos são mais bastante mais rápidos do que os musicais ou vice-versa. A noção que fica em quem presencia é a de que "a música e a dança estão em contraponto".

1.4. Complementar contextual. Neste modo o espectador percepciona os eventos musicais e coreográficos alternando entre si em diferentes intervalos de tempo, e encontramos três sub-casos. Se o perfil dinâmico de alguns aspectos é percepcionado como igual ou semelhante, a sugestão é a de que "um está a repetir o outro"; se o perfil dinâmico de alguns aspectos de um parece continuar a direcção do anterior, então "um está a amplificar a ideia do outro"; se os perfis dinâmicos dos aspectos de ambos são percepcionados como sendo diferentes, encontramos a típica expressão de que "um está a responder ao outro".

"A música é auditiva e a dança visual"

A segunda "suposição" também opera a partir de propriedades básicas da dança e música, nomeadamente os canais modais mínimos necessários para compreendê-las como tal. A música é necessariamente percepcionada pelo canal psicoacústico e a dança pelo visual. Assim podemos dizer que as "relações" coreomusicais desenvolvem-se num espaço perceptivo visual-psicoacústico. As "relações" que irão surgir a partir destas propriedades são, uma vez mais, coerentes com os modos de "relação" discutidos:

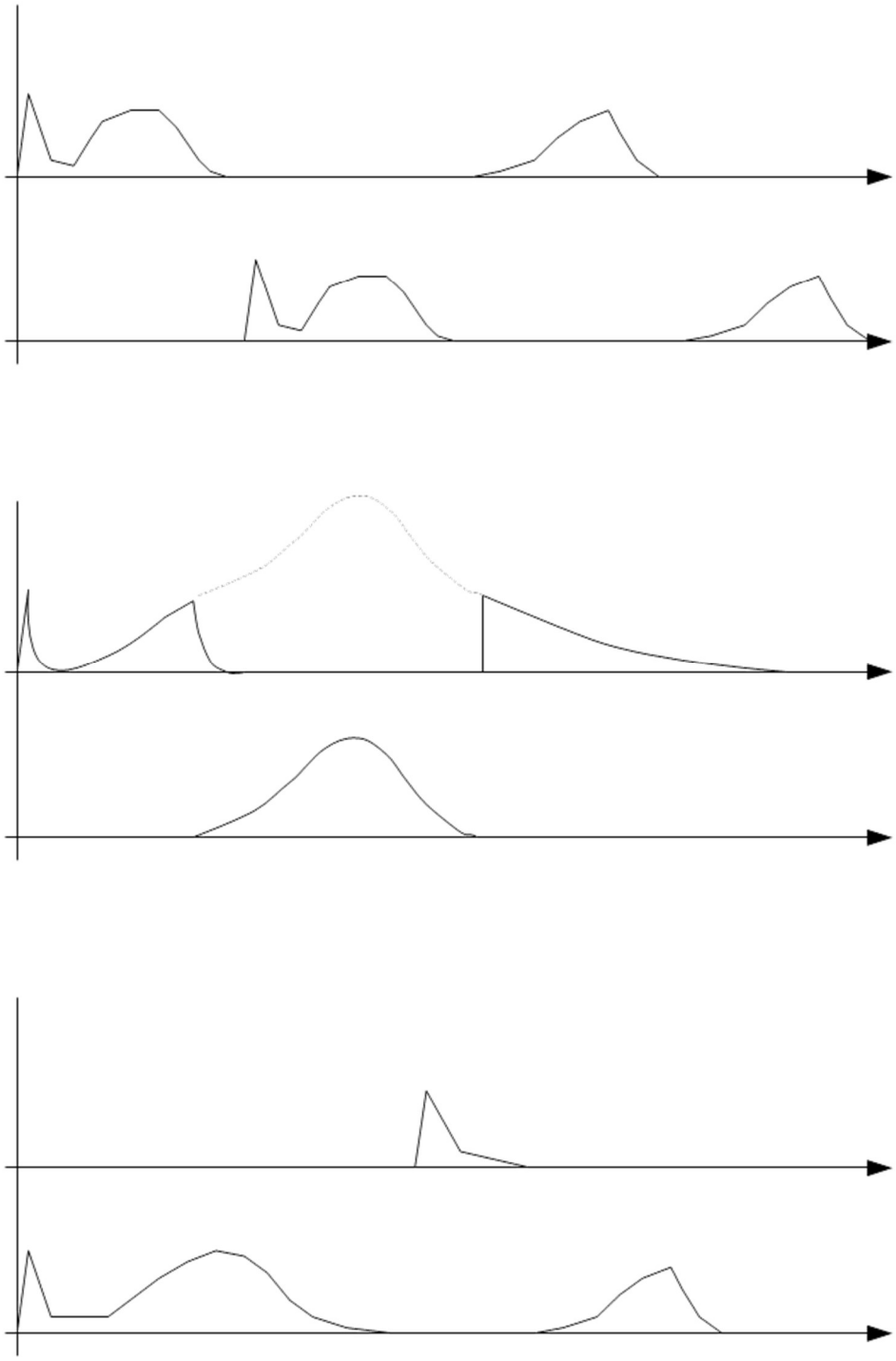


Fig.29 – As três possibilidades de variação do modo complementar contextual para a "suposição" básica de que "a música e a dança desenvolvem-se no tempo": imitação (em cima) prolongamento/aumentação (ao centro) e pergunta-resposta (em baixo).

2.1. Conformante. Neste caso cada *media* é percepcionado única e exclusivamente por um canal modal diferente. Necessariamente, a dança pelo visual e a música pelo psicoacústico. O exemplo paradigmático é o de um vídeo coreomusical com o som escutado através de auscultadores. Eventualmente, uma *performance* coreomusical ao vivo em que a música surja apenas através de altifalantes, apesar da espacialização proporcionada pela disposição destes, pode também representar bem este modo de "relação". A frase "ouço a música e vejo a dança" é expressiva deste contexto.

2.2. Concorrente. Este modo de relação surge quando um dos *media* invade o canal modal principal do outro, sobrepondo-se numa dinâmica de mascaramento. Um exemplo que já foi utilizado anteriormente foi o de um corpo de bailado realizando percussões corporais contra uma melodia instrumental frágil, causando mascaramento auditivo. O espectador irá sentir que "deixou de ouvir a música por causa da dança". No outro sentido (dança mascarada visualmente pela música) podemos ver o exemplo de uma peça onde a Sofia participou recentemente - "O Deus do Vulcão", com música de Tiago Cabrita. De facto, na última cena apresentada temos a bailarina que se movimenta num curto espaço à boca de cena, directamente à frente da orquestra. Esta circunstância (que surgiu devido a limitações técnicas do próprio espaço disponível) criou as condições para que o campo visual tanto do público presente na plateia, como o que visualizasse a *performance* através da televisão, estivesse sempre preenchido por movimento dos músicos da orquestra. A situação ainda foi minimizada pela utilização da cor dos figurinos enquanto dispositivo cénico que criasse dimensões visuais diferentes, mas sem resolver totalmente a questão da sobreposição de canais modais. Ao comentar a performance com a Sofia confessei que por vezes me tinha "distraído a ver a música", especialmente a visualmente sedutora orquestra de Gamelão na direita de cena.

2.3. Complementar funcional. Como no caso do modo concorrente, um ou ambos os *media* entram no canal modal principal do outro. No entanto, neste caso a transbordagem para o outro canal serve para realizar funções diferentes da do outro *media*. Temos como exemplo uma dança com elementos percussivos de forte componente rítmica a complementar uma parte musical que realiza

Fig.30 – Alguns dos momentos finais da ópera "O Deus do Vulcão", de Tiago Cabrita, onde podemos ver a parte coreográfica interpretada pela Sofia. (imagens retiradas da emissão televisiva pela RTP1)

Fig.31 – Ensaio da peça "Tempestades" de Rui Lopes Graça, com a Companhia Nacional de Bailado e a Orquestra de Câmara Portuguesa. (imagem promocional da CNB)

progressões harmónicas ou desenhos melódicos, sem a mascarar. Outra possibilidade é a de utilização de um ensemble musical com fins coreográficos, como por exemplo na peça "Tempestades" de Rui Lopes Graça, interpretada pela Companhia Nacional de Bailado e Orquestra de Câmara Portuguesa. Um outro exemplo, que engloba ambos os casos, encontra-se no documentário "Motion, Emotion – Seven days in Copenhagen"[67], no qual encontramos músicos que também introduzem o seu movimento na concepção e *performance* coreográfica, bem como bailarinos que participam musicalmente com as suas vozes. Este modo de "relação" sugere que "a dança e a música misturam-se".

2.4. Complementar contextual. Este modo surge com a criação de "ilhas" não sobreponíveis no espaço visual-psicoacústico onde cada *media* se desenrola nas duas modalidades. Este foi um dos modos utilizados pelo Frederico durante a nossa colaboração com o intuito de resolver a sua preocupação com a criação de lugares cénicos tanto para a dança como para a música. Ao criar campos visuais diferentes para a música e dança, e estudando a distribuição espacial das diversas fontes sonoras apontamos para este modo de "relação" coreomusical baseado na existência de diferentes canais modais essenciais para cada media. No entanto, qualquer técnica que trabalhe no sentido de evitar mascaramento visual ou auditivo nos momentos de co-existência modal gera necessariamente este modo de "relação".

[67] - "Motion, Emotion - Seven Days in Copenhagen" é um curto filme-documentário que segue um grupo de mais de 70 estudantes universitários de dança e música, bem como professores, vindos da Islândia, Noruega, Dinamarca, Suécia, Finlândia, Estónia, Letónia, Lituânia, os EUA, e Bélgica, durante um *workshop* de uma semana que decorreu nos espaços de dança da *Danish National School for the Performing Arts*, em Copenhaga, Dinamarca, em Março de2012. Dirigidp pelo artista-professor de dança, e antigo membro da *Merce Cunningham Company*, Daniel Roberts, e o coreógrafo independente e membros da *Rosas Dance Company*, Mark Lorimer, o filme capa a energia do *workshop* que se desenvolveu em torno da relação colaborativa entre a música e dança Pós-Moderna.

Fig.32 – Imagens do filme documentário "Motion, Emotion – Seven Days in Copenhagen", onde vemos momentos em que músicos realizam trabalho coreográfico (cima) e bailarinos intervém musicalmente (baixo).

Fig.33 – “Ilhas” visuais na cenografia criadas pelo Frederico a partir de um jogo com a iluminação da sala.

"A dança nasce da música"

A terceira "suposição" é provavelmente a que terá um carácter de maior construção cultural, apesar de estar também associada a fenómenos neurofisiológicos básicos do ser humano. De facto, se existe esta reacção primária do nosso sistema sensorimotor à música, reflectido especialmente no sistema músculo-esquelético (Davies, 2010, p. 38), por outro lado nem todo o movimento coreográfico é uma geração musical. Neste sentido podemos compreender um dos pontos-chave da tese da Dra. Damsholt:

> [...] a minha tese é de que assistir a uma *performance* de dança implica uma experiência ou expectativa importante que se funda numa noção básica da cultura da música popular; a música é uma razão para a dança. (Damsholt, 1999, p. 101)

A "suposição" aqui avançada é apenas uma variação na formulação desta expectativa, no sentido de postular com maior clareza os modos de relação que podem surgir daqui. Nomeadamente:

3.1. Conformante. A percepção de que a dança ocorre sempre e somente enquanto a música dura, tomando sempre esta como referência de carácter, andamento, forma, etc. Opera a metáfora da maternidade/paternidade. "A música gera a dança" e como tal é-lhe semelhante em tudo.

3.2. Concorrente. Neste caso a dança apenas ocorre em períodos de ausência de música e não surge de referências a algum aspecto musical que tenha surgido imediatamente antes (no limite não havendo sequer música). Outra possibilidade é a de se tornar perceptível que os músicos em palco estão a criar a música a partir da dança, contrariando assim a noção de "geração da dança" a partir da música. Até certo ponto será notório que "a dança está noutro mundo".

3.3. Complementar funcional. Em momentos deste género a dança surge de aspectos musicais, mas o movimento não é semelhante ao aspecto que lhe dá origem: antes parece ser a sua antítese. Podemos ter como exemplo uma instância da peça em que articulações *stacatto* na música originam movimentos longos na dança, e *legato* na música origina *stacatto* na dança. Torna-se bastante claro para quem assiste que "a dança faz o oposto da música".

3.4. Complementar contextual. Este último caso será eventualmente o mais difícil de distinguir, dado que requer já uma análise mais subtil da peça. Assim, em alturas de complementaridade contextual a dança parece corresponder a um aspecto da música (ritmo, andamento, carácter, forma, etc.) que não é o mais relevante para música naquele momento, amplificando-o. Um exemplo será o movimento dos bailarinos respeitar as deixas rítmicas de uma melodia de carácter muito lírico, sem, no entanto, revelar esse mesmo carácter. Outra possibilidade será a da dança prolongar certos aspectos da música para momentos de ausência musical. Em qualquer destes exemplos o que é sugerido ao público é que "a dança expande a música", sendo obviamente também possível o inverso.

Tendo assim terminado a apresentação destas duas ferramentas para a investigação e criação coreomusicológica, o que de novo pode surgir da sua aplicação aos "mapas" do cosmos coreomusical contemporâneo? O que se pode descobrir à luz deste novo olhar? Iremos imediatamente encontrar o tal lugar de reconexão pretendido?

Cena 7 – Lugares e não-lugares no cosmos coreomusical

No seu livro "Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade" (Augé, 1995), Marc Augé toca um novo assunto para investigação antropológica: a emergência de uma tensão dialética entre "lugares" e "não-lugares" no mundo contemporâneo. O ponto de partida é a noção de "lugares antropológicos", que "possuem pelo menos três características comuns. Pretendem ser – as pessoas querem que sejam – lugares de identidade, de relações e de história" (Augé, 1995, p. 52). Nestes lugares os seus habitantes experienciam (trata-se, portanto, de um fenómeno subjectivo) a sua frequentação como um processo no qual a sua identidade individual fortalece-se, e é reconhecida enquanto tal, não só através das suas características próprias e autonomia, mas também – e maioritariamente – como um posicionamento dentro de uma configuração de relacionamentos com outros. Além disso, "o habitante de um lugar antropológico não faz história, vive nela" (Augé, 1995, p. 55), pois num certo sentido é parte integrante da sua identidade viva e dinâmica. Como consequência destas características, uma análise de tais lugares "possui significado porque estes [lugares] foram investidos com significado" (Augé, 1995, p. 52).

Augé procede então à descrição de um novo objecto, que gera uma dialética com a anterior noção de lugar: o não-lugar.

> […] um espaço que não possa ser definido como relacional, ou histórico, ou relacionado com identidade será um não-lugar. […] [não-lugares] não integram [em si] os anteriores lugares: ao invés estes são listados, classificados, promovidos ao estado de 'lugares de memória', e atribuídos a uma posição circunscrita e específica. (Augé, 1995, p. 78)

Deste modo, podemos entender o não-lugar como uma antítese do lugar antropológico. Efectivamente, tanto a finalidade do não-lugar como a experiência de um seu utilizador (o termo "habitante" não se aplica a um não-lugar) são completamente opostos aos de um lugar. Antes de mais, dado que o lugar é sempre habitável, apresenta-se como um fim em si próprio. Mesmo podendo analisar aspectos que brotem da simples existência de um lugar, estes não podem ser confundidos com a finalidade para que o lugar foi criado (que em verdade não existe). Por outro lado, os não-lugares são gerados precisamente como

Fig.34 – Imagem da peça "NON-PLACE" por Avi Kaiser e Sergio Antonino, que pretende ser uma maneira de consciencialização da proliferação dos não-lugares na sociedade contemporânea, ao "habitá-los" com uma *performance* coreográfica.

espaços transientes que servem o propósito (são, por definição, funcionais ou utilitários) de providenciar a alternativa mais rápida de A para B.

> O que aí reina é a factualidade, a urgência do momento presente. Dado que os não-lugares existem para serem atravessados, a sua medida é em unidades de tempo. […] Assim podemos contrastar as realidades do trânsito (acampamentos transitórios ou passageiros em trânsito) com aquelas de residência ou habitação; a ligação rodoviária em trevo (onde ninguém cruza o caminho de outrem) com o cruzamento (onde pessoas se encontram); o passageiro (definido pelo seu destino) com o viajante (que passeia ao longo do caminho) […] (Augé, 1995, p. 107)

Relativamente à experiência de utilizar um não-lugar, Augé sugere que é precisamente aquela que todos nós experimentamos enquanto "passageiros":

> […] uma pessoa que entra no espaço de um não-lugar é aliviada dos seus determinantes habituais. Ele torna-se apenas aquilo que faz e experiencia enquanto no papel de passageiro, cliente ou condutor. Sujeito a uma forma suave de possessão […] ele saboreia por momentos […] as alegrias passivas que vêm com a perca da identidade, e o prazer mais activo da interpretação de um papel. Aquilo com que ele é confrontado, ultimamente, é uma imagem dele próprio, mas em verdade esta é uma imagem bastante estranha. A única face distinguível, a única voz audível, no diálogo silencioso que a pessoa mantém com a paisagem-texto direcionada tanto a ele como a qualquer outro, são as dele próprio; a face e voz de uma solidão tornada ainda mais desconcertante pelo facto de ecoar milhões de outras. […] ele obedece ao mesmo código que outros, recebe as mesmas mensagens, responde aos mesmos pedidos. O espaço dos não-lugares não cria nem identidade singular nem relações; apenas solidão e semelhança. (Augé, 1995, p. 103)

Não é por acaso que na tensão dialética dos lugares e não-lugares de Augé ressoam ecos dos "relacionamentos" que explorámos anteriormente. De facto, existe uma forte correlação entre as dimensões de "alterocepção", "entendimento" e "afecto" respectivamente com a dimensão de "identidade", "relações" e "história" que encontramos na definição de lugares e não-lugares. Se o surgimento dos não-lugares foi identificado por Augé como um fenómeno crucial para a investigação etnológica e

antropológica contemporânea, também eu irei propor algo semelhante: olhar para o cosmos coreomusical actual através da lente dos não-lugares.

A tendência para a "simplicidade" e os não-lugares

Encontramo-nos agora em condições para começar a entender como as prácticas coreomusicais contemporâneas parecem sofrer de um fenómeno parecido com o que Augé identificou. Ficará claro em breve como um não-lugar e a tendência para abordagens "simples" nos "relacionamentos" coreomusicais coincidem em grande parte nas suas definições e efeitos.

Logo à partida a abordagem "simples" identifica-se com um não-lugar no sentido de ser orientada para objectivos. A questão, no entanto, não é a orientação em si, mas antes a redução drástica da importância das dimensões da identidade, relações e história em tais abordagens, enquanto um meio para chegar ao objectivo. Os tipos de "relacionamentos" coreomusicais com uma tendência para a "simplicidade" estão principalmente focados na produtividade. Produzir um resultado final é o mais importante, e as complexidades e meandros próprios do diálogo, reactividade e reconhecimento são sobretudo tomados como sendo obstáculos e incómodos.

Dado que a produção é a essência de uma abordagem de "simplicidade", é natural que surjam estereótipos ligados a cada um dos intervenientes na concepção ou utilização do produto final. Os criadores serão "fabricantes", os intérpretes serão "funcionários" e o público os "consumidores". A experiência vivida por cada uma destas classes (já não são indivíduos, mas categorias abstractas) reduz-se a um conjunto contractual de estímulos e respostas, que criam uma espécie de "itinerário" ou "guião" a ser seguido para que se cumpram os objectivos. Este paradigma do "itinerário" – que pessoalmente vejo perfeitamente plasmado no fenómeno contemporâneo da necessidade de "notas de programa" nas salas de concerto – é o que nos permite traçar a última linha que liga a experiência subjectiva, gerada por abordagens de "simplicidade" nos "relacionamentos" coreomusicais, à noção de não-lugar de Augé. E como no caso dos não-lugares, a tendência para a "simplicidade" "não cria nem identidade singular, nem relações; apenas solidão e semelhança" (Augé, 1995, p. 103).

Fig.35 – A colocação de cadeiras em palco para a cenografia do "Prelúdio" teve o propósito de deslocar o público para fora da plateia, e de certa forma tentar contrariar as expectativas habituais de um "itinerário de espectáculo" - passar do papel de "consumidor" para um verdadeiro "participante" na peça pela diluição das fronteiras da cena.

Existe um grave problema criado pela emergência e proliferação de não-lugares nas práticas coreomusicais actuais: uniformidade. De facto, se os não-lugares por si só não podem ser rotulados com juízos de valor, a sua expansão de proporções epidémicas é um fenómeno que apresenta problemas concretos.

Primeiramente, deve-se ter em conta que uma prática focada no produto final é tendencialmente pobre em significado. O produto quer-se existente e eficiente, não necessariamente significativo ou original. Neste sentido, retomamos a citação de Augé que relembra que a busca de significado ou sentido dentro de um lugar será tendencialmente mais frutífera do que num não-lugar pois aquele foi imbuído de significado. Da mesma maneira, as abordagens simples aos "relacionamentos" coreomusicais limitam as possibilidades de análise - tanto a nível de investigação coreomusical como de mera percepção imediata durante uma *performance*. A injecção de significado numa "relação" coreomusical surge como uma derivação das dinâmicas de reforço e descoberta de identidade, expansão do "eu" na interacção com o outro, e de vivência não historicizada ou espectacularizada (tornada numa atitude de contemplação auto-centrada da vida) mas antes sensível e concreta, mais próxima das experiências de *flow*. Efectivamente, podemos até um certo ponto traçar uma oposição interessante entre *flow* e a "possessão" dos não-lugares: apesar de ambos serem caracterizados por uma espécie de suspensão temporária do "eu", após uma experiência de *flow* o sentido do "eu" retorna fortalecido e até mesmo aumentado; por outro lado após a passagem por um não-lugar o que existe é apenas uma devolução do "eu", permitindo que o transeunte possa sair do seu papel como tal e retome o exercício da sua identidade. Assim, os "relacionamentos" coreomusicais de abordagem "simplificada" também não oferecem a possibilidade de crescimento do "eu" a partir do contexto relacional comunitário, como foi abordado anteriormente.

Ora, o reconhecimento de uma "assinatura criativa" em qualquer trabalho artístico é precisamente uma das questões mais importantes tanto para criadores como para o público. Nesse sentido a compositora ou coreógrafa que tome um papel de "construtora" de metade da obra parece-me ficar muito aquém deste desejo de "assinar" a obra. Em boa verdade o autor[68], ao passar pelo processo de colaboração enquanto um passageiro do

[68] - Do Latim *auctus*, "expandido, enriquecido".

itinerário já traçado, torna-se mais um entre muitos, semelhante a todos aqueles que o frequentaram no passado e virão a frequentar no futuro. Isto é uma consequência da diminuição do "eu" já referida[69] e da sua obediência à relação contractual que aquele assina (a única assinatura do criador que vamos poder encontrar) ao entrar no não-lugar. Em suma, o criador muito dificilmente se descobre enquanto autor de uma peça coreomusical (talvez a autoria exista na sua parte, mas não no todo…) a partir de uma abordagem "simplificada" ao "relacionamento" entre dança e música.

Se a ausência deste preenchimento de significado leva, por um lado, a cada vez mais anonimato na criação coreomusical, por outro pode também gerar desinteresse estético e artístico. Isto é consequência de uma redução drástica no conjunto de modos de "relação" possíveis em operação tanto durante o momento da criação como da apresentação. Não existindo diálogo criativo, ou conhecimento do outro, ou mesmo abertura a uma reacção instintiva ao outro *media*, será problemático chegar à construção de bases de entendimento entre os criadores ou disciplinas. Nestes casos, é deixado sobretudo para o campo das "suposições" quais os modos de "relações" coreomusicais numa determinada peça. Não se pretende com isto dizer que todas as "premissas" presentes numa peça coreomusical sejam sempre percepcionadas pelo público, porque efectivamente a maior parte não o são.

No entanto, olhando para o caso extremo em que apenas estão operacionais "suposições" durante o tempo da criação, podemos perceber as consequências estéticas desta opção. Primeiro, as "suposições" que podem existir dentro de um certo contexto cultural são, em boa verdade, muito poucas e muito pouco originais, como já vimos anteriormente. E se com isto contarmos com o fenómeno de globalização cultural que chega hoje em dia a praticamente todos os habitantes do planeta, não estaremos muito errados se assumirmos que virtualmente toda a população mundial tem expectativas muito semelhantes quando assiste a uma *performance* coreomusical. Deve-se clarificar que isto não significa que todos atribuam o mesmo juízo de valor estético a essas expectativas. Antes, cada um procura numa *performance* diferentes combinações de interesses.

[69] - Já não é *auctus*, "expandido", mas antes *parvus*, "pequeno".

Ora, a partir da explicitação, já feita anteriormente, das três suposições de base e as respectivas possibilidades de modos de "relação" que delas emergem, facilmente se percebe que certos modos requerem intenção para que surjam - pelo menos com um mínimo de clareza ou confiança - na percepção de um espectador. De facto, as "relações" indicadas em 1.1, 1.4, 2.3, 2.4, 3.2 e 3.4 dificilmente surgirão em mais do que breves momentos se forem deixadas para o campo do acaso. Tais modos são mais frequentemente obra de uma criação intencional do que uma emergência aleatória fruto da co-existência temporal e espacial da música e dança. Assumindo esta distinção, é-nos imediatamente revelado que metade dos modos de "relação" possíveis para estas três "suposições" básicas estão maioritariamente ausentes de um trabalho coreomusical que tenha tido origem num contexto de total independência e autonomia dos processos criativos de cada parte. Não pretendo com isto dizer que os modos de "relação" mais intencionais não possam também ser negligenciados num contexto de colaboração em diálogo criativo. Mas, de facto, naqueles casos de total "separação das águas" - à imagem do ideal paradigmático Cage-Cunningham - a mera sobreposição em co-existência ou co-ocorrência de música e dança inevitavelmente reduz a percepção de expressões de "relação" aos modos descritos em 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, 3.1 e 3.3.

Com isto espero ter clarificado os sérios problemas criativos, artísticos e estéticos que uma proliferação desmedida de abordagens simplificadas aos relacionamentos coreomusicais pode gerar.

Pensar os recursos

Existe ainda uma questão que surge intimamente ligada a estes problemas. Como foi explicado durante toda a exploração dos vários tipos de "relacionamentos" coreomusicais, as abordagens "simples" são muitas vezes consequência de sérias limitações a nível de recursos, ou como meio de reduzir obstáculos ou complexidades inerentes aos aspectos mais práticos da criação coreomusical. Na cena 5 descrevi como eu próprio me confrontei com estas questões, que em última análise inviabilizaram a realização do projecto artístico inicial. Espaços de ensaios e apresentação, materiais de som, luz e cenografia, músicos e bailarinos disponíveis, entre tantos outros tipos de recursos condicionam fortemente as decisões e opções dos criadores. Porquê, então, uma quase completa inexistência de referências a esta questão em toda a literatura? Numa

altura em que o espírito democrático nas artes as potencia como nunca antes – está ao alcance de praticamente todos os cidadãos do mundo acederem a recursos de ensino, performance e apresentação artística – criar parece ser tarefa fácil. No entanto, a tentação das medidas de produtividade artística encontra-se mesmo ao virar da esquina. E aqui o mundo académico, enquanto espaço de reflexão profunda sobre a realidade artística, deveria mostrar com clareza os perigos de um fundamentalismo da produtividade. Não se trata de diabolizar a produção em si, mas de aprender também aqui onde leva qualquer percurso fundamentalista. O que encontro é, no entanto, uma espécie de negação e desvalorização de uma realidade que afecta seriamente a criação – ou melhor dizendo, os criadores e autores – como se fosse possível continuar sem integrar este fenómeno na prática concreta tanto da música como da dança (para não falar das outras artes que saem do âmbito desta dissertação). Se vejo a prática coreomusical a disfarçadamente apodrecer a partir de dentro, sinto-me, enquanto parte da comunidade académica, responsável pela prossecução desse detrimento continuado. Os lugares com ambientes de salutares relações artísticas parecem estar a ser substituídos a largos passos pelas auto-estradas da produtividade, rapidez e simplicidade. Ao que parece, também a música e a dança precisam urgentemente de uma nova consciência ecológica, que volte a trazer a diversidade e riqueza própria de um meio ambiente que vive em constante relação interactiva – mesmo quando isto sai da lógica do "muito, rápido e confortável".

Acto III

Cena 8 – Redesenhar metáforas

Ressurge neste ponto da história uma das perguntas com que iniciámos esta investigação: onde existe então lugar para uma reconexão entre dança e música na realidade contemporânea? Mesmo ultrapassando os obstáculos colocados por um cosmos coreomusical aparentemente incoerente, e onde ainda faltam ferramentas para investigar e criar, confrontamo-nos por fim com uma pandemia de não-lugares. Podemos, então, encontrar caminhos que apontem para um lugar de verdadeira reconciliação entre estas duas práticas? Ou chegámos à conclusão lógica da evolução destas disciplinas: uma indiferença neutra e apática de parte a parte? Se tal for verdade, e não se vislumbrar sequer a possibilidade de existência de novos lugares comuns para a música e dança, trata-se apenas de uma questão de tempo até que desapareçam quaisquer vestígios de empreendimentos coreomusicais. Mais, deveremos em breve ver claramente os sintomas de uma completa divisão entre música e dança. E qualquer esforço no sentido de as reunir será apenas uma negação iludida de toda a história desta relação - como a de um amante que continua a sonhar com a relação há muito terminada, conservando-a podre num canto da sua loucura. É, como tal, da maior urgência, que terminemos este capítulo esboçando um horizonte onde a coreomusicologia não seja apenas uma miragem derivada, uma qualquer ilusão totalmente desligada da realidade actual.

Antes de mais, é importante notar que o que vou propôr são caminhos pelo lado da composição, mais concretamente, da parte dos compositores. De facto, não me parece sensato que, tendo vindo de um período em que a música foi vista como uma ameaça à dança, um opressor à sua autonomia e liberdade, apresente agora uma série de "mandamentos" a serem cumpridos pela dança para se relacionar bem com a música. O compositor que tenha seguido a minha história deve sentir tanto respeito, como admiração e fascínio pelo mundo da dança, e eventualmente deseje entrar com humildade – isto é, com verdade, nem engrandecido, nem diminuído – neste templo que é a dança.

Depois, é verdadeiramente importante que a prática seja superior à teoria. Não interessa que continuem compositores e coreógrafos, cada um na sua margem, a trocarem mensagens virtuais acerca da melhor maneira para construir uma ponte que os ligue. O compositor que queira entrar neste empreendimento deve focar-se em construir a sua parte concreta, pôr-se ao trabalho. A realidade é maior do que qualquer um dos nossos

ideais, ainda que estes sejam úteis para nos guiarmos. Como tal, o compositor deve estar preparado para "pôr as mãos na massa", sujar-se, cansar-se, e muitas vezes frustrar-se por não encontrar aquilo que esperava. Assim, proponho dois pontos essenciais para os compositores que pretendem criar novos lugares de relação com a dança:

1. O foco de todo o trabalho coreomusical deve ser principalmente nos "relacionamentos", na ligação concreta estabelecida com os coreógrafos. De facto, os modos de "relação" são – como pudemos ver anteriormente – frequentemente limitados pelo tipo de "relacionamento" entre compositor e coreógrafo. Desta forma, o compositor não deve ter à partida quaisquer expectativas acerca do resultado da peça coreomusical em *performance*. Pode, como é óbvio, ter ideias e sugestões, mas estas deverão ser um elemento secundário onde despender a energia. O ponto de partida deverá ser o estabelecimento de um bom "relacionamento" com quem vai colaborar, e aí devem ser investidos os esforços iniciais.

2. Todo o processo co-criativo deve ser totalmente desenvolvido com o corpo como principal *interface*. Como vimos, o corpo e a experiência de sermos entidades corporizadas geram os fundamentos dos "domínios básicos da experiência", são a nossa maneira primordial de entender as realidades onde nos inserimos e que habitamos. Este carácter basilar da corporização é, por isso, a razão pela qual podemos apresentar o corpo como o modo primário mais concreto para estabelecermos ligações com outros.

Na rota do entendimento

Do primeiro ponto identificamos imediatamente qual o principal problema a abordar: a proliferação de não-lugares, gerada pelos "relacionamentos" com tendência à "simplicidade". Contrariar esta tendência deve ser o foco dos esforços de um compositor que entre numa colaboração coreomusical. Mas, ao mesmo tempo deve evitar a armadilha da impaciência (que é também um sinal do domínio da obsessão com a produtividade) não pretendendo atingir logo um "relacionamento" de "inter-independência". Estes são fruto de uma ligação amadurecida ao longo de anos, sustentada por um cuidado e atenção mútua, que não é fácil de desenvolver. Uma abordagem mais sensata será tentar

aprofundar apenas uma dimensão na direcção da "subtileza". A minha sugestão é um completo investimento inicial em direcção a um "entendimento conversacional".

Depositar as esperanças e energias para alcançar um "relacionamento" com o coreógrafo, que seja sobretudo fundado numa conversação, parece-me ser extraordinariamente importante no contexto coreomusical em que nos encontramos. Logo à partida, um "entendimento conversacional" não nega o percurso histórico que trouxe a música e a dança até aos dias de hoje. No diálogo surge até o confronto com as realidades menos "bonitas" que constituem o actual panorama, algo que muitas vezes fica convenientemente de lado nas reflexões pessoais dos criadores num "relacionamento" mais "conceptual". Falo de questões de "desequilíbrios" na relação, seja a nível financeiro, estético, executivo, deliberativo, ou ainda autoral – como se vê no estudo de Van Stiefel (2002). Além disto, é também importante realçar que é precisamente numa dinâmica de escuta mútua que se pode crescer na "alterocepção" em direcção a um maior "reconhecimento" do valor próprio do outro na sua validade, dignidade e autonomia, bem como no aprofundar daquilo que lhe é próprio, característico e único. Ora, este é precisamente o ideal que apontou uma direcção para as relações coreomusicais a partir do final do século XX. Damsholt explica este rumo a partir da formação conceptual da metáfora do género da música e dança, e tudo o que isso implicava a nível de concepções sociais dos papéis atribuídos a homem e mulher, bem como dos possíveis modos de relação entre eles.

> [...] a relutância e ambivalência no sentido de estudos nas relações dança/música, dança que utiliza música como inspiração, etc., pode ser explicada pela formação conceptual da metáfora do género, que é uma metáfora 'da vida quotidiana'. (Damsholt, 1999, p. 141)

Não irei entrar num debate acerca da validade desta afirmação, por se encontrar fora do âmbito da dissertação. No entanto, parece-me importante destacar que mesmo dentro desta metáfora é possível reconhecer que estamos perante um problema de falta de entendimento entre ambas as partes da relação.

Neste sentido, é curioso notar que o isolamento criativo a que ambas as disciplinas se renegaram surge como uma atitude de corte que, efectivamente, serviu para dar início a um processo de reconhecimento da autonomia e validade própria da dança. Porém, esta

mesma atitude não tem sido capaz de sustentar essa mesma tendência. Basta-nos fazer as seguintes perguntas: quantos músicos conhecem sequer um coreógrafo proeminente do séc. XX? E desses, quantos têm conhecimento de vocabulário próprio de alguma técnica de dança? E desses, quantos dançam ou alguma vez tiveram aulas de dança? Assim vemos a importância dum "entendimento conversacional" enquanto um passo fundamental que os compositores devem dar, para que se abram clareiras no denso meio da academia musical, onde caiba um maior respeito pelo trabalho de bailarinos e coreógrafos, através do reconhecimento das riquezas próprias do campo da dança.

Num outro ponto, um "entendimento conversacional" apresenta-se como uma dinâmica que exercita a capacidade de abertura aos outros, e ao que é inesperado e diferente. Este desenvolvimento da abertura, traz consigo um maior sentido de encantamento - como vimos na cena 2 - que por sua vez, é essencial para encontrar *flow* na prossecução de uma actividade. O fenómeno de *flow* é importante para as colaborações coreomusicais de duas maneiras distintas: por um lado encontra-se intimamente associado com um processo criativo eficaz, algo fundamental para qualquer tipo de criação artística; por outro lado as principais motivações presentes durante experiências de *flow* são maioritariamente aquelas que melhor sustentam colaborações criativas – exploração, o desenvolvimento e concretização de projectos, e a possibilidade de participar em actos criativos, como vimos na cena 5. Ora, esta última questão das motivações é um ponto essencial para colaborações coreomusicais de sucesso, e que muitas vezes fica de fora das preocupações do compositor que entra num projecto de co-criação. De facto, olhando para as colaborações na óptica do *design* de produto/*interface*, o foco deverá estar em perguntar "[…] como quero que os utilizadores se sintam? Quero que se sintam inspirados? Quero que se sintam orgulhosos? Deverão estar assustados? Ansiosos? Qual é o meu objectivo relativamente à experiência que pretendo proporcionar?" (Chou, 2015, p. 22). Um bom *design* deverá, como tal, "apelar a certas Motivações Básicas dentro de nós que nos levem em direcção a uma variedade de actividades e decisões" (Chou, 2015, p. 23) que são fundamentais para que exista um envolvimento óptimo do utilizador com o sistema. Chou, no seu livro "Actionable Gamification" (Chou, 2015), correlaciona algumas das suas oito Motivações Básicas (*Core Drives*) com o "canal para *flow*" (*flow channel*), isto é, com a zona óptima entre a ansiedade e o aborrecimento, em que as capacidades do utilizador estão em equilíbrio com a dificuldade do desafio, e que por isso permite e

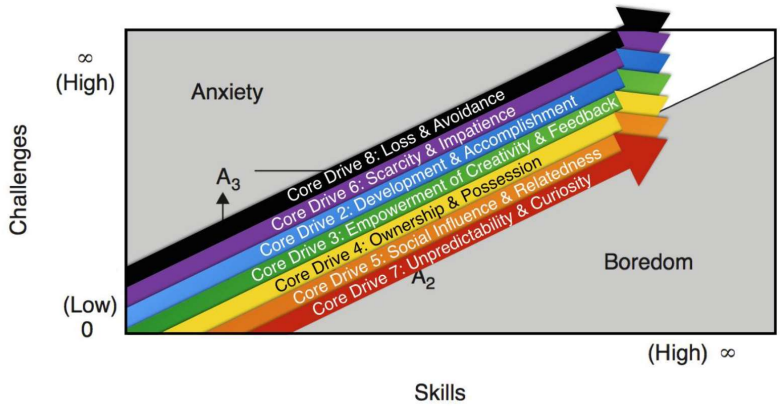


Fig.36 – Esquema de correlação do "canal para *flow*" de Csikszentmihaly (a cinzento) com as Motivações Básicas de Chou (a cores).

facilita um estado de *flow*. Na imagem da figura 36, podemos perceber que as Motivações Básicas que Chou coloca no centro do "canal para *flow*" são aquelas que mencionámos como sendo fundamentais para sustentar colaborações criativas de sucesso a longo prazo. Assim, o compositor que exercite as suas capacidades de abertura que facilitam o estado de *flow*, não só está a criar condições para potenciar a sua criatividade, como também está a desenvolver um ambiente fundado nas Motivações Básicas que mais sustentam e exponenciam qualquer colaboração em que se envolva.

Irei ainda mais longe na minha apologia ao "entendimento conversacional" entre música e dança. Acredito firmemente que esta abordagem aos "relacionamentos" é também um dos caminhos mais promissores para alargar as fronteiras dos recursos técnicos, artísticos e estilísticos disponíveis à música e dança. Podemos imediatamente recordar as dinâmicas de expansão do "eu" que surgem no contexto de colaborações criativas (John-Steiner, 2000), bem como em experiências de *flow* (Csikszentmihalyi, 1990). Em boa verdade, basta notar como o *modus operandi* no *processo* criativo é muito diferente em compositores e coreógrafos, e ponderar o que surgiria de uma apropriação mútua destas diferenças. É próprio do processo dos coreógrafos o trabalho directo com os bailarinos que actuam enquanto reagentes aos estímulos e propostas dos criadores e da música, ao mesmo tempo que são *performers* da criação coreográfica, e muitas vezes ainda recipientes da memória coreográfica. Por outro lado, os compositores trabalham maioritariamente de uma maneira com tendência à descorporização, mais mental. O resultado do processo criativo é habitualmente uma partitura, um registo em símbolos gráficos de ideias, intenções e instruções temporais. O compositor tenta plasmar o tempo no espaço. O coreógrafo trabalha no correr do próprio tempo.

Se o "entendimento" parece esboçar traços de um horizonte coreomusical, devemos admitir que é uma dimensão não só difícil de aprofundar no sentido "conversacional", como maioritariamente ausente do panorama actual. De facto, tudo o que fui relatando até agora parece apresentar as colaborações como sendo perigosas para a autonomia e validade de cada uma das práticas artísticas, já que se jogam em dinâmicas de poder, domínio e submissão. Qualquer conversa entre criadores toma assim contornos da tal argumentação conceptualizada metaforicamente como uma guerra – algo que vai na direcção oposta daquilo que definimos como um "entendimento conversacional". Eu próprio relatei como nas minhas experiências surgiu diversas vezes o medo da

"exposição" que advém desta abertura ao outro e ao desconhecido. Encontrar uma estrutura emocional que crie uma "rede de segurança" para ultrapassar os receios próprios dos projectos colaborativos torna-se, assim, fundamental (John-Steiner, 2000), levando à pergunta final: qual será, então, um lugar que concretize um "entendimento conversacional" efectivo?

A primavera do rito

É precisamente aqui que podemos dar os primeiros passos de uma nova dança entre compositores e coreógrafos. O problema com que nos confrontamos é de carácter maioritariamente linguístico, como tentei expressar na cena 4. Revolve em torno de questões de tradução, com o obstáculo acrescido do desconhecimento da própria necessidade de traduzir, já que os signos com que se constroem as noções básicas da dança são incrivelmente semelhantes àqueles da música. No entanto, se os signos (o exterior, o invólucro) aparentam ser semelhantes, o significado que aportam, aquilo que referenciam são, em última análise, experiências diferentes. Por isso, em linha com a teoria semiótica de C.S.Peirce (2011), estes signos estarão mais perto da noção de símbolo, em que a ligação entre signo e significante é mediada por uma conexão tendencialmente formal ou previamente acordada. Assim, como já tinha sido discutido na introdução desta investigação, um símbolo requer um entendimento experiencial, relacional. É preciso interagir directamente com o símbolo para o entender completamente, pois só neste caminho de sucessivas iterações, de contornos heurísticos, é possível descobrir gradualmente qual o fenómeno-objecto que se pretende significar através do símbolo.

Deste modo, um movimento inicial em direcção ao ressurgimento de um entendimento, deve tomar a forma de um lugar onde a música possa conhecer os símbolos da dança experiencialmente, interagindo com eles. O mesmo vale para a dança. Ou seja, a música e a dança precisam de um lugar ritual[70]. Um compositor que entre numa colaboração coreomusical deverá, então, privilegiar lugares e abordagens que possuam esta componente ritualística. A partitura, como vimos, deve ficar como estratégia secundária no processo co-criativo: não só não é um sistema facilmente compreendido pelos

[70] - Remeto aqui para o sub-capítulo da introdução, "Concretização ritualizada", onde se discute com maior pormenor o papel do ritual como método para alcançar um entendimento do símbolo.

coreógrafos, como também é uma notação fora do tempo, uma característica que a torna desadequada para colaborar com o processo criativo em "tempo-real" dos coreógrafos.

Por outro lado, existe já uma actividade comum à dança e música, que faz habitualmente parte do processo criativo de ambos, e que pode ser um excelente ponto de partida: o ensaio. O ensaio é, por um lado, uma instituição já cristalizada tanto no meio da dança como da música (apesar de ser mais relevante no processo criativo coreográfico) que proporciona um elemento familiar para ambos. Ao mesmo tempo, o ensaio como "repetição" aponta já para as características próprias de um ritual. Porém, creio que o elemento que torna o ensaio como o candidato principal a um lugar de encontro entre dança e música, é sem dúvida a sua existência corporizada: um ensaio só existe com a presença real e corpórea dos intérpretes.

Num lugar corporalmente habitado, a comunicação ganha uma nova dimensão, através de tudo o que não é dito em palavras, mas expressado pelo corpo. As "conversas gestuais" que inundam a comunicação em ensaios, tanto do lado da música como na dança, o carácter demonstrativo mais do que explicativo que permeia a dinâmica própria dos ensaios, são elementos cheios de potencial para gerar novos entendimentos coreomusicais. De facto, os gestos – musicais e coreográficos – são o elemento mais concreto onde podemos experienciar os símbolos na pele: aquilo que na cena 5 chamei de "variáveis gestuais" utilizadas no *software* interactivo são, na verdade, alguns dos símbolos que pretendemos comunicar para o outro lado. No entanto, são muito mais facilmente entendidos quando inseridos na concretização de um gesto.

Assim, da parte dos compositores, um ensaio coreomusical deve ser um lugar privilegiado para observarem atentamente os gestos coreográficos, memorizando-os, e interpretando-os de todas as maneiras que se lembrem – vocalizando, anotando com as suas próprias palavras e esquemas, até mesmo experimentando o movimento no seu corpo, por mais incorrecta que seja a execução – para que, imergindo na experiência real de dançar, entrem dentro do mistério que é a dança, e ganhem novos entendimentos. Por outro lado, os gestos musicais a serem apresentados ao coreógrafo devem ser tão reais, vivos, orgânicos quanto possível. Os esboços em MIDI devem ser evitados a todo o custo: o seu carácter sintético não é nem suficiente nem adequado para um bom entendimento por alguém que ainda não possui um domínio satisfatório sobre a "linguagem" musical. Desta

forma, os termos em que os compositores conceptualizam a música devem, na minha opinião, mudar radicalmente – literalmente, na sua raíz. O compositor que queira verdadeiramente colaborar (no sentido mais estrito da palavra) com a dança, deve estar disposto a mudar a metáfora com que conceptualiza a música. Como já foi indiciado no final da cena 4, mas também na cena 3 e 5, parece-me que a música no contexto coreomusical é naturalmente entendida como "um corpo sonoro em movimento". Além disso, a literatura da área da neurobiologia das emoções, psicologia e cognição musical, e cognição corporizada, também parece suportar que esta é uma metáfora bem fundamentada e válida para estruturar o conceito de "música". Particularmente, a investigação no campo da analogia musical desenvolvida por Zbikowski (2015) parece estar em linha com esta metáfora:

> […] as analogias sonoras da música podem ser usadas para referenciar os processos dinâmicos associados com as emoções, os movimentos padronizados da dança, e os gestos espontâneos que acompanham, e servem como complemento à fala. (Zbikowski, 2015, p. 178)

Um ensaio fundado nestes elementos – carácter ritual, conversa gestual, música como corpos sonoros em movimento – apresenta-se, então, com características muito particulares. Primeiro, já não será um "ensaio" no sentido que vemos na prática musical habitual, pois o objectivo será - mais do que ler partituras e trabalhar detalhes interpretativos - dinamizar o próprio processo de co-criação. Depois, este mesmo processo será baseado numa "conversa" entre compositor e coreógrafo, a partir de gestos musicais e coreográficos concretos, que também poderão ser interactivos entre si. Interessantemente, este aspecto poderá desenvolver, por sua vez, uma tendência "reactiva" na dimensão do "afecto", se bem que esta não é uma característica fundamental de tais "ensaios". Por fim, a "relação" entre música e dança em ensaio tomará, assim, contornos de uma dança entre "corpos de carne" e "corpos de som".

Ambientes de jogo

Vou terminar, enfim, este trabalho apresentando uma proposta concreta – ainda que inacabada – de *design* para uma dinâmica de "ensaio co-criativo", propício à composição musical numa colaboração com dança. A ideia de base é a de um "jogo" ao estilo do "jogo do espelho" que apresentei na cena 4: dois jogadores, um move-se e o outro imita o

movimento. A diferença é que um dos jogadores utiliza gestos corporais, e o outro gestos musicais – um bailarino dança e um músico tenta acompanhar o movimento, imitando com gestos musicais. Esta é ideia de base tanto do programa interactivo que criei, "MonkeyC", como do "jogo" explicado no documento anexo com o mesmo nome do programa anterior. Proponho a dinâmica de imitação como um aspecto central deste "jogo", uma estratégia para dar início a um maior "entendimento conversacional", porque através da imitação encontramos uma maneira intuitiva e simples de chegar uma maior compreensão de realidades complexas. Neste caso estamos a falar dos símbolos da dança, as variáveis gestuais como a torção, fluidez, amplitude do movimento, cuja definição sistemática é complexa, mas cujo entendimento experiencial directo é simples e imediato. A partir desta dinâmica tão simples, podemos muito rapidamente começar a formar músicos na "linguagem" dos corpos que dançam, algo fundamental para dar início a novos caminhos coreomusicais.

Por outro lado, ao escolher o "jogo" como ponto de partida também estamos a criar um "relacionamento" de base entre compositor e coreógrafo relativamente simples de implementar. Num "jogo" existem regras, linhas directrizes que guiam a "conversação" possível entre os dois criadores – o diálogo entre eles será necessariamente acerca de questões relacionadas com elementos do "jogo" – o que facilita imensamente uma primeira interacção entre eles. Depois, a abordagem "estereotípica" na dimensão da "alterocepção" neste caso torna-se uma vantagem: ao assumir o papel de um "jogador" – o "estereótipo" deste tipo de "relacionamento" – o criador/intérprete ganha uma distância saudável dos seus resultados sem que, no entanto, se desligue da experiência. O papel de "jogador" serve aqui como uma das "estruturas" de protecção emocional, que evitam uma completa exposição numa situação inicial onde o medo do desconhecido pode ser paralisante. E se, por um lado, as instruções e regras do "jogo" são uma boa estratégia para defender o artista que se encontra numa posição de possível vulnerabilidade (um caso particularmente claro são as primeiras colaborações coreomusicais entre estudantes de música e dança), por outro o facto do "jogo" ser sempre o mesmo de cada vez que se joga, mas o resultado ser sempre diferente, cria um caminho cheio de potencial para evolução em direcção a um maior "reconhecimento" dos outros "jogadores" nas suas particularidades que os tornam únicos.

Por fim, o "jogo" oferece um uma prática corporizada que, porém, não surge apenas de reacções instintivas, mas também de uma sólida reflexão prévia. De facto, na elaboração das regras de um "jogo" de imitação, é condição necessária que o mapeamento de correlações entre variáveis gestuais de música e dança seja objecto de reflexão e escolha explícita, provavelmente sendo mesmo fruto de um diálogo inicial entre compositor e coreógrafo. Esta foi a abordagem que escolhi na sessão de "jogo" coreomusical entre a Sofia e o Cristiano, relatada na cena 5: ao iniciar o "jogo" sugeri alguns exercícios iniciais relacionando certas variáveis gestuais coreográficas com parâmetros musicais familiares (por exemplo, "torção" do corpo com "dinâmica" do som), e aos poucos eles próprios começaram a sugerir outras relações que foram sendo testadas ao longo da sessão. Neste aspecto, o próprio "relacionamento" que surgiu neste caso, de modo muito natural durante a sessão, foi precisamente um de "jogo" (como seria de esperar). De facto, temos presente um "afecto reactivo" na componente interactiva, mas que também proporciona momentos de diálogo que apontam para um "entendimento conversacional". O "relacionamento" de "jogo" que é desenvolvido mesmo numa dinâmica própria de um "jogo"[71], parece ser, de facto, um ponto de partida muito promissor. Tanto para os bailarinos como para os coreógrafos a "reactividade" da música à dança, a sensação que o movimento corporal tem repercussões concretas na música, muda a percepção que estes têm dela, e desenvolve uma atitude diferente no processo coreográfico e performativo. Assim, parece-me fundamental que um lugar onde a dança possa ganhar um maior entendimento da música, seja logo desde o início desenhado por parte dos compositores numa abordagem "reactiva" e corporizada – e um "jogo" imitativo preenche todos os requisitos mencionados.

Recentemente, a minha reflexão tem-se voltado para o problema da extracção de resultados concretos deste "jogo", que estimulem um novo processo composicional, ao mesmo tempo que criam interesse (motivação) e espaço para o desenvolvimento próprio de um processo coreográfico. Se a sessão entre a Sofia e o Cristiano foi uma experiência

[71] - A utilização algo confusa da palavra "jogo" nesta secção deve-se à inexistência de um bom termo em Português com a qualidade polissémica do termo "play", que orientou esta reflexão final. De facto, o contraste deveria estar ente um "relacionamento" de "play" (cuja tradução possível, ainda que desadequada, seria "brincadeira") e um "game" (o "jogo" em si). Mesmo perdendo-se algo na tradução destes termos, num único, optei por esta estratégia que parece estar mais próxima da intenção original.

muito interessante a nível de criação de uma possível improvisação estruturada, este parece-me que é apenas um caminho inicial, uma primeira forma de interpretar e utilizar o resultado emergente deste "jogo". Mais, nesta experiência o ponto de partida musical, a primeira peça, foi uma célula musical repetitiva, tomada como a única base de todos os gestos musicais. Esta questão é importante de reflectir, pois também surgiu nas colaborações com a Camila e com a Sofia: o processo coreográfico desenvolve-se habitualmente imerso numa envolvência musical, que de certa forma estimula o movimento. Apesar deste não ser o único processo coreográfico possível (muitos coreógrafos constroem movimento a partir de outras estratégias), temos de ter em conta que é, sem dúvida, o mais frequente entre todo o tipo de coreógrafos. Isto coloca ao compositor o problema de como proporcionar um estímulo musical inicial que possa, por um lado, ser vago o suficiente de modo a não criar uma "narrativa" que guie o movimento coreográfico, mas que ao mesmo tempo possa produzir resultados sonoros que possam dar origem a material composicional. Se para o Cristiano a tarefa que lhe dei, de observar apenas um aspecto da coreografia a ser traduzido num parâmetro musical, foi notoriamente difícil e exigente, quanto mais seria propor-lhe o desafio que acabei de descrever.

Encontro-me, assim, a desenvolver neste momento um *software* interactivo, baseado na experiência anterior do "MonkeyC", que crie um "jogo" inicial, para imergir bailarinos num "ambiente musical reactivo" aos seus movimentos. O que descobri ao longo destes quatro anos foi que os sistemas interactivos são um excelente ponto de partida que motivam os utilizadores a quererem explorar ligações entre som e movimento. Isto vai de encontro ao que diz Chou (2015) relativamente à importância de um *design* que tenha em conta as diferentes Motivações Básicas que optimizam a experiência do utilizador para cada uma das quatro fases de interacção com o produto/*interface*: "Descoberta (porque é que alguém sequer considera testar a experiência); Embarque (onde os utilizadores aprendem as regras e ferramentas para jogar o jogo), Encenação (a viagem regular de acções repetidas em direcção a um objectivo) e Último Nível (como se preservam os veteranos)" (Chou, 2015, p. 39). Precisamente para a fase da "Descoberta" os sistemas interactivos proporcionam um *feedback* forte e imediato, um carácter descomplicado para o utilizador (que não precisa de estar consciente das complexidades internas do sistema) e um pouco do sentido de encantamento abordado na cena 2, pela novidade, divertimento

e “magia” que habitualmente vêm com a experiência de novas tecnologias multimédia. Além do mais, com uma programação sólida do *software*, praticamente tudo é possível de realizar, independentemente do grau de complexidade, com uma boa sensação de uma “reactividade” consistente ao longo do tempo – ao contrário do que seria necessário para poder obter os mesmos resultados com um intérprete humano. Por fim, a noção de “ambiente” parece traçar rotas promissoras: um “ambiente musical” desenvolve-se como uma atmosfera, no sentido em que integra elementos e estímulos temporais e afectivos, mas sempre com uma forte qualidade não-narrativa, em linha com o que Fogelsanger chama de “música vertical”:

> Música linear é música onde um evento implica um outro […] Música vertical é música onde a “linearidade” se quebrou, permitindo à audiência o abandono da sua constante avaliação das relações que leva a perderem-se na escuta. Isto pode acontecer de duas maneiras. Por um lado, a “linearidade” pode ser quebrada porque não conseguimos escutar muitas relações entre eventos musicais, como na música de Cage. Por outro lado, a “linearidade” pode quebrar-se porque as relações são tão previsíveis que relaxamos e tomamo-las por garantido. (Fogelsanger, 1998)

Curiosamente, a noção de atmosfera foi também fundamental para o próprio Frederico na sua reflexão sobre o seu trabalho enquanto cenógrafo num projecto de co-criação artística, dedicando um sub-capítulo inteiro este tema (‘Atmosferas’: Fenomenologia e cenografia):

> Zumthor aborda a noção de atmosfera como um conceito de estética. O arquiteto associa-a à percepção global, pluri-sensorial do espaço, e à influência que os diferentes sinais recolhidos podem ter no nosso estado psíquico, valorizando a relação emocional e o peso do subconsciente na relação que se estabelece entre o habitante e aquilo que o rodeia. (Nunes, 2016, p. 149)

Assim, o trabalho que pretendo desenvolver em linha com tudo o que explorámos ao longo de todo este texto, é um “ambiente musical” criado em *Ableton Live*, através de *samples*, *loops*, e instrumentos virtuais, que gera uma atmosfera reactiva/interactiva com um bailarino, através da variação de diversos parâmetros dos instrumentos/faixas (tais como velocidade de leitura, volume, timbre, e inclusivamente o “disparo” de pequenos

gestos sonoros) mapeados a variáveis gestuais do movimento corporal, obtidas através de dados recolhidos com o sensor *Kinect* e posteriormente tratados em *patches* de *Max/MSP*. Desta forma, o resultado final de uma sessão de jogo com este sistema seria uma gravação do resultado "ambiental" em reacção ao movimento coreográfico, de onde o compositor poderia retirar material dos gestos sonoros criados, que pudessem ser recompostos ou reformulados em novos gestos ou ideias musicais. O passo seguinte será voltar a jogar este "jogo" com bailarino e sistema interactivo, mas incluindo desta vez um instrumentista que tivesse por base para a sua improvisação estes gestos e ideias musicais retiradas pelo compositor da primeira sessão.

Se este caminho que proponho parece ser válido e coerente com tudo o reflecti ao longo desta investigação, é importante realçar que é, porém, apenas um dos caminhos possíveis. De facto, cada compositor e cada coreógrafo são indivíduos únicos, e se a maneira de gerar "relacionamentos" entre eles é ainda mais diversa, as dinâmicas possíveis que encontramos para a co-criação e associação de dança e música em *performance*, são ilimitadas, tantas quanto a imaginação permitir. Temos assim um horizonte cheio de potencial e riquezas. Fica agora o convite: dançamos?

Bibliografia

Adshead-Lansdale, J. (2009). *Dancing Texts: Intertexuality in Interpretation*. Princeton Book Co Pub.

Adshead, J. (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books.

Aksnes, H. (1998). Music and its resonating body. *Proceedings of the 5th International Congress on …*. Retrieved from http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_29/volume_29_081_101.pdf%5Cnpapers2://publication/uuid/CD69480A-9CD6-45C9-A5EE-318B235D98ED

Amelynck, D., Maes, P. J., Martens, J. P., & Leman, M. (2014). Expressive body movement responses to music are coherent, consistent, and low dimensional. *IEEE Transactions on Cybernetics*, *44*(12), 2288–2301. https://doi.org/10.1109/TCYB.2014.2305998

Ames, M. (2012). Memory, Identity and a Desire to Dance. *Performance Research*, *17*(2), 121–127. https://doi.org/10.1080/13528165.2012.671081

Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. *Verso*.

Aylward, R., & Paradiso, J. A. (2006). Sensemble: a wireless, compact, multi-user sensor system for interactive dance. *NIME '06: Proceedings of the 2006 Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 134–139.

Baltazar, A., Guedes, C., Pennycook, B., & Gouyon, F. (2010). A Real-Time Human Body Skeletonization Algorithm For Max/Msp/Jitter. *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 96–99.

Bevilacqua, F., Guédy, F., Schnell, N., Fléty, E., & Leroy, N. (2007). Wireless sensor interface and gesture-follower for music pedagogy. *New Interfaces for Musical Expression*, 124–129. https://doi.org/10.1145/1279740.1279762

Bevilacqua, F., Naugle, L., & Valverde, I. (2001). Virtual dance and music environment using motion capture. *IEEE Multimedia Technology and Applications Conference*

Proceedings, 1–4. Retrieved from http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.92.4750&rep=rep1&type=pdf

Bevilacqua, F., Schnell, N., & Fdili Alaoui, S. (2011). Gesture Capture : Paradigms in Interactive Music / Dance Systems. *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, 183. Retrieved from http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=W_CJ9MBGGOsC&oi=fnd&pg=PA183&dq=Gesture+Capture+:+Paradigms+in+Interactive+Music+/+Dance+Systems&ots=BeS4CHpRO5&sig=9vlojCjvNxIPL6a3cIYDwB0rCcE

Birringer, J. (2003). Dance and Interactivity New Environments for Dance. *Dance Research Journal*, *35/36*, 88–112.

Bläsing, B., Tenenbaum, G., & Schack, T. (2009). The cognitive structure of movements in classical dance. *Psychology of Sport and Exercise*, *10*(3), 350–360. https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2008.10.001

Bresin, R., & Friberg, A. (2011). Emotion rendering in music: Range and characteristic values of seven musical variables. *Cortex*, *47*(9), 1068–1081. https://doi.org/10.1016/j.cortex.2011.05.009

Burger, B., Thompson, M. R., Luck, G., Saarikallio, S., & Toiviainen, P. (2013). Influences of rhythm- and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement. *Frontiers in Psychology*, *4*(April), 183. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00183

Burt, R. (2009). The Specter of Interdisciplinarity. *Dance Research Journal*, *41*(1), 3–22. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/20527621

Camurri, A., Lagerlöf, I., & Volpe, G. (2003). Recognizing emotion from dance movement: Comparison of spectator recognition and automated techniques. *International Journal of Human Computer Studies*, *59*(1–2), 213–225. https://doi.org/10.1016/S1071-5819(03)00050-8

Caquard, S. (2013). Cartography I. *Progress in Human Geography*, *37*(1), 135–144.

https://doi.org/10.1177/0309132511423796

Caramiaux, B., Bevilacqua, F., Bianco, T., Schnell, N., Houix, O., & Susini, P. (2014). The Role of Sound Source Perception in Gestural Sound Description. *ACM Transactions on Applied Perception*, *11*(1), 1–19. https://doi.org/10.1145/2536811

Chapados, C., & Levitin, D. J. (2008). Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates. *Cognition*, *108*(3), 639–651. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2008.05.008

Chou, Y. (2015). *Actionable Gamification: Beyond Points, Badges, and Leaderboards* (Kindle Edi). Octalysis Media.

Coker, W. (1972). *Music & Meaning: A Theoretical Introduction*. The Free Press.

Collins, A., Seely Brown, J., & Holum, A. (1991). Cognitive apprenticeship: making thinking visible. *American Educator*.

Cook, N. (1999). *Rethinking Music*. Oxford University Press.

Cook, N. (2001a). *Analyzing musical multimedia*. Oxford University Press.

Cook, N. (2001b). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, *23*(2), 170–195. https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.170

Coutinho, E., & Dibben, N. (2012). Psychoacoustic cues to emotion in speech prosody and music. *Cognition & Emotion*, *27*(4), 658–84. https://doi.org/10.1080/02699931.2012.732559

Cowell, H. (1934). How relate music and dance? *Dance Observer*, *1*(5), 52–3.

Cowell, H. (1937). Relating music and concert dance. *Dance Observer*, *4*(1), 7–8.

Cowell, H. (1941). New sounds for the dance. *Dance Observer*, *8*(5), 64–70.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. HarperCollins e-books.

Csikszentmihalyi, M. (2013). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and*

Invention. HarperCollins e-books.

Damásio, A. (1998). *O Erro de Descartes, Emoção , Razão e o Cérebro Humano*. *Book* (Vol. 1).

Damásio, A. (2013). *O sentimento de si*.

Damsholt, I. (1999). *Choreomusical Discourse: The relationship between Dance and Music*. University of Copenhagen - Faculty of Humanities.

Damsholt, I. (2006). Mark Morris, Mickey Mouse, and choreomusical polemic. *The Opera Quarterly*, *22*(1), 4–21. https://doi.org/10.1093/oq/kbi119

Damsholt, I. (2008). The One and Only Music for the Danish Lanciers - Time, space, and the method of East European ethnochoreologists. *Danish Yearbook of Musicology*, *36*, 43–62.

Davies, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. *Handbook of Music and Emotion*. Retrieved from http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=2010-27392&site=ehost-live&scope=cite

de Loyola, S. I. (2016). *Ejercicios Espirituales*. Ebooklasicos.

Diniz, N., Coussement, P., Deweppe, A., Demey, M., & Leman, M. (2012). An embodied music cognition approach to multilevel interactive sonification. *Journal on Multimodal User Interfaces*, *5*(3–4), 211–219. https://doi.org/10.1007/s12193-011-0084-2

Dobson, E. D. (2012). *An investigation of the processes of interdisciplinary creative collaboration: the case of music technology students working within the performing arts*. The Open University.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.

Fogelsanger, A. (1998). Music Composition for Dance in the Twenty-First Century: Questions about the Dance/Music Relationship. Retrieved November 20, 2017, from http://www.armadillodanceproject.com/af/cornell/stockholm4bonlinf.htm

Foster, S. L. (1988). *Reading dancing : bodies and subjects in contemporary American dance* (Reprint ed). University of California Press.

Françoise, J., Fdili Alaoui, S., Schiphorst, T., & Bevilacqua, F. (2014). Vocalizing dance movement for interactive sonification of laban effort factors. In *Proceedings of the 2014 conference on Designing interactive systems - DIS '14* (pp. 1079–1082). https://doi.org/10.1145/2598510.2598582

Furtak, R. A. (2010). Emotion, the bodily, and the cognitive. *Philosophical Explorations*, *13*(1), 51–64. https://doi.org/10.1080/13869790903318508

Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. *Handbook of Music and Emotion*, 367400. Retrieved from http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=e250IFNvw1sC&oi=fnd&pg=PT484&dq=The+role+of+structure+in+the+musical+expression+of+emotions&ots=UZgSAacygC&sig=G8jJiD-uwjyQL5QVKmO-fkyH9EE

Gavrila, D. (1999). The Visual Analysis of Human Movement: A Survey. *Computer Vision and Image Understanding*, *73*(1), 82–98. https://doi.org/10.1006/cviu.1998.0716

Godøy, R. I. (2010). Gestural affordances of musical sound. In *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (pp. 103–125). https://doi.org/10.4324/9780203863411

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Guedes, C. (2003). Controlling musical tempo from dance movement in real-time: A possible approach. *Proc. Int. Computer Music Conference*, 453–7. Retrieved from http://nagasm.org/ASL/icmc2003/closed/CR1094.PDF

Guedes, C. (2005a). *Mapping movement to musical rhythm: A study in interactive dance*. The Steinhardt School of Education - New York University. Retrieved from http://gradworks.umi.com/31/66/3166525.html

Guedes, C. (2005b). *THE M-OBJECTS : A SMALL LIBRARY FOR MUSICAL*

RHYTHM GENERATION AND MUSICAL TEMPO CONTROL FROM DANCE MOVEMENT IN REAL TIME. Proceedings of the International Computer Music Conference (2005).

Guedes, C. (2007a). Establishing a musical channel of communication between dancers and musicians in computer-mediated collaborations in dance performance. *Proceedings of the 2007 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME07)*, 417–418. https://doi.org/10.1145/1279740.1279843

Guedes, C. (2007b). Translating Dance Movement into Musical Rhythm in Real Time: New Possibilities for Computer-Mediated Collaboration in Interactive Dance Performance. *Proceedings of The International Computer Music Conference (ICMC 2007)*, 485–490. Retrieved from https://carlosguedesdotorg.files.wordpress.com/2011/12/translating_icmc2007final.pdf%5Cnhttp://web.mac.com/carlosguedes/iWeb/Musical_Communication/Musical Communication_files/Translating_ICMC2007Final.pdf

Guedes, C., & Guedes, C. (2006). Extracting Musically-Relevant Rhythmic Information from Dance Movement by Applying Pitch Tracking Techniques to a Video Signal. *Proceedings of the 2006 Sound and Music Computing Conference*, 25–33.

Guedes, C., & Woolford, K. (2007). Controlling Aural and Visual Particle Systems through Human Movement. *4th Sound and Music Computing Conference*, *4th*(July), 200–203. Retrieved from http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.103.2601&rep=rep1&type=pdf

Haga, E. (2008). *Correspondences between Music and Body Movement*. Faculty of Humanities - University of Oslo.

Hansen, L. A. (2011). Full-body movement as material for interaction design. *Digital Creativity*, *22*(4), 247–262. https://doi.org/10.1080/14626268.2011.622284

Hermann, T., & Hunt, A. (2005). An Introduction to Interactive Sonification. *IEEE Multimedia*, (April-June), 20–24.

Hodgins, P. (1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: Music, Movement, and Metaphor*. The Edwin Mellen Press. Retrieved from http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=1992-00668&site=ehost-live

Hutchinson, A. (2005). *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement* (4ª edição). Routledge.

Ip, H. H. S., Kwong, B., & Law, K. C. K. (2005). BodyMusic: a novel framework design for body-driven music composition. *ACE '05: Proceedings of the 2005 ACM SIGCHI International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology*, 342–345. https://doi.org/http://doi.acm.org/10.1145/1178477.1178542

Jacques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music & Education*. The Knickerbocker Press.

Jakobson, R., & R. Waugh, L. (1979). *The sound shape of language*. *Lingua* (3rd editio, Vol. 55). Indiana University Press. https://doi.org/10.1016/0024-3841(81)90063-2

John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. Oxford University Press.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press.

Jordan, S. (1984). Ted Shawn's Music Visualizations. *Dance Chronicle*, *7*(1), 33–49. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/1567541

Jordan, S. (1993a). Agon: a musical/choreographic analysis. *Dance Research Journal*, *25*(2), 1–12.

Jordan, S. (1993b). Music puts a time corset on the dance. *Dance Chronicle*, *16*(3), 295–321. https://doi.org/10.1080/01472529308569137

Jordan, S. (1994). Matching Music and Dance. *Dance Chronicle*, *17*(2), 217–221. https://doi.org/10.1080/01472529408569163

Jordan, S. (2002). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (1st editio). Princeton Book Co Pub.

Jordan, S. (2011). Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge. *Dance Research Journal*, *43*(1), 43–64. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/23266825

Joy, A., & Sherry, Jr., J. F. (2003). Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience. *Journal of Consumer Research*, *30*(2), 259–282. https://doi.org/10.1086/376802

Juntunen, M.-L. (2004). *Embodiment in Dalcroze*. University of Oulu.

Juntunen, M.-L., & Hyvönen, L. (2004). Embodiment in musical knowing: How body movement facilitates learning within Dalcroze eurhythmics. *British Journal of Music Education*, *21*(2), 199–214. https://doi.org/10.1017/S0265051704005686

Jürgens, S. (2011). *Uma metodologia de transferências bidireccionais entre a Dança Contemporânea e as Tecnologias Multimedia*.

Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., & Lundqvist, L.-O. (2010). How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, 605–642. https://doi.org/10.1093/acprof

Khoo, E. T., Merritt, T., Fei, V. L., Liu, W., Rahaman, H., Prasad, J., … Acm. (2008). Body Music: Physical Exploration of Music Theory. *Sandbox Symposium 2008: 3rd Acm Siggraph Videogame Symposium, Proceedings*, *1*(212), 35–42. https://doi.org/10.1145/1401843.1401848

Kim, C. J. (2006). *Composer and choreographer: a study of collaborative compositional process*. University of Florida.

Koelsch, S. (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, *14*(3), 131–137. https://doi.org/10.1016/j.tics.2010.01.002

Küssner, M. B., Tidhar, D., Prior, H. M., & Leech-Wilkinson, D. (2014). Musicians are more consistent: Gestural cross-modal mappings of pitch, loudness and tempo in real-time. *Frontiers in Psychology*, *5*(July), 1–15. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00789

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by. Chicago London: University of Chicago Press*. The University of Chicago Press. Retrieved from http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=r6nOYYtxzUoC&oi=fnd&pg=PT6&dq=Metaphors+we+live+by&ots=Lmq3dt9r21&sig=IUv2GfMWeW0MWAYG7ULU4pUIH5k

Leman, M., Godøy, R. I., Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Dahl, S., Bevilacqua, F., … Nakra, T. M. (2010). *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. (M. Leman & R. I. Godøy, Eds.). Routledge.

Leung, A. K. –., Kim, S., Polman, E., Ong, L. S., Qiu, L., Goncalo, J. A., & Sanchez-Burks, J. (2012). Embodied Metaphors and Creative "Acts." *Psychological Science*, *23*(5), 502–509. https://doi.org/10.1177/0956797611429801

Loke, L., Larssen, A. T., Robertson, T., & Edwards, J. (2007). Understanding movement for interaction design: Frameworks and approaches. *Personal and Ubiquitous Computing*. https://doi.org/10.1007/s00779-006-0132-1

López Cano, R. (2003). Setting the body in music - Gesture, Schemate and Stylistic Cognitive Types. In *Image Rochester NY* (pp. 1–15).

Lowe, R., Herrera, C., Morse, A., & Ziemke, T. (2007). The Embodied Dynamics of Emotion, Appraisal and Attention. *Attention in Cognitive Systems. Theories and Systems from an Interdisciplinary Viewpoint*, *4840*, 1–20. https://doi.org/10.1007/978-3-540-77343-6_1

Maes, P.-J., Dyck, E. Van, Lesaffre, M., Leman, M., Kroonenber, P. M., Van Dyck, E., … Kroonenberg, P. (2014). The coupling of action and perception in musical meaning formation. *Music Perception*, *4*(2). https://doi.org/10.1525/rep.2008.104.1.92.This

Maes, P.-J., Leman, M., Palmer, C., & Wanderley, M. M. (2014). Action-based effects on music perception. *Frontiers in Psychology*, *4*(January), 1008. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.01008

Maes, P. J., & Leman, M. (2013). The Influence of Body Movements on Children's

Perception of Music with an Ambiguous Expressive Character. *PLoS ONE*, *8*(1). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0054682

Maes, P. J., Leman, M., Lesaffre, M., Demey, M., & Moelants, D. (2010). From expressive gesture to sound: The development of an embodied mapping trajectory inside a musical interface. *Journal on Multimodal User Interfaces*, *3*(1), 67–78. https://doi.org/10.1007/s12193-009-0027-3

Marshall, L. (2013). *The Body Speaks*. Bloomsbury.

Martínez, I. C., & Epele, J. (2009). Embodiment in Dance : Relationships Between Expert Intentional Movement and Music in Ballet. In J. Louhivuori, T. Eerola, S. Saarikallio, T. Himberg, & P.-S. Eerola (Eds.), *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009) Jyväskylä, Finland* (pp. 307–312).

Mason, P. H. (2012). Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice. *Research in Dance Education*, *13*(1), 5–24. https://doi.org/10.1080/14647893.2011.651116

McArthur, L. Z. (1980). Illusory Causation and Illusory Correlation: Two Epistemological Accounts. *Personality and Social Psychology Bulletin*, *6*(4), 507–519.

McCombe, C. A. (1994). *Slave to the dance?: The role and function of music in the work of four contemporary Australian choreographers*. Victorian College of the Arts, University of Melbourne.

McMains, J., & Thomas, B. (2013). Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars. *Dance Chronicle*, *36*(2), 196–217. https://doi.org/10.1080/01472526.2013.792714

Miller, L. E. (2002). Henry Cowell and Modern Dance: the Genesis of Elastic Form. *American Music*, *20*(1), 1–24.

Mithen, S. (2006). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*.

Molnar-Szakacs, I., & Overy, K. (2006). Music and mirror neurons: from motion to "e"motion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, *1*(3), 235–241. https://doi.org/10.1093/scan/nsl029

Monache, S. D., Polotti, P., & Rocchesso, D. (2010). A Toolkit for Explorations in Sonic Interaction Design. *Human Factors*, (November), 1–7. https://doi.org/10.1145/1859799.1859800

Morales-Manzanares, R., Morales, E. F., Dannenberg, R., & Berger, J. (2001). SICIB: An Interactive Music Composition System Using Body Movements. *Computer Music Journal*, *25*(2), 25–36. https://doi.org/10.1162/014892601750302561

Morrison, S., & Jordan, S. (2006). A note from the guest editors. *The Opera Quarterly*, *22*(1), 2–3.

Music and Dance Journal. (1995). *The International Guild of Musicians in Dance Journal*, *4*, 1–33.

Music and Dance Journal. (1996). *The International Guild of Musicians in Dance Journal*, *5*, 39.

Music and Dance Journal. (2000). *The International Guild of Musicians in Dance Journal*, *6*, 1–42.

mythos - Wiktionary. (n.d.).

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press.

Naveda, L., & Leman, M. (2010). THE SPATIOTEMPORAL REPRESENTATION OF DANCE AND MUSIC GESTURES USING TOPOLOGICAL GESTURE ANALYSIS (TGA). *Music Perception*, *28*(1), 93–112. https://doi.org/10.1525/mp.2010.28.1.93

Newlove, J., & Dalby, J. (2003). *Laban for All*. Nick Hern Books.

Nieminen, S., Istók, E., Brattico, E., Tervaniemi, M., & Huotilainen, M. (2011). The development of aesthetic responses to music and their underlying neural and psychological mechanisms. *Cortex*, *47*(9), 1138–1146.

https://doi.org/10.1016/j.cortex.2011.05.008

Nietzsche, F. (2013). *Assim falou Zaratustra*. Textos para Reflexão.

Nunes, F. (2016). *Projeto de Co--criação Artística: corpo, espaço e som. A cenografia como extensão da prática em arquitetura; Reflexão sobre a inter-relação entre música e espaço cénico nas artes perfomativas contemporâneas.* Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Overy, K., & Molnar-Szakacs, I. (2009). Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System. *Musical Experience and the Mirror Neuron System*, *26*(5), 489–504. https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.489

Peirce, C. S. (2011). *Philosophical Writings of Peirce*. Dover Publications.

Phillips-Silver, J., & Trainor, L. J. (2007). Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement. *Cognition*, *105*(3), 533–546. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2006.11.006

Platão. (2010). *Teeteto*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Polotti, P., Rocchesso, D., & Editors, D. R. (2008). *Sound to Sense, Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing*. Logos Verlag Berlin GmbH. Retrieved from http://smcnetwork.org/public/S2S2BOOK1.pdf

Preston-Dunlop, V., Werner, F., Sanchez-Colberg, A., Salosaari, P., & Rubidge, S. (2002). *Dance and the performative : a choreological perspective : Laban and beyond*. Verve.

Reich, S. (1983). Notes on Music and Dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is Dance?* (pp. 336–338). Oxford University Press.

Reimer, B. (2004). New Brain Research on Emotion and Feeling: Dramatic Implications for Music Education. *Arts Education Policy Review*, *106*(2), 21–27. Retrieved from http://myaccess.library.utoronto.ca/login?url=http://search.proquest.com/docview/211028122?accountid=14771

Reybrouck, M. (2001). Biological roots of musical epistemology: Functional cycles, Umwelt, and enactive listening. *Semiotica*, *2001*(134), 599–633. https://doi.org/10.1515/semi.2001.045

Roads, C. (2015). *Composing Electronic Music: A New Aesthetic* (1st editio). Oxford University Press.

Rocchesso, D., Susini, P., Visell, Y., Serafin, S., Behrendt, F., Bernardini, N., … Pauletto, S. (2008). Sonic interaction design. *Proceeding of the Twenty-Sixth Annual CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems - CHI '08*, 3969. https://doi.org/10.1145/1358628.1358969

Rothwell, N. (1995). Music & Movement — Using MIDI With Contemporary Dance.

Rubidge, S. (1990). *Identity in Flux: a Theoretical and Choreographic Enquiry into the Identity of the Open Dance Work*.

Rubidge, S. (2008). Understanding in our bodies: nonrepresentational imagery and dance, 1–15. Retrieved from http://eprints.chi.ac.uk/1026/

Rubidge, S., & Macdonald, A. (2003). *Sensuous Geographies - a multi-user interactive/responsive installation*.

Sakata, M., & Wakamiya, S. (2009). An Analysis of Body Movement on Music Expressivity Using Motion Capture. *2009 Fifth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, *2*, 1172–1176. https://doi.org/10.1109/IIH-MSP.2009.294

Sapir, S. (2000). Interactive digital audio environments: gesture as a musical parameter (pp. 1–6).

Sawyer, K. (2007). *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. Basic Books.

Seitz, J. A. (2005). Dalcroze, the body, movement and musicality. *Psychology of Music*, *33*(4), 419–435. https://doi.org/10.1177/0305735605056155

Shafir, T., Taylor, S. F., Atkinson, A. P., Langenecker, S. A., & Zubieta, J. K. (2013). Emotion regulation through execution, observation, and imagery of emotional

movements. *Brain and Cognition*, *82*(2), 219–227. https://doi.org/10.1016/j.bandc.2013.03.001

Shafir, T., Tsachor, R. P., & Welch, K. B. (2016). Emotion regulation through movement: Unique Sets of Movement Characteristics are Associated with and Enhance Basic Emotions. *Frontiers in Psychology*, *6*(JAN). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.02030

Sherwin, J., & Sajda, P. (2013). Musical experts recruit action-related neural structures in harmonic anomaly detection: Evidence for embodied cognition in expertise. *Brain and Cognition*, *83*(2), 190–202. https://doi.org/10.1016/j.bandc.2013.07.002

Siegel, W., & Jacobson, J. (1998). The Challenge of Interactive Dance: An Overview and Case Study. *Computer Music Journal*, *22*, 29–43.

Slepian, M. L., & Ambady, N. (2012). Fluid movement and creativity. *Journal of Experimental Psychology: General*, *141*(4), 625–629. https://doi.org/10.1037/a0027395

Sloboda, J. a., & Juslin, P. N. (2010). At the interface between the inner and outer world: Psychological perspectives. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Loc 1802-2369. Retrieved from http://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:322962

Smith, D. A. (2012). *Body Articulatory Music Composition*.

Stiefel, V. (2002). *A Study of the Choreographer/Composer Collaboration* (No. 22).

storyteller - Wiktionary. (n.d.).

Tanaka, A. (n.d.). Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments.

Tavares, F. (2014). *Understanding relationships between sound and movement in software mediated choreomusical works: perspectives from dance and music.*

Teck, K. (1989). *Music for the Dance: Reflections on a Collaborative Art*. Greenwood Press.

Teck, K. (1990). *Movement to Music: Musicians in the Dance Studio*. Greenwood Press.

Teck, K. (1994). *Ear Training for the Body: a Dancer's Guide to Music*. Princeton Book Company.

Teck, K. (2011). *Making Music for Modern Dance: Collaborations in the Formative Years of a New American Art* (1st editio). Oxford University Press.

Toenjes, J. (1992). The Evolution Of Martha Graham's Collaborations With Composers Of Music For The Modern Dance John. *The International Guild of Musicians in Dance Journal*, *2*, 1–10.

Toenjes, J. (2007). Using Interactive Computer Applications to Integrate the Arts and the Artists in Music and Dance. *The International Guild of Musicians in Dance Journal*, *7*, 26–30.

Trevarthen, C. (2010). What Is It Like To Be a Person Who Knows Nothing? Defining the Active Intersubjective Mind of a Newborn Human Being. *The Intersubjective Newborn*, (Infant and Child Development, Special Issue).

Tuuri, K., & Eerola, T. (2012). Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening. *Journal of New Music Research*, *41*(2), 137–152. https://doi.org/10.1080/09298215.2011.614951

Ungvary Tamas. Waters, S., & Rajka, P. (1992). NUNTIUS: A Computer System for the Interactive Composition and Analysis of Music and Dance. *Leonardo*, *25*(1), 59–68. https://doi.org/10.2307/1575623

Valverde, I. (2004). *Interfaces Dança-Tecnologia: Um quadro teórico para a performance no domínio digital*. *Fundação Calouste Gulbenkian Ministério Da Ciência, Tecnologia E Ensino Superior*. Retrieved from https://www.academia.edu/1899930/Interfaces_Dança-Technologia_um_quadro_teórico_para_a_performance_no_domínio_digital_Introdução

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.

Vertegaal, R., Ungvary, T., & Kieslinger, M. (1996). *Towards a Musician's Cockpit: Transducers, Feedback and Musical Function*. *Proceedings of the International Computer Music Conference*.

Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M., Dalca, I. M., & Levitin, D. J. (2011). Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance. *Cognition*, *118*(2), 157–170. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2010.11.010

Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M., & Levitin, D. J. (2006). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, *101*(1), 80–113. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.09.003

Volpe, G., Varni, G., Addessi, A. R., & Mazzarino, B. (2012). BeSound. *Proceedings of the 11th International Conference on Interaction Design and Children - IDC '12*, 172. https://doi.org/10.1145/2307096.2307118

Wachter, E. M. De. (2017). *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. Phaidon Press.

Wanderley, M. M. (2001). *Trends in Gestural Control of Music*. *Supervision and Control in Engineering and Music*. Retrieved from http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/wanderle/Gestes/Externe/index.html%5Cnhttp://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.137.9460&rep=rep1&type=pdf

Wanderley, M., Serra, M., Battier, M., & Rodet, X. (2000). *Gestural Control at IRCAM Introduction - Historical Perspective. Current*.

Wijnans, S. (2011). "TranSonic" Perception in Interactive ChoreoSonic Performance Practice. *Body, Space and Technology Journal*, *10*, 1–12. Retrieved from http://bstjournal.com/vol1002/stanwijnans/stanwijnans.pdf

Wilde, D., Schiphorst, T., & Klooster, S. (2011). Move to design/design to move. *Interactions*, *18*(4), 22. https://doi.org/10.1145/1978822.1978828

Wilden, S. (2008). *From Ear to Foot: How Intuitive Choreographers Interpret Music*. The University of New Mexico.

Wilson-Bokowiec, J., & Bokowiec, M. A. (2006). Kinaesonics: The intertwining relationship of body and sound. *Contemporary Music Review*, *25*(1–2), 47–57. https://doi.org/10.1080/07494460600647436

Winkler, T. (1992). FollowPlay : A MAX Program for Interactive Composition. In *Proceedings of the 1992 International Computer Music Conference* (pp. 1–4).

Winkler, T. (1995). Making Motion Musical: Gesture Mapping Strategies for Interactive Computer Music. In *Proceedings of the 1995 International Computer Music Conference* (pp. 261–264).

Winkler, T. (1997). Creating Interactive Dance with the Very Nervous System. In *Proceedings of Connecticut College Symposium on Arts and Technology*. Retrieved from http://www.brown.edu/Departments/Music/sites/winkler//papers/Interactive_Dance_1997.pd.pdf

Winkler, T. (1998). Motion-Sensing Music : Artistic and Technical Challenges in Two Works for Dance. In *Proceedings of the 1998 International Computer Music Conference* (pp. 1–5).

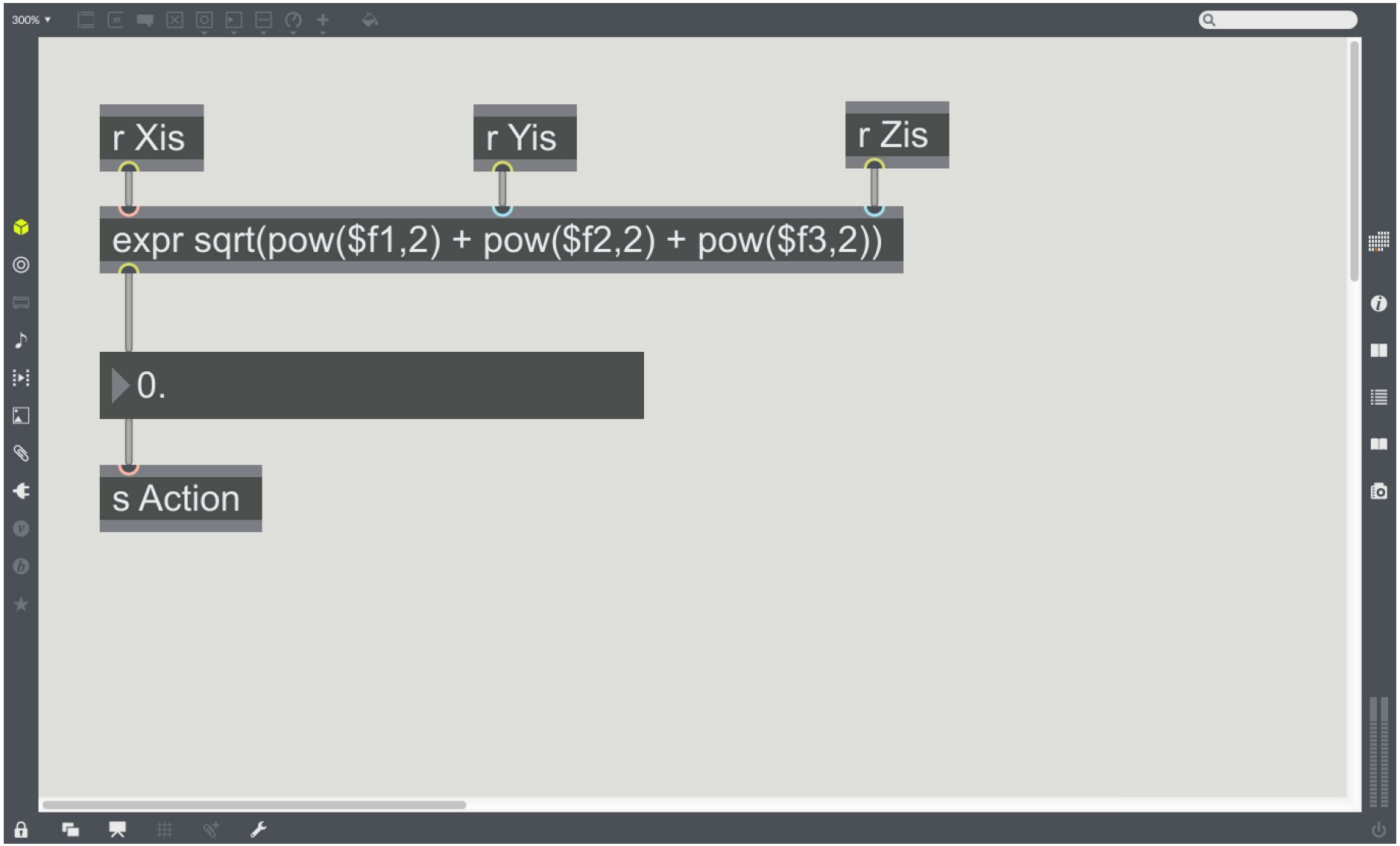
Zbikowski, L. M. (2002). Music theory, multimedia, and the construction of meaning. *Intégral*, *16/17*, 251–268. https://doi.org/10.2307/40214012

Zbikowski, L. M. (2012). Music and Movement: a View from Cognitive Musicology. *Bewegungen Zwischen Hören Und Sehen: Denkbewegungen Über Bewegungskünste*, 151–162.

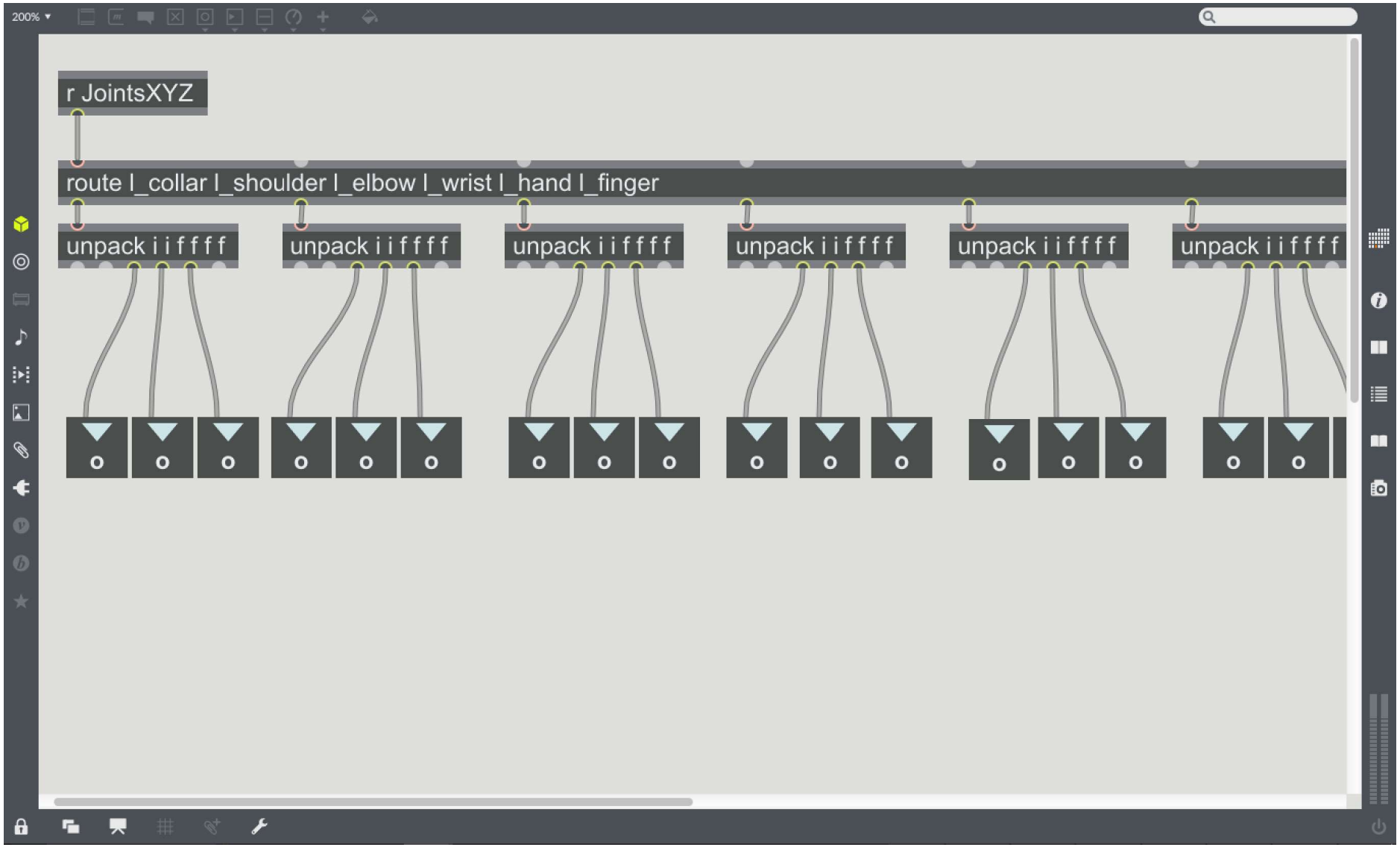
Zbikowski, L. M. (2015). Musical Semiotics and Analogical Reference. In C. Maeder & M. Reybrouck (Eds.), *Music Analysis Experience. New Perspectives in Musical Semiotics* (pp. 167–185). Leuven University Press.

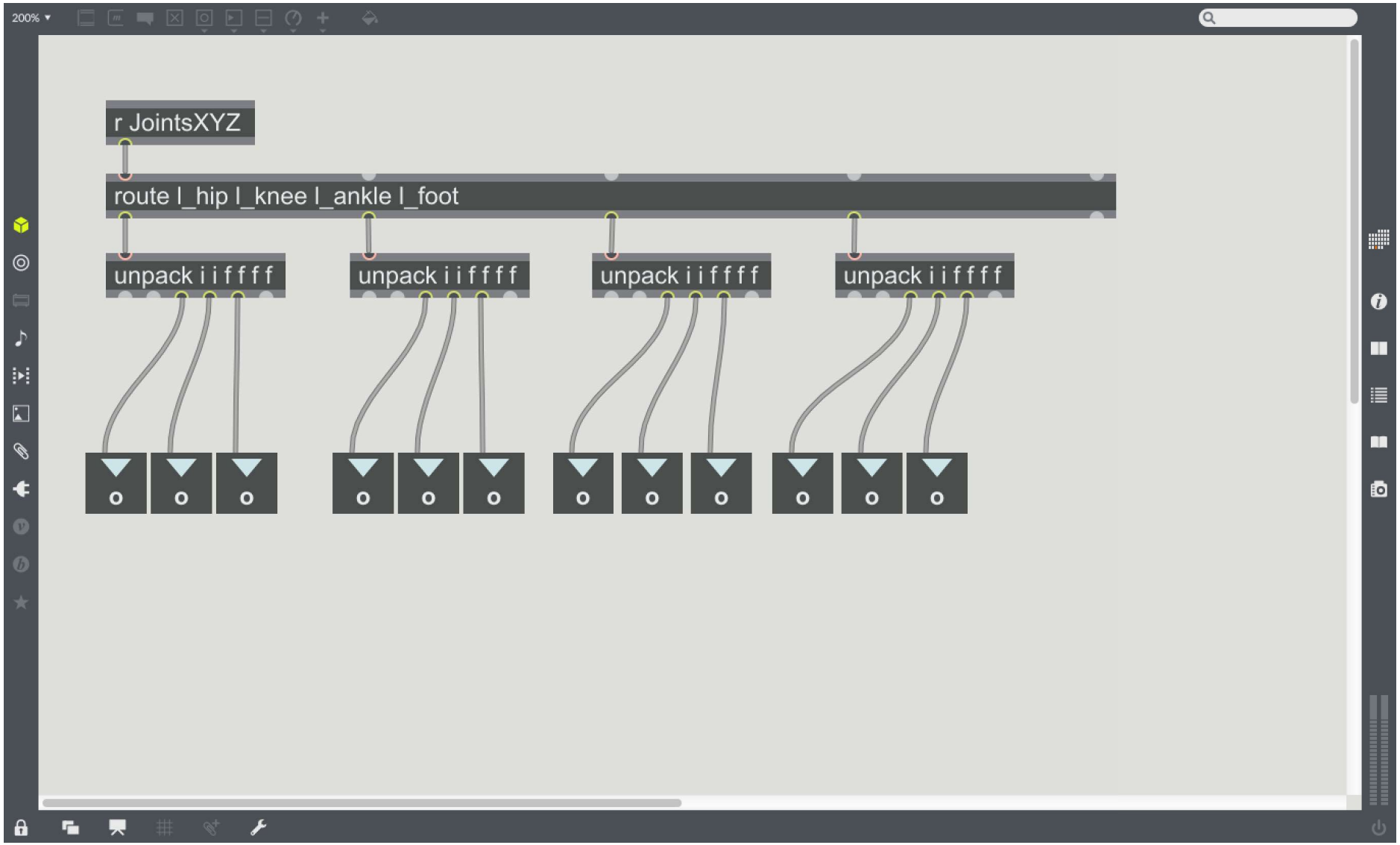
Anexos

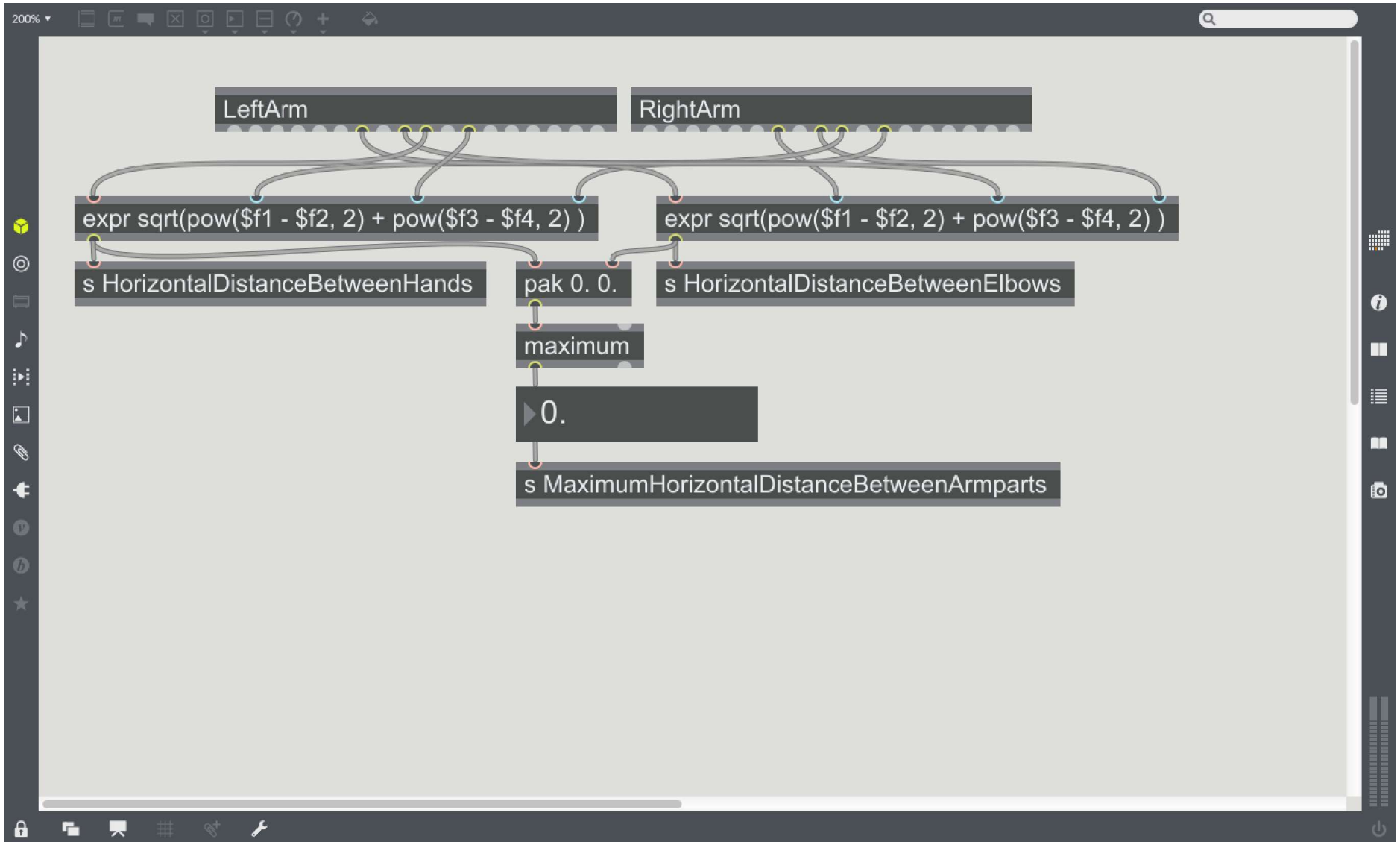
Patches* em *Max/MSP

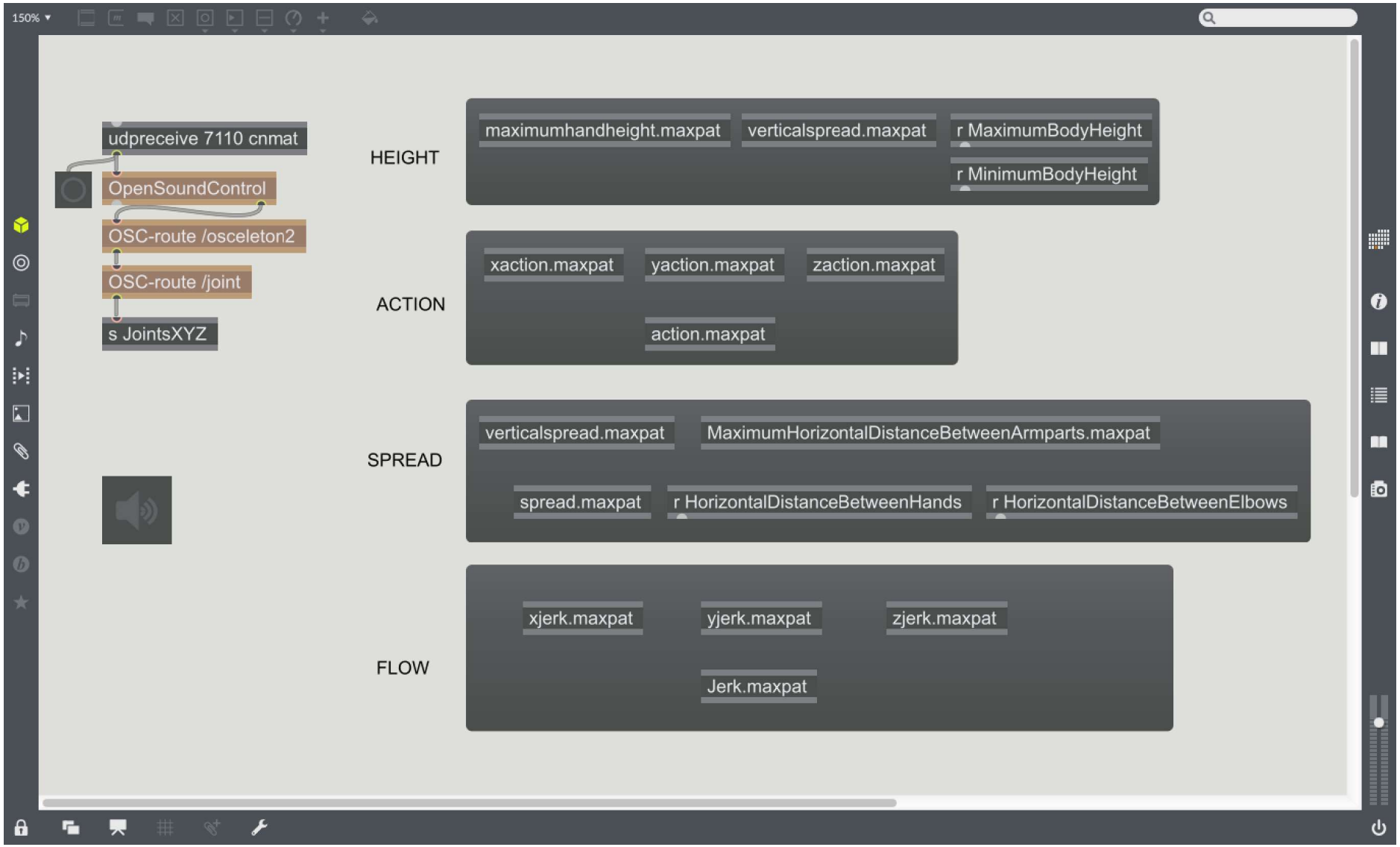

300%
r Xis
r Yis
r Zis
expr sqrt(pow($f1,2) + pow($f2,2) + pow($f3,2))
0.
s Action

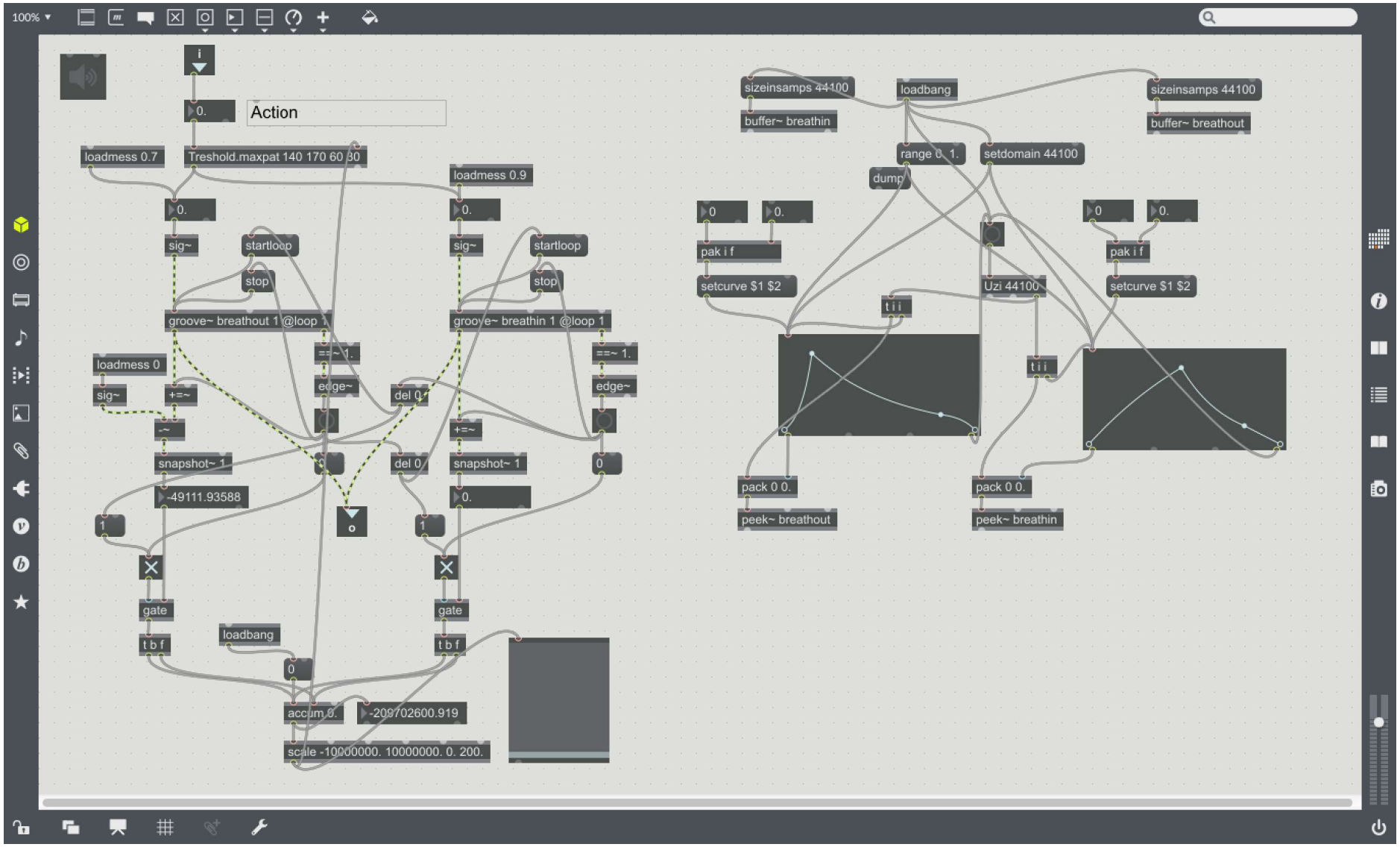

300%
r Xij
r Yij
r Zij
expr sqrt(pow($f1,2) + pow($f2,2) + pow($f3,2))
0.
0.1
smooth $1
smoov 0.1
s Jerk

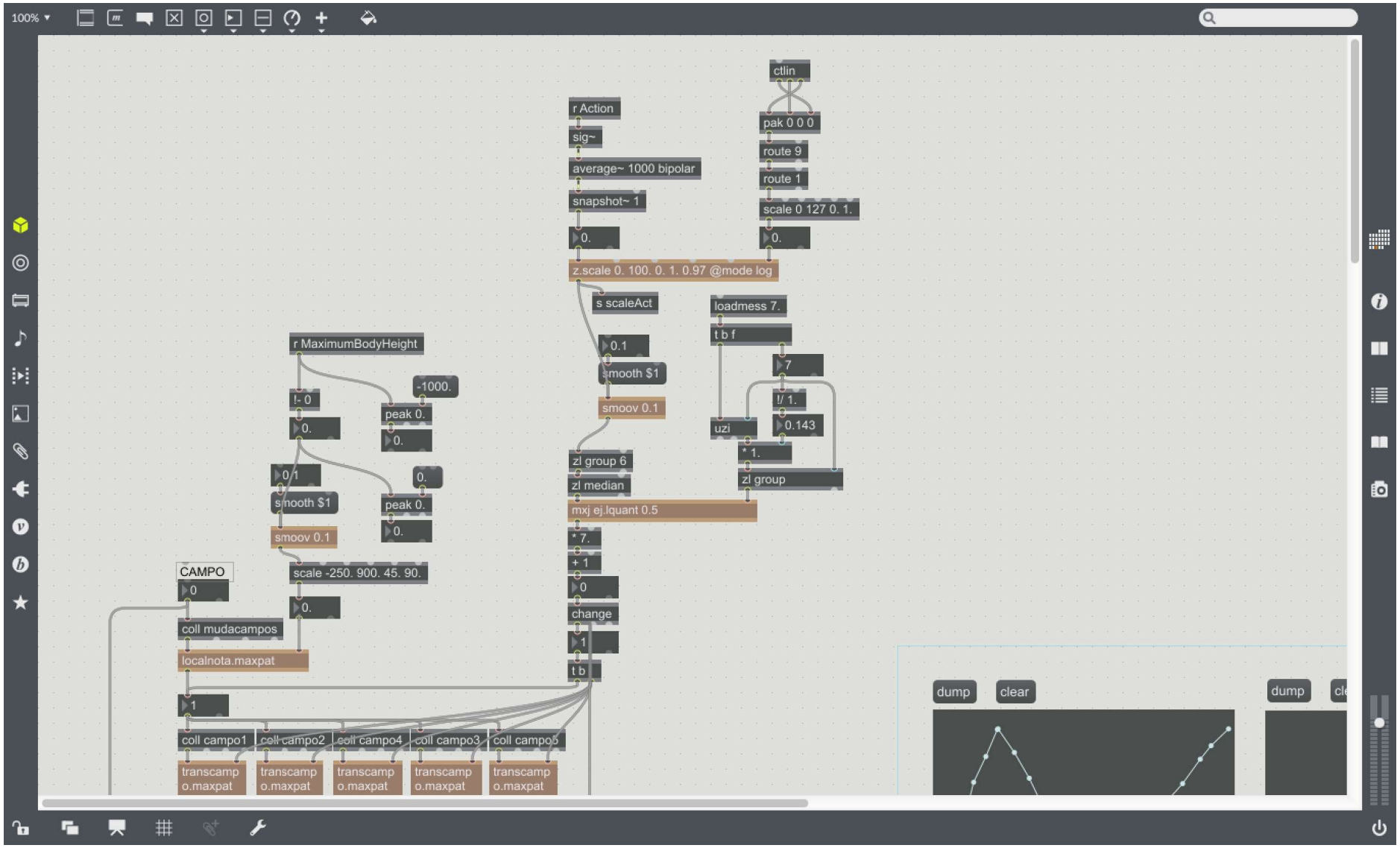

200%
r JointsXYZ
route l_collar l_shoulder l_elbow l_wrist l_hand l_finger
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f

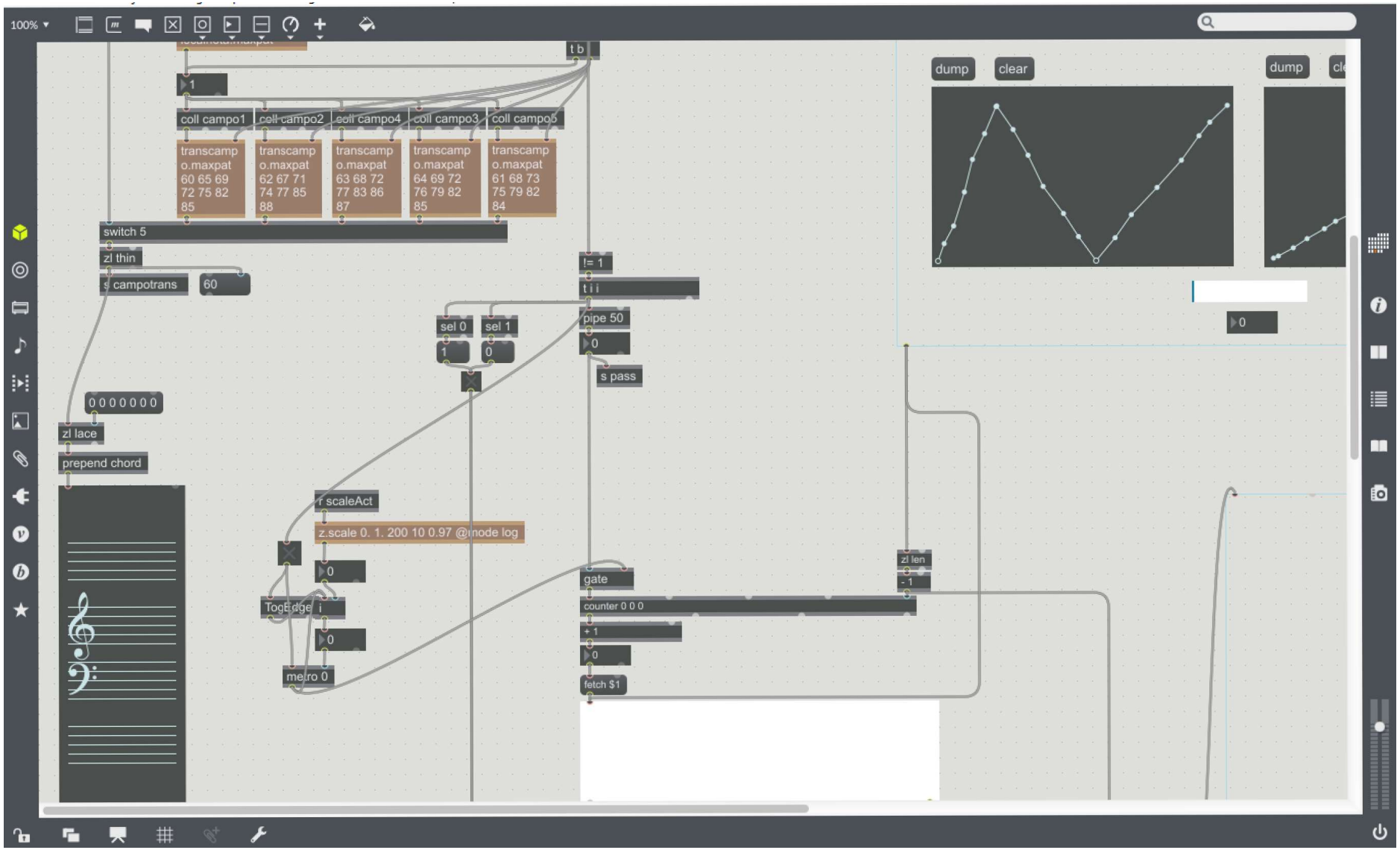

200%
r JointsXYZ
route l_hip l_knee l_ankle l_foot
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f
unpack i i f f f f


200%
LeftArm
RightArm
expr sqrt(pow($f1 - $f2, 2) + pow($f3 - $f4, 2))
expr sqrt(pow($f1 - $f2, 2) + pow($f3 - $f4, 2))
s HorizontalDistanceBetweenHands
pak 0. 0.
s HorizontalDistanceBetweenElbows
maximum
0.
s MaximumHorizontalDistanceBetweenArmparts


150%
udpreceive 7110 cnmat
OpenSoundControl
OSC-route /osceleton2
OSC-route /joint
s JointsXYZ
HEIGHT
maximumhandheight.maxpat
verticalspread.maxpat
r MaximumBodyHeight
r MinimumBodyHeight
ACTION
xaction.maxpat
yaction.maxpat
zaction.maxpat
action.maxpat
SPREAD
verticalspread.maxpat
MaximumHorizontalDistanceBetweenArmparts.maxpat
spread.maxpat
r HorizontalDistanceBetweenHands
r HorizontalDistanceBetweenElbows
FLOW
xjerk.maxpat
yjerk.maxpat
zjerk.maxpat
Jerk.maxpat


100%
i
0.
Action
loadmess 0.7
Treshold.maxpat 140 170 60 30
loadmess 0.9
0.
sig~
startloop
stop
groove~ breathout 1 @loop 1
groove~ breathin 1 @loop 1
==~ 1.
edge~
loadmess 0
+=~
-~
snapshot~ 1
-49111.93588
del 0
1
o
gate
t b f
loadbang
accum 0.
-209702600.919
scale -10000000. 10000000. 0. 200.
sizeinsamps 44100
buffer~ breathin
buffer~ breathout
range 0. 1.
setdomain 44100
dump
pak i f
setcurve $1 $2
t i i
Uzi 44100
pack 0 0.
peek~ breathout
peek~ breathin


100%
ctlin
r Action
pak 0 0 0
sig~
route 9
average~ 1000 bipolar
route 1
snapshot~ 1
scale 0 127 0. 1.
0.
0.
z.scale 0. 100. 0. 1. 0.97 @mode log
s scaleAct
loadmess 7.
t b f
r MaximumBodyHeight
0.1
7
-1000.
smooth $1
!- 0
peak 0.
!/ 1.
smoov 0.1
0.
0.143
uzi
0.
0/1
* 1.
zl group 6
zl group
smooth $1
peak 0.
zl median
mxj ej.lquant 0.5
smoov 0.1
* 7.
+ 1
CAMPO
0
scale -250. 900. 45. 90.
0
0.
change
coll mudacampos
1
localnota.maxpat
t b
1
dump
clear
dump
coll campo1
coll campo2
coll campo4
coll campo3
coll campo5
transcampo.maxpat
transcampo.maxpat
transcampo.maxpat
transcampo.maxpat
transcampo.maxpat


100%
t b
1
coll campo1
coll campo2
coll campo4
coll campo3
coll campo5
transcamp o.maxpat 60 65 69 72 75 82 85
transcamp o.maxpat 62 67 71 74 77 85 88
transcamp o.maxpat 63 68 72 77 83 86 87
transcamp o.maxpat 64 69 72 76 79 82 85
transcamp o.maxpat 61 68 73 75 79 82 84
switch 5
zl thin
s campotrans
60
!= 1
t i i
sel 0
sel 1
1
0
pipe 50
0
s pass
0 0 0 0 0 0 0
zl lace
prepend chord
r scaleAct
z.scale 0. 1. 200 10 0.97 @mode log
0
Toggledge i
0
metro 0
gate
counter 0 0 0
+ 1
0
fetch $1
zl len
- 1
dump
clear
dump
0

“Prelúdio” – Partitura geral (último esboço)

Prelúdio

Francisco Tavares

♩ = 58

ves - te'a tu - a ves - te'a tu - a pel ves - te'a tran - ca - da

Flauta

Violino

Piano

Vibraphone

Cello

pizz.

do teu quar - to ve - (x) - te'a escon-de bem qual-quer ve - (x) - t'en - sa - ia

Fl.

Vln.

Pno.

Vib.

Vc.

Francisco©2015

os bó - dos teu(x) escon-de bem escon-de bem

Fl.

Vln.

Pno.

normal

Vib.

Vc.

sim.

qual - quer qual-quer li ves - te'a tu - a pele ves-te'a tu - a pele ves - te'a tu - a ves - te'a tu - a escon - de bem

Fl.

Vln.

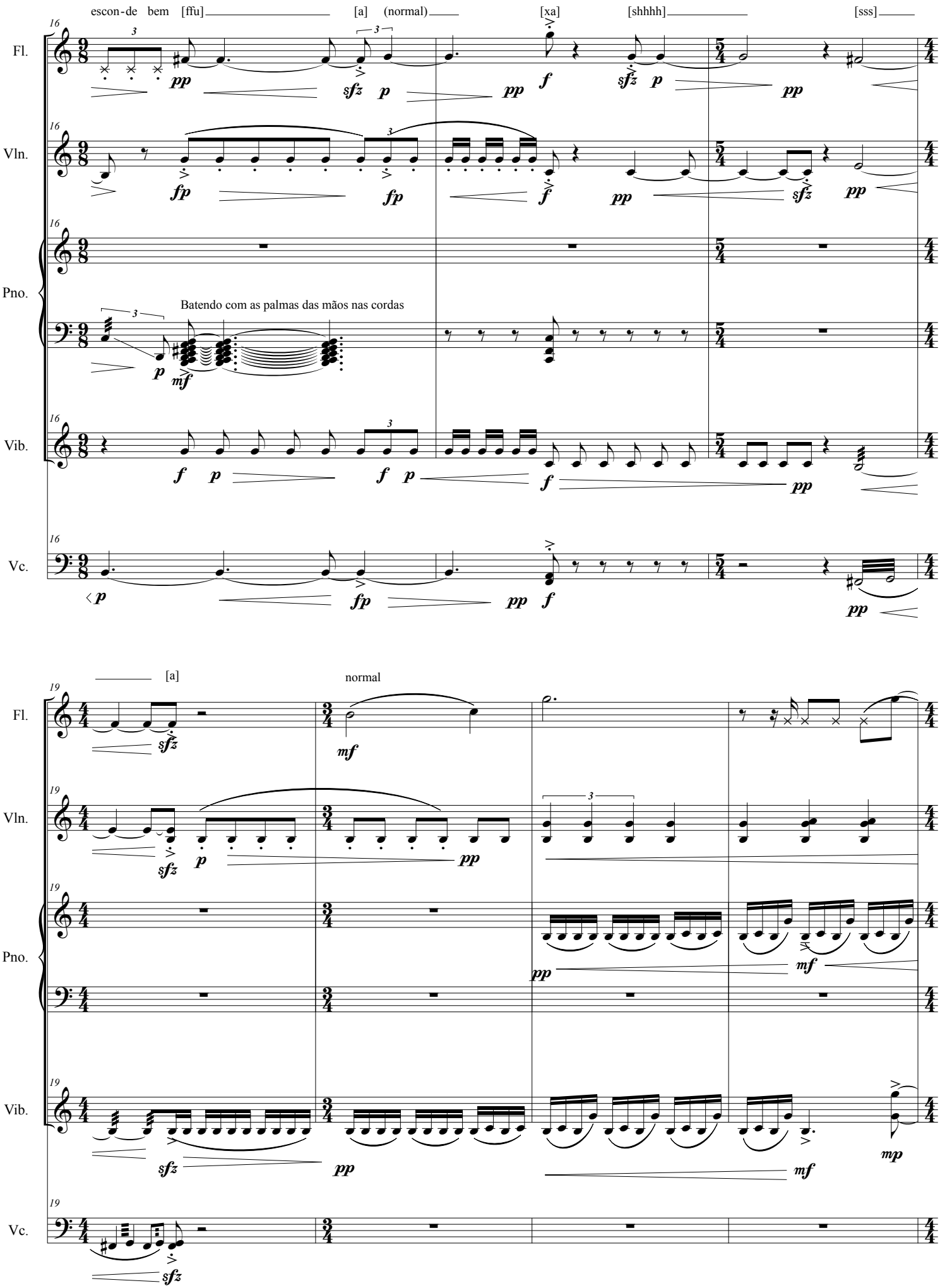
Pno.

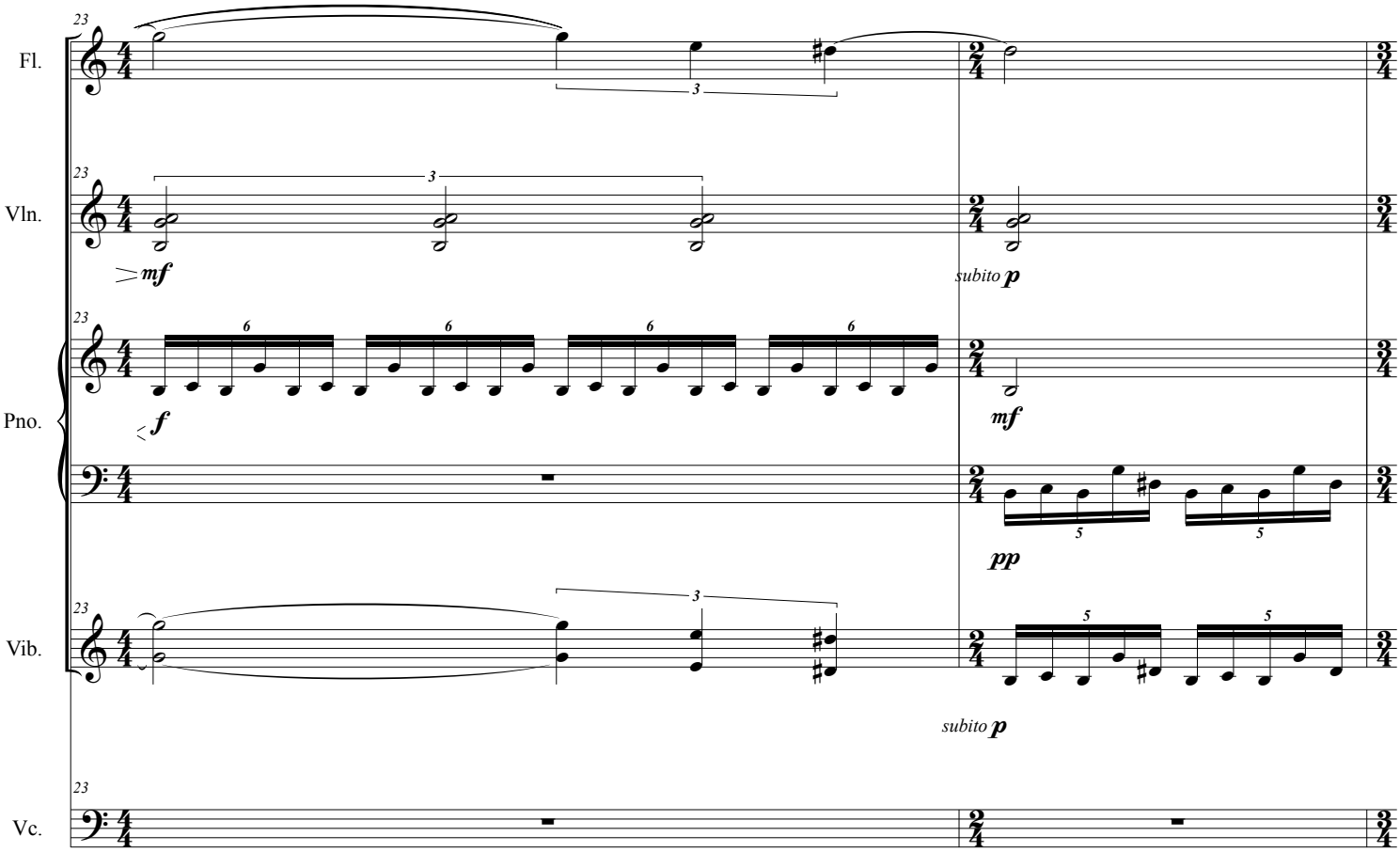
Esfregando com folhas de papel nas cordas

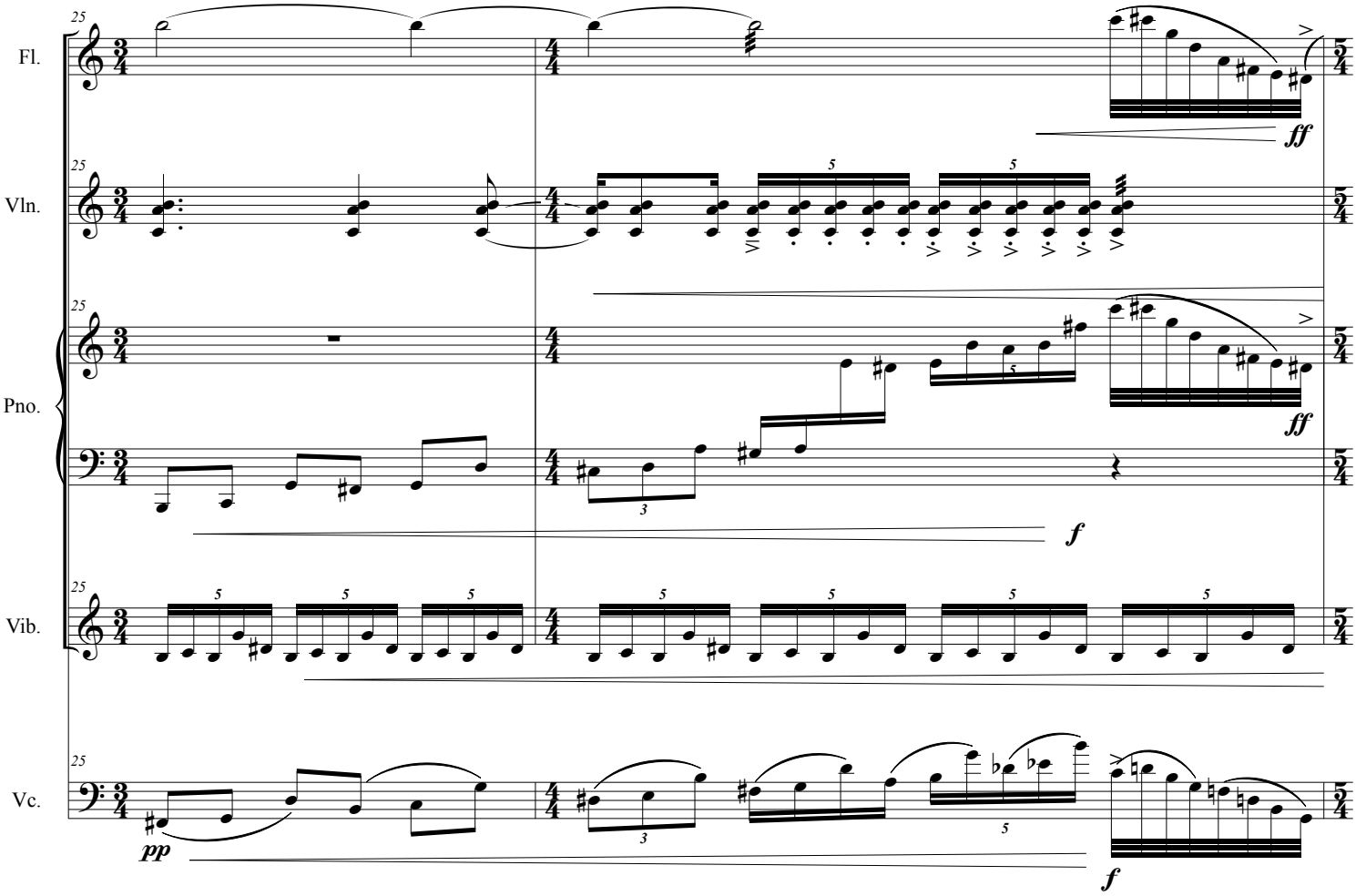
Vib.

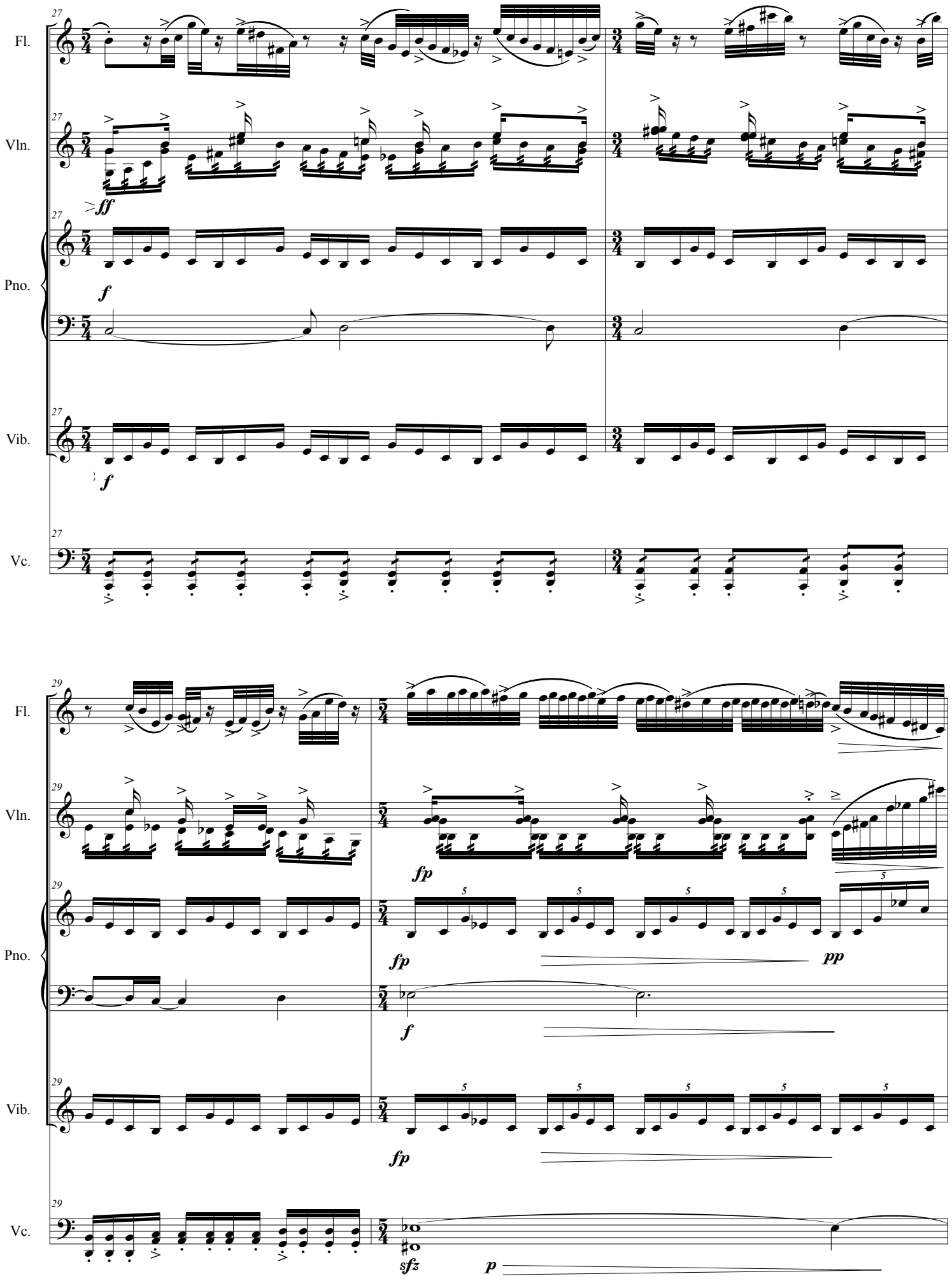
Vc.

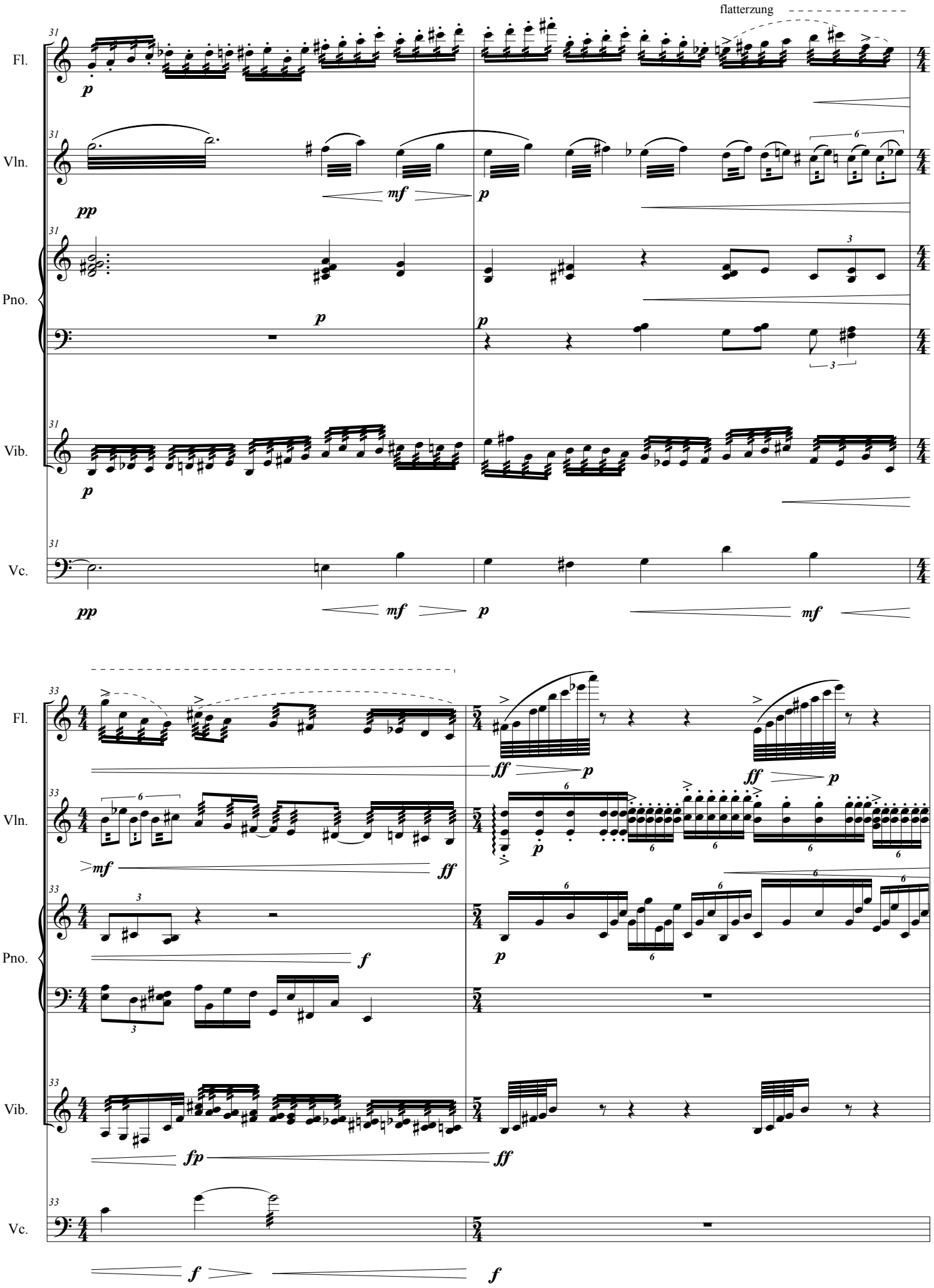
arco

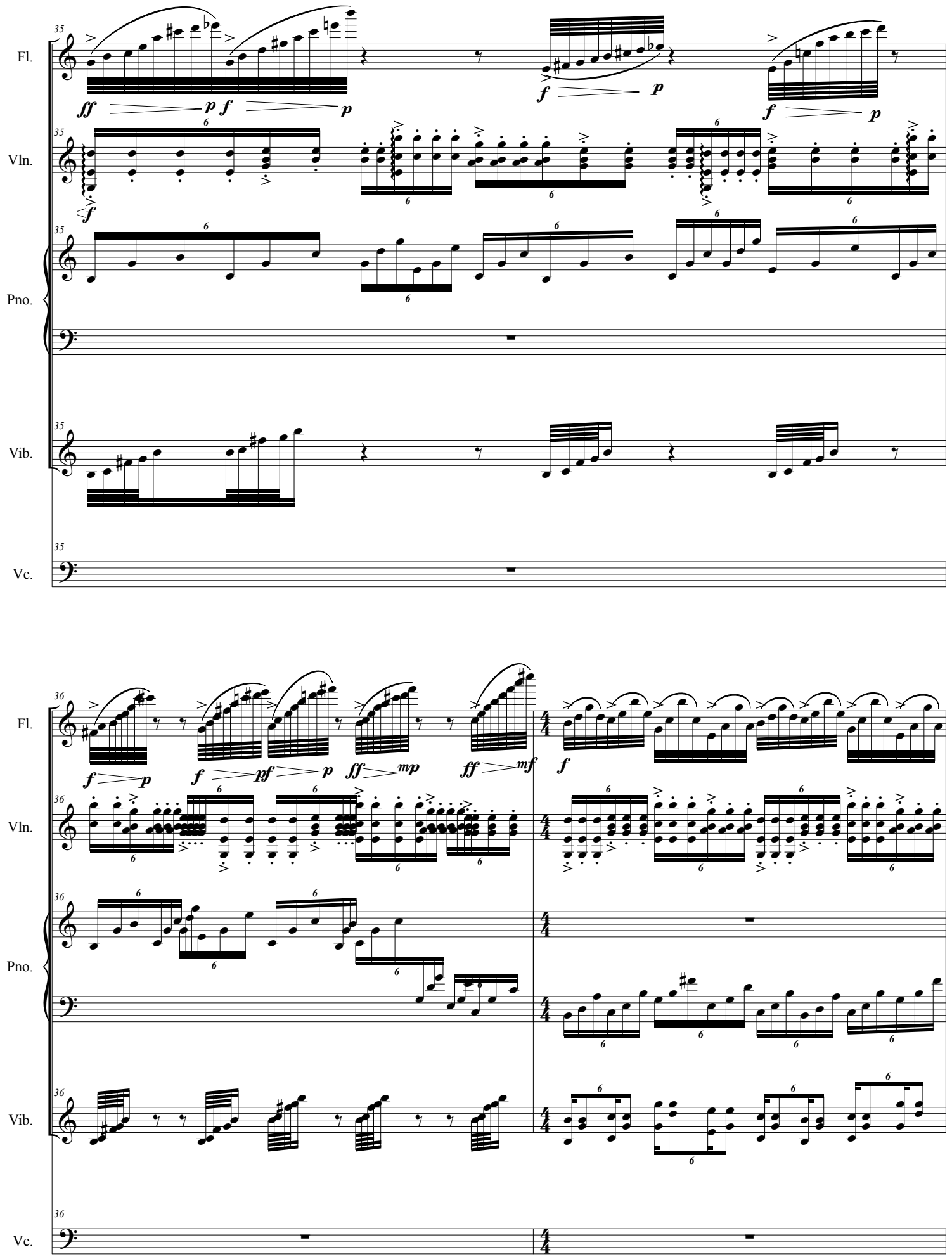

escon-de bem [ffu]
[a] (normal)
[xa]
[shhhh]
[sss]
Fl.
Vln.
Pno.
Batendo com as palmas das mãos nas cordas
Vib.
Vc.
[a]
normal

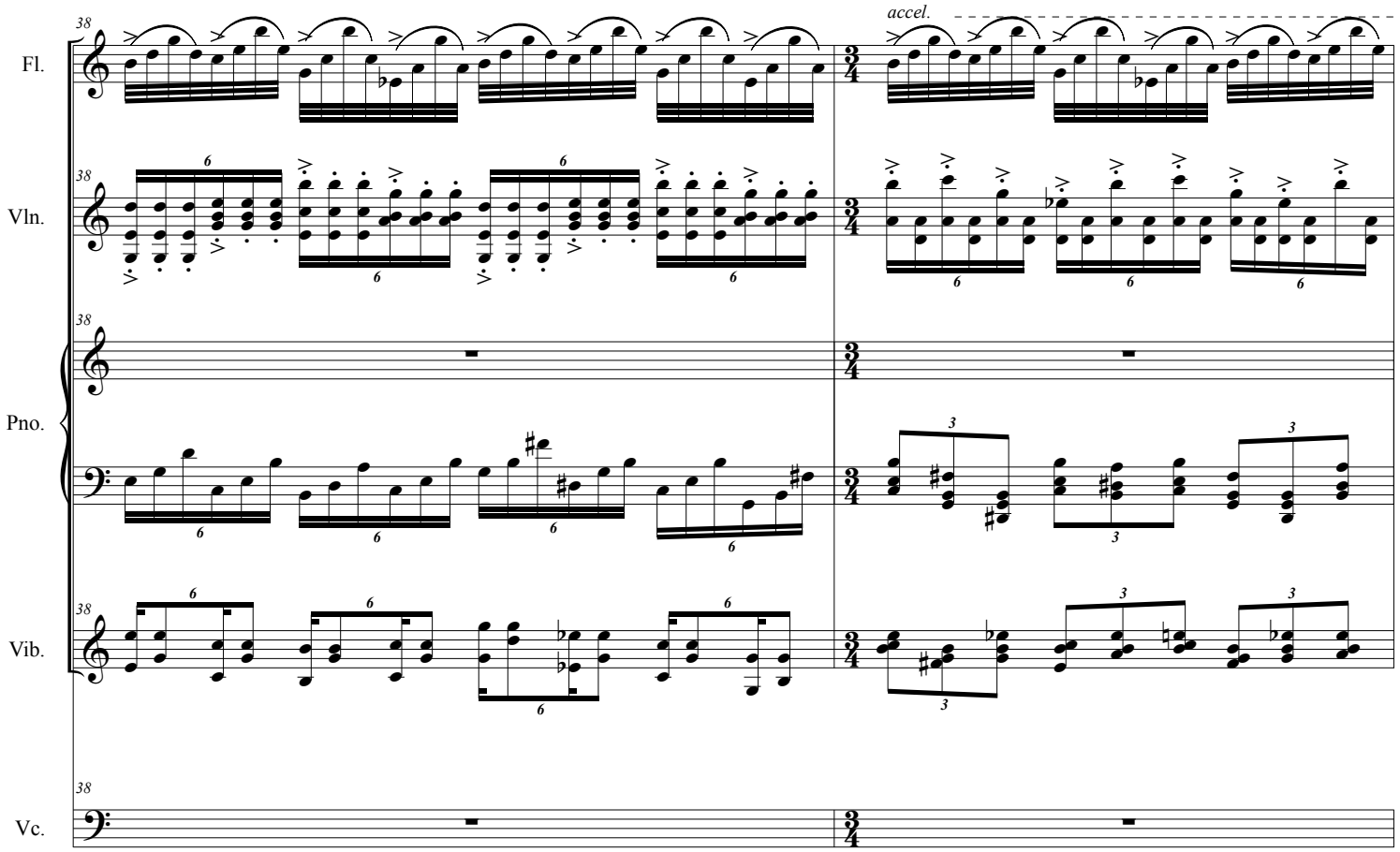

23
Fl.
Vln.
mf
subito p
Pno.
f
mf
pp
Vib.
subito p
Vc.

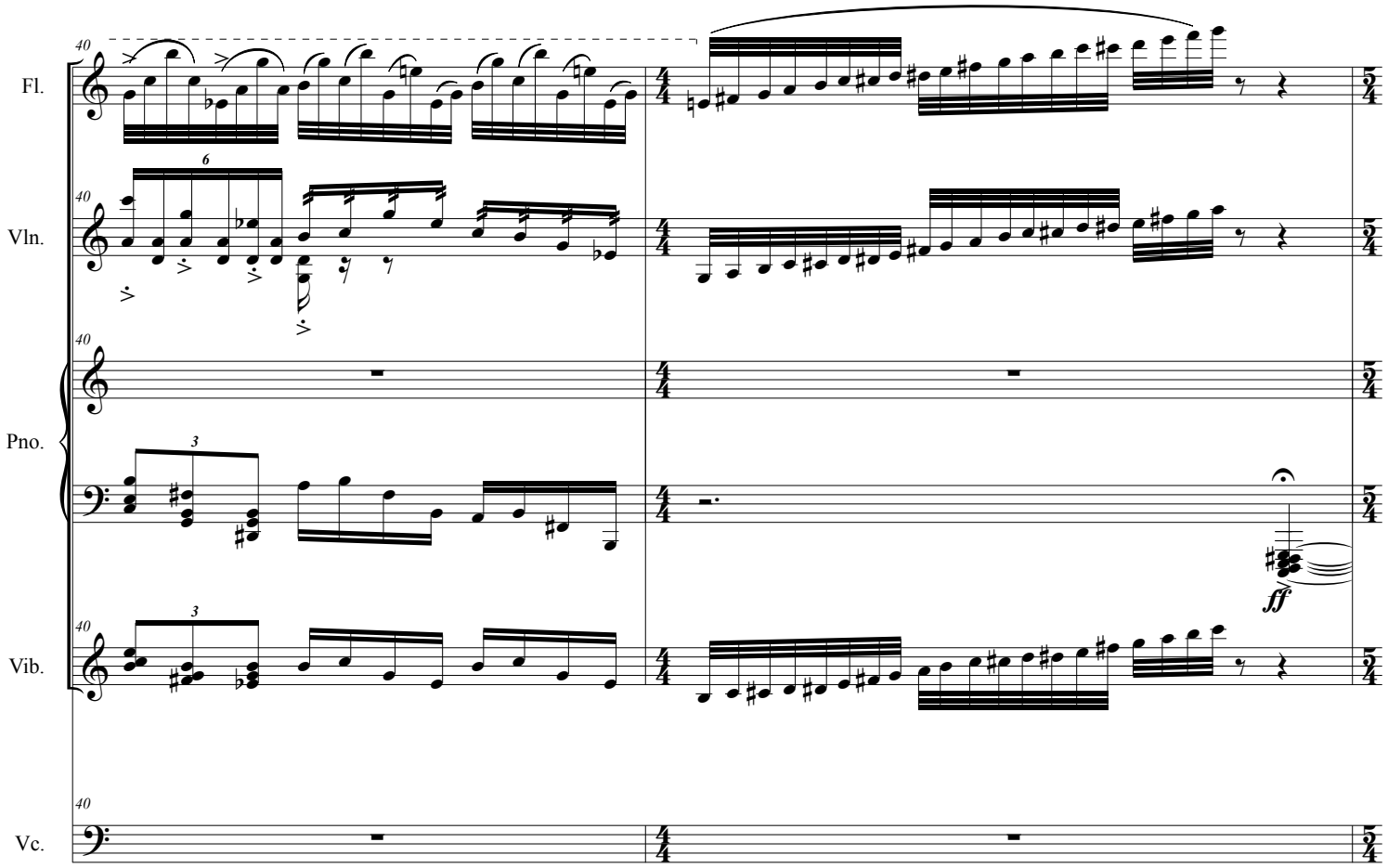

25
Fl.
ff
Vln.
Pno.
ff
f
Vib.
Vc.
pp
f

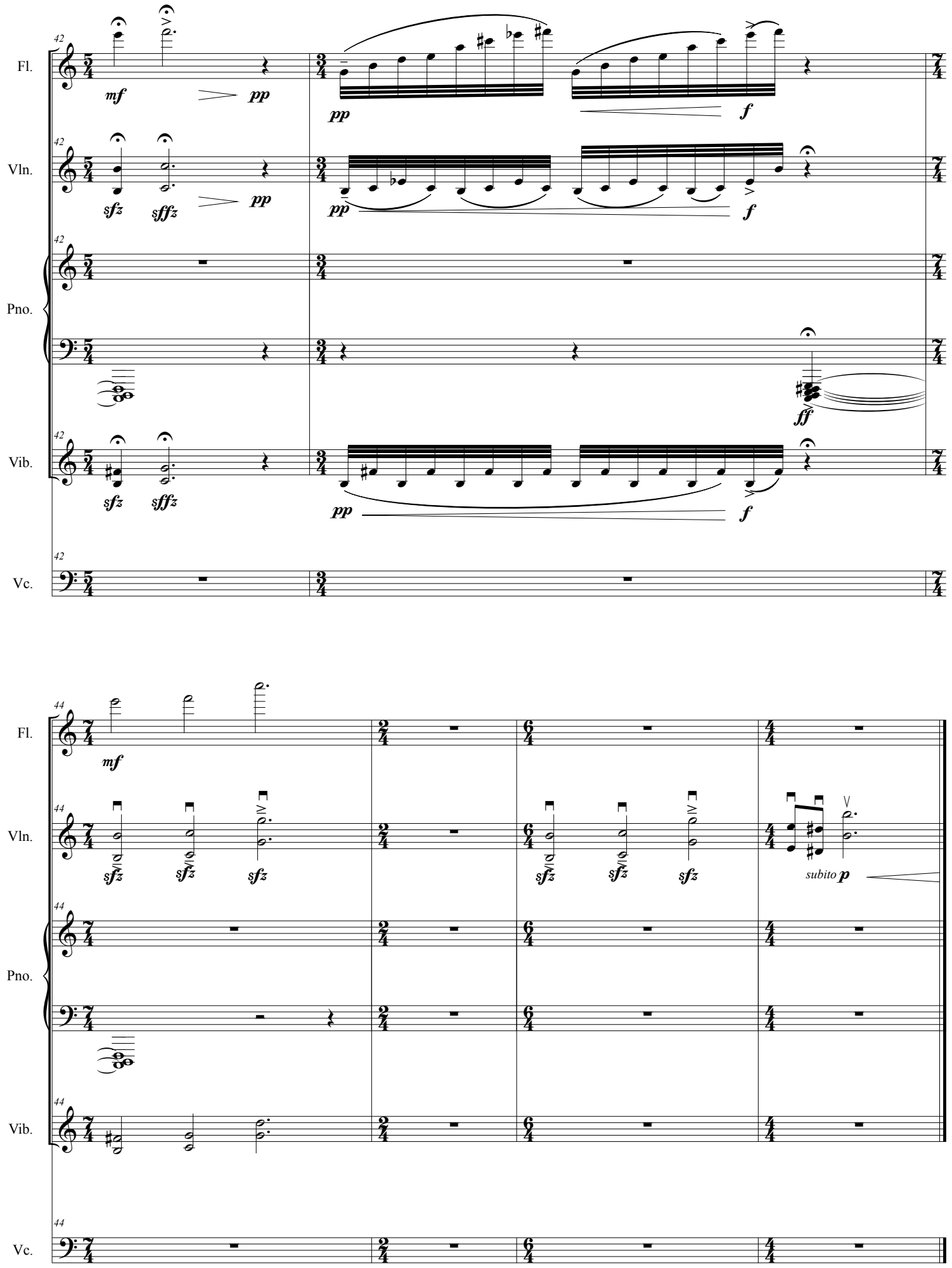

Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
ff
f
fp
pp
sfz
p


flatterzung
Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
31
33
p
pp
mf
ff
fp
f


Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
35
36
ff
p
f
pf
mp
mf


38
Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
accel.


40
Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
ff

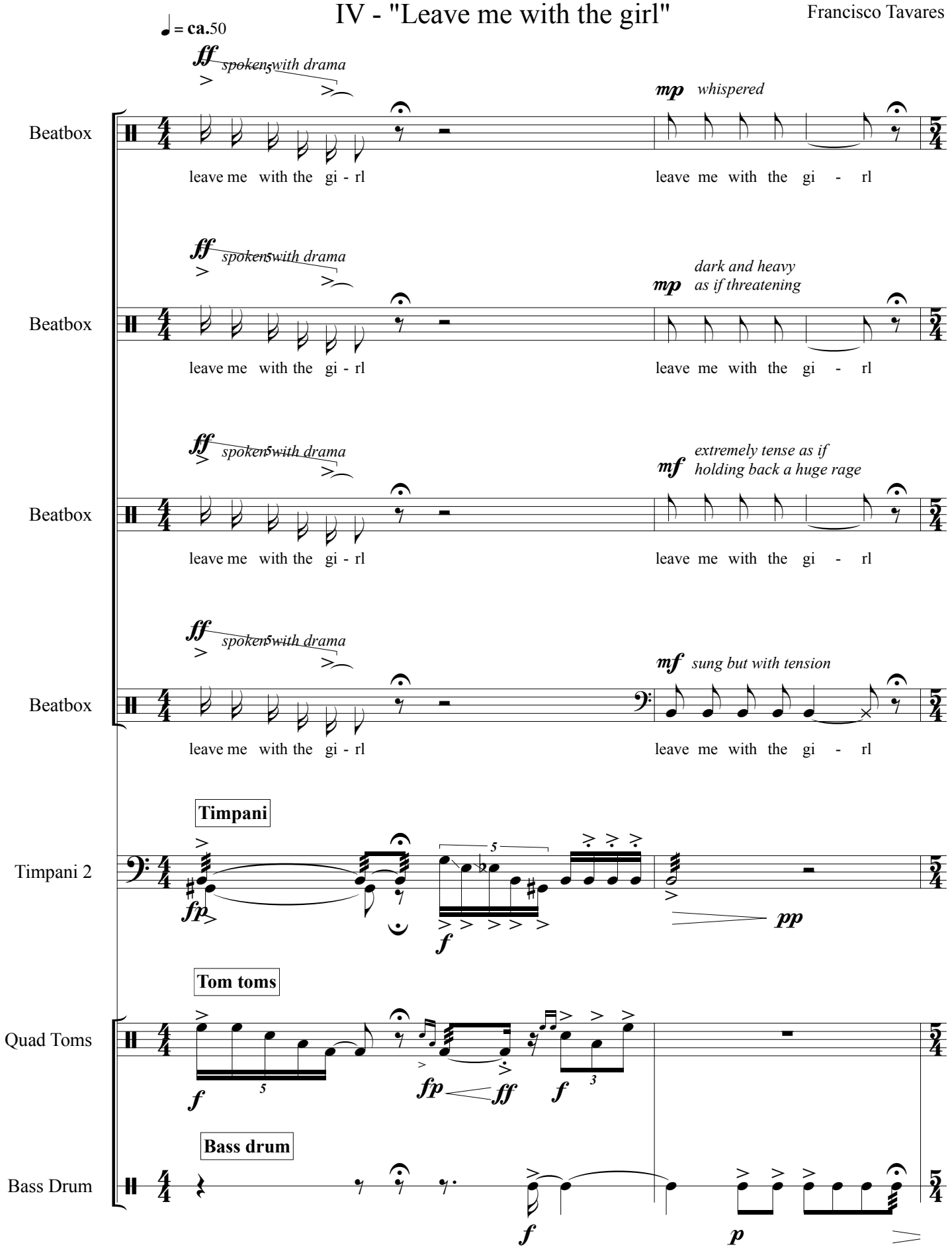

Fl.
Vln.
Pno.
Vib.
Vc.
mf
pp
sfz
sffz
f
ff
subito p

“Cinnamon” – Partitura geral (último esboço)

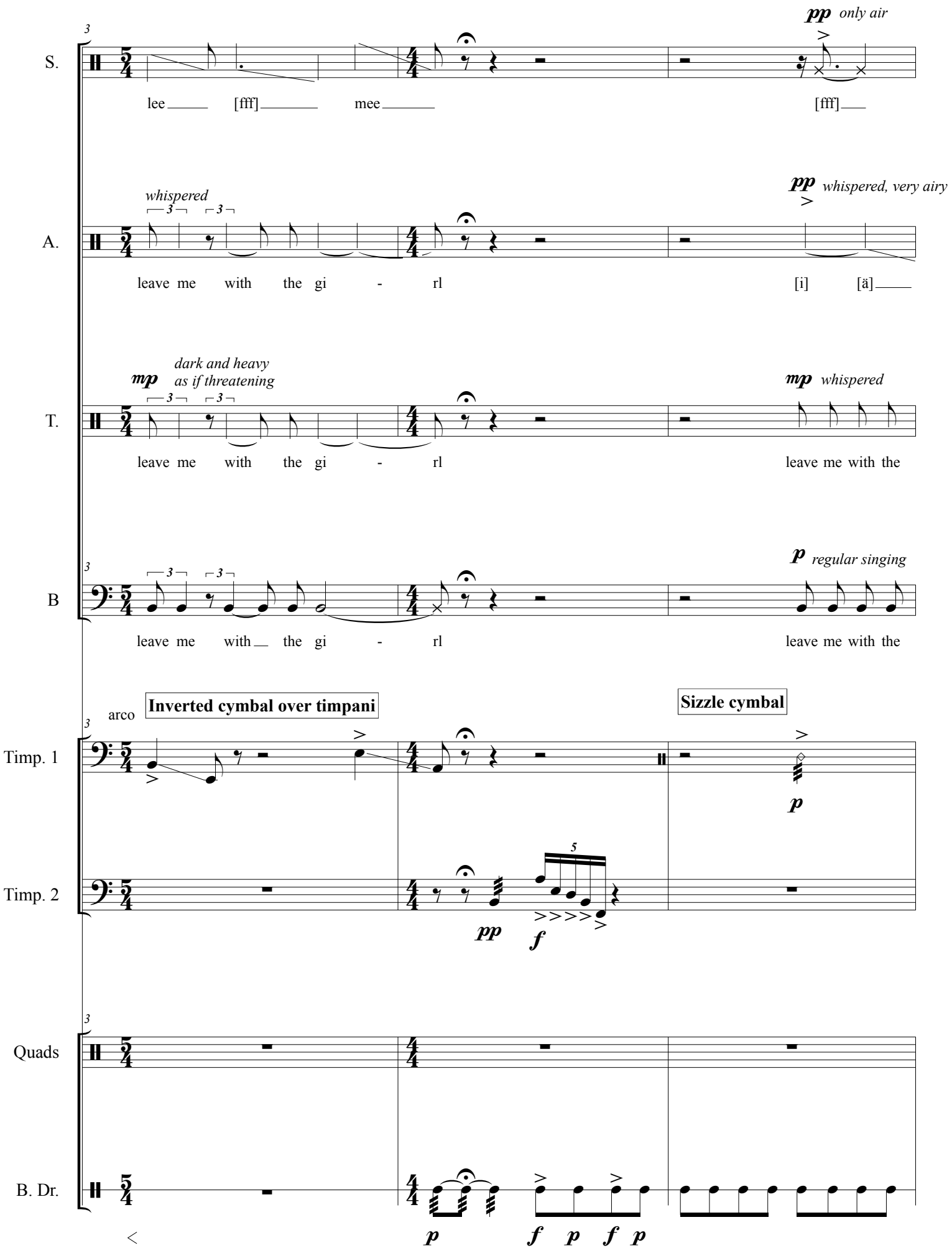
Cinnamon

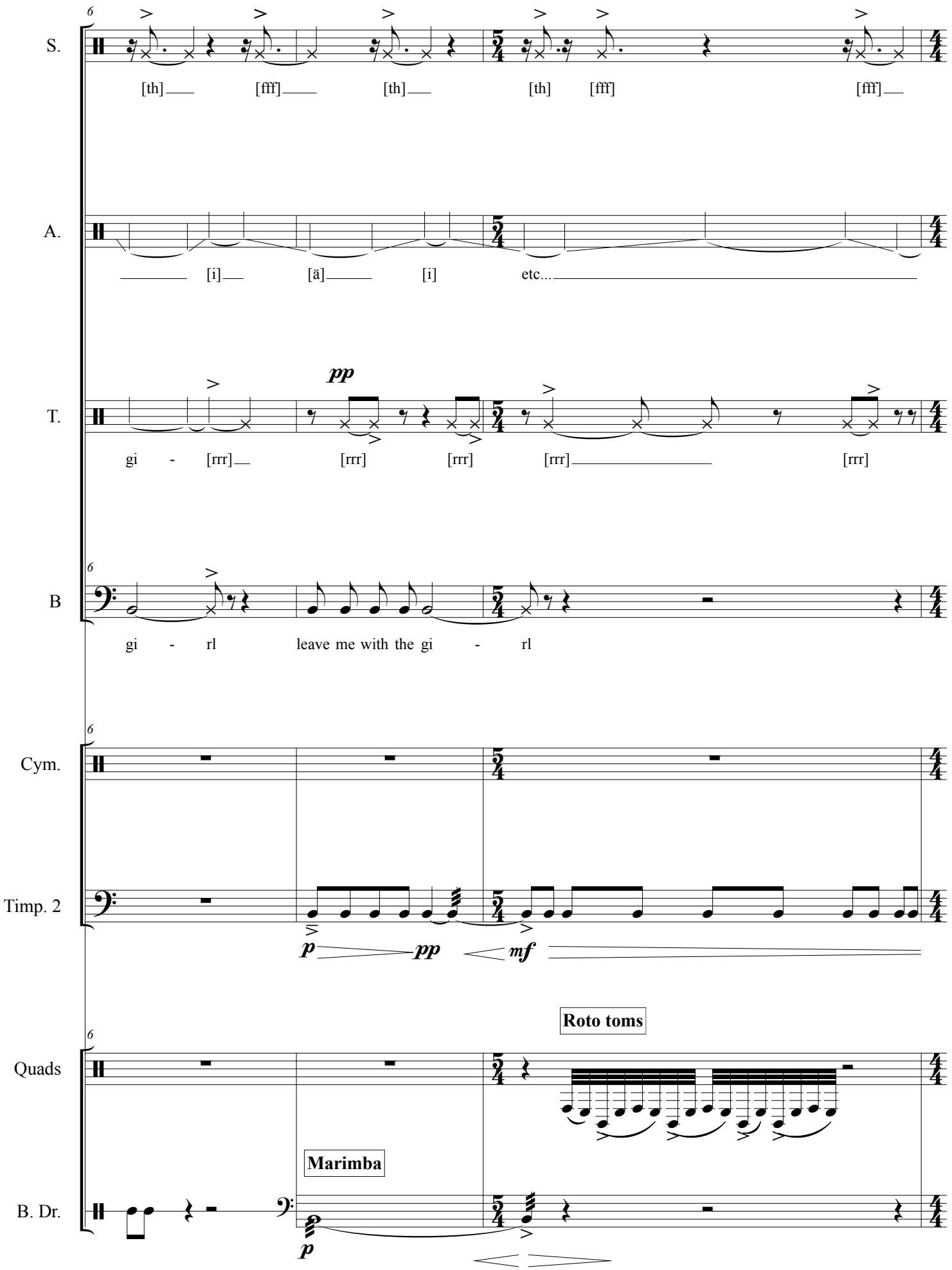
IV - "Leave me with the girl"

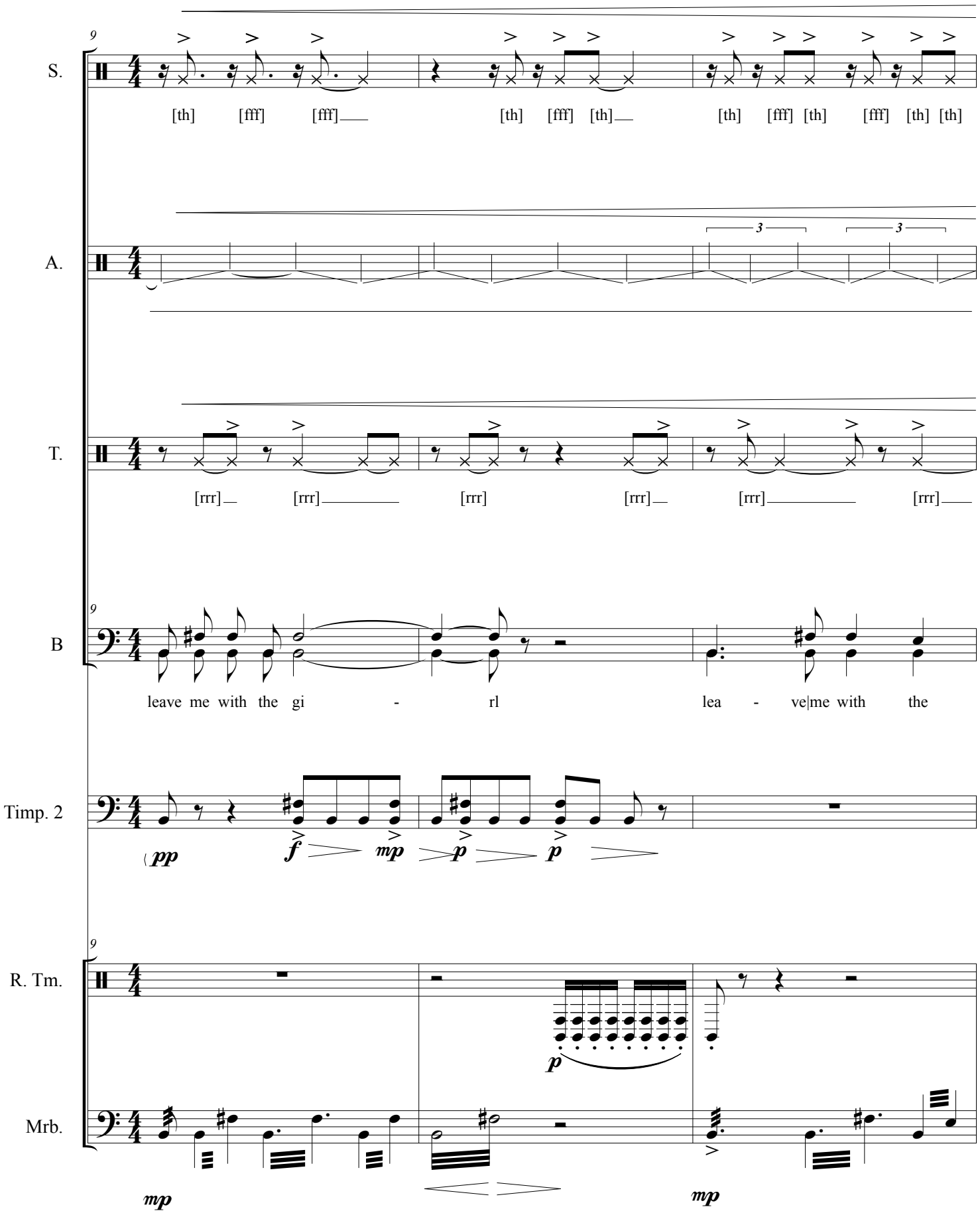
Francisco Tavares

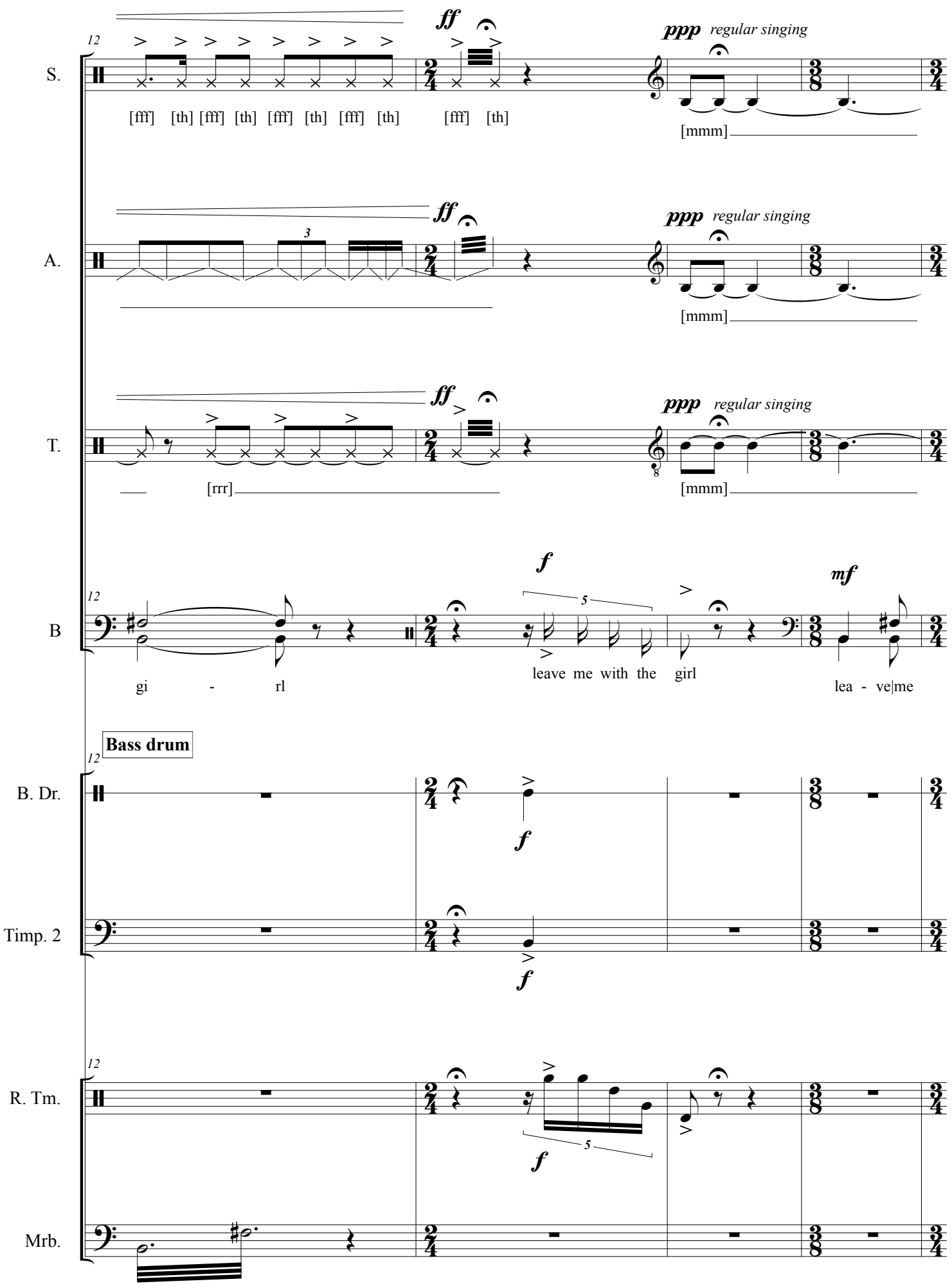


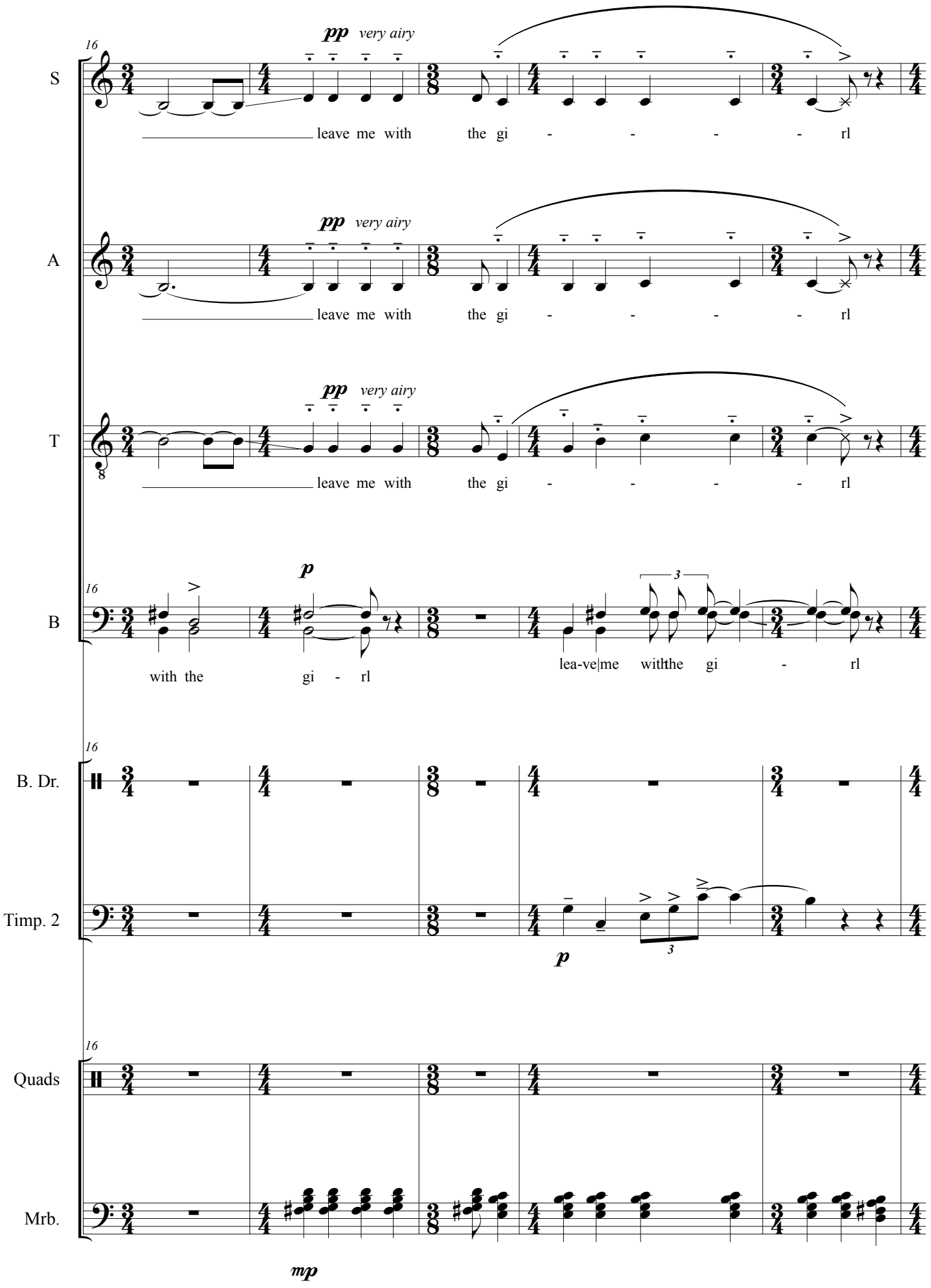
©

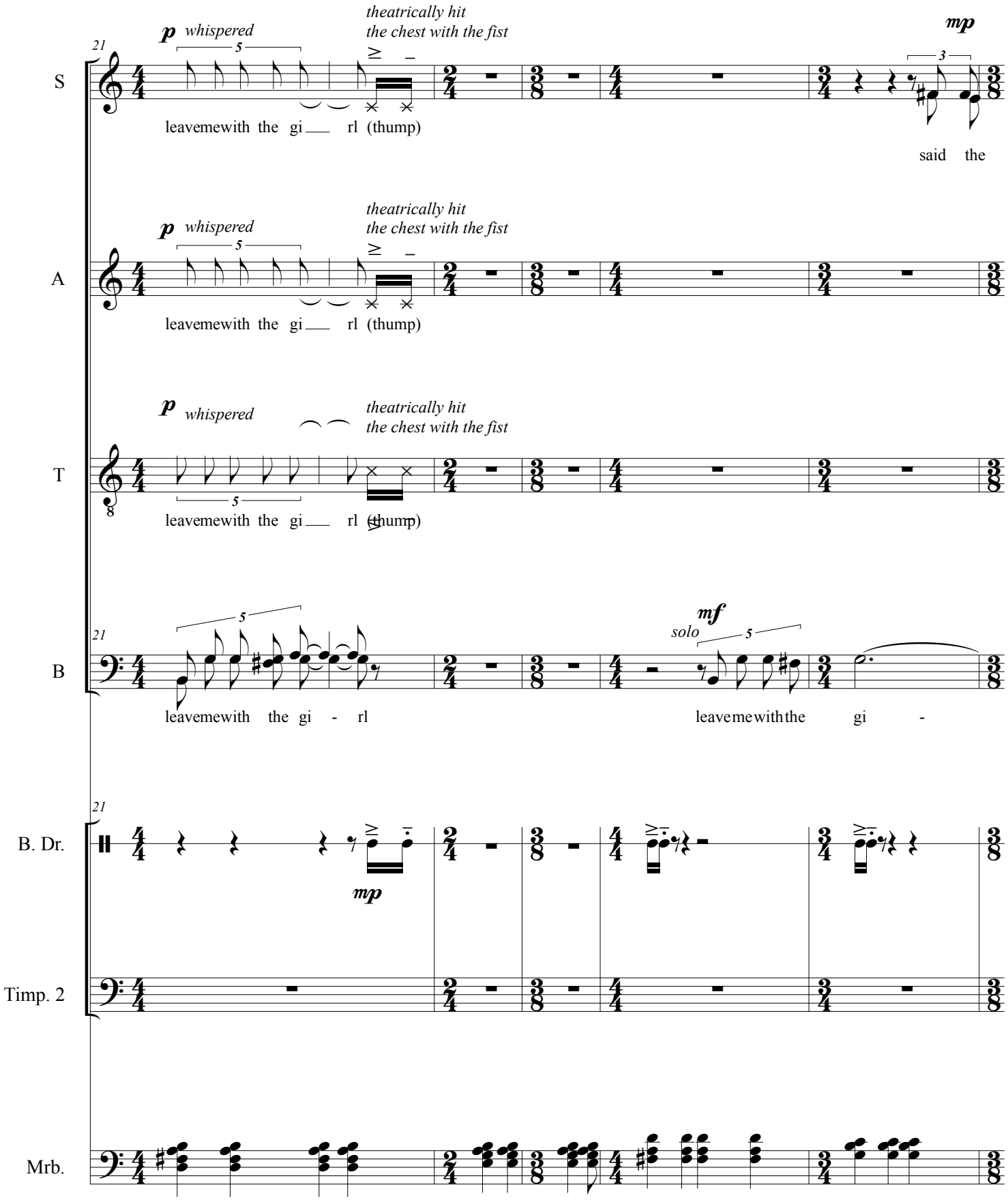

S.
lee [fff] mee [fff]
pp only air
A.
whispered
leave me with the gi - rl [i] [ä]
pp whispered, very airy
T.
mp dark and heavy as if threatening
leave me with the gi - rl
mp whispered
leave me with the
B
leave me with the gi - rl
p regular singing
leave me with the
Timp. 1
arco
Inverted cymbal over timpani
Sizzle cymbal
p
Timp. 2
pp
f
Quads
B. Dr.
p f p f p

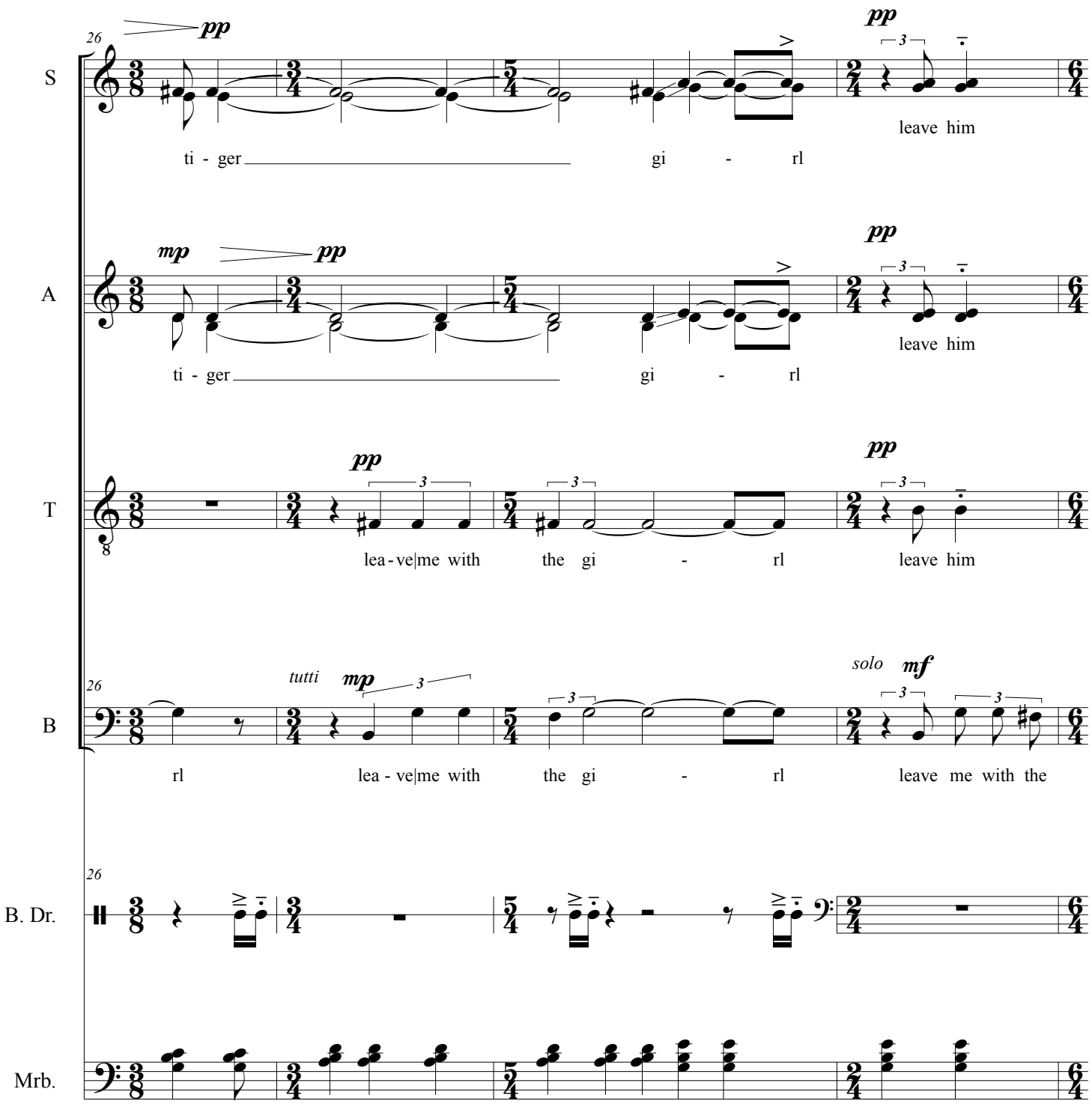

S.
[th] [fff] [th] [th] [fff] [fff]
A.
[i] [ä] [i] etc...
T.
pp
gi - [rrr] [rrr] [rrr] [rrr] [rrr]
B
gi - rl leave me with the gi - rl
Cym.
Timp. 2
p pp mf
Roto toms
Quads
Marimba
B. Dr.
p

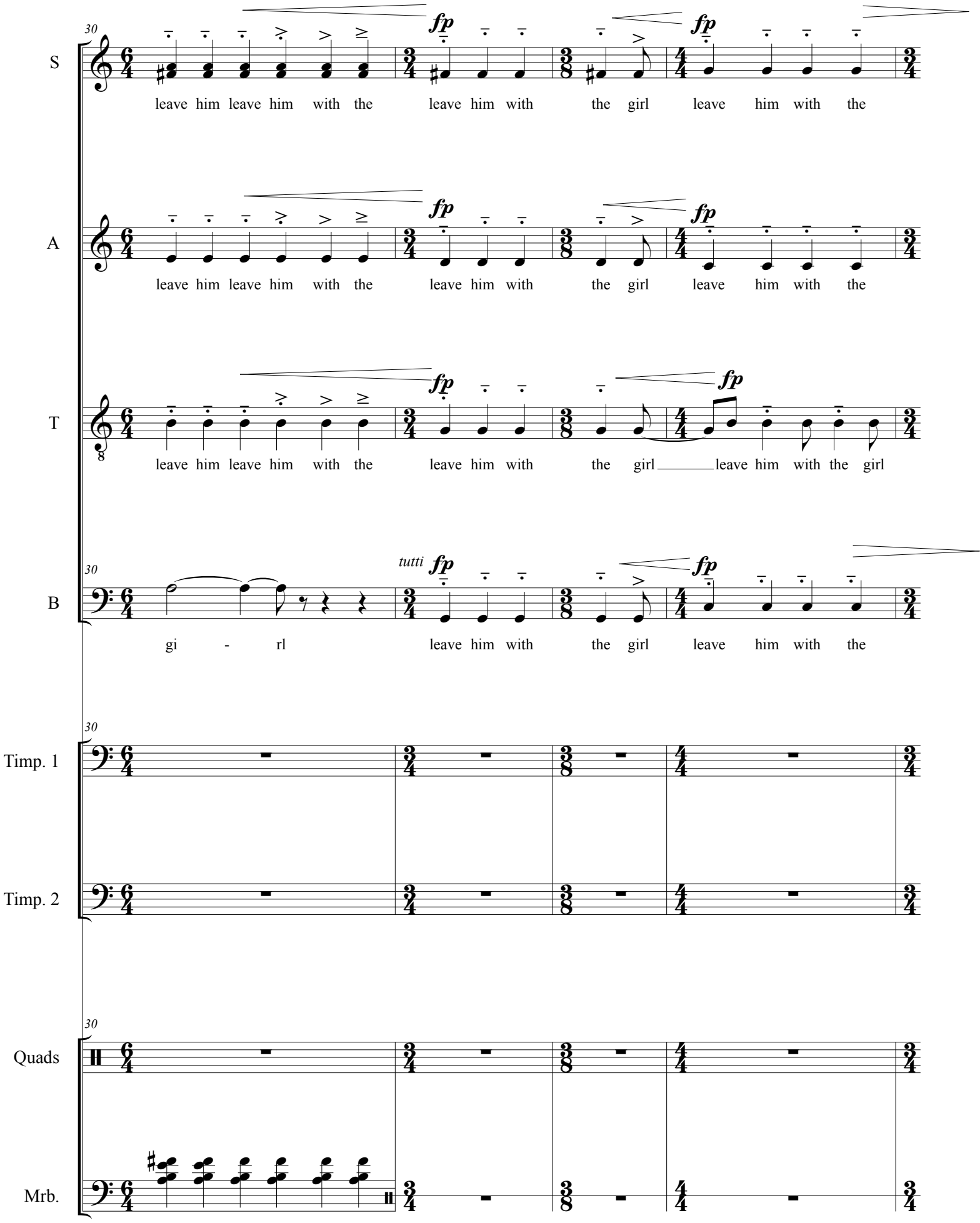

9
S.
[th] [fff] [fff] [th] [fff] [th] [th] [fff] [th] [fff] [th] [th]
A.
3
3
T.
[rrr] [rrr] [rrr] [rrr] [rrr] [rrr]
9
B
leave me with the gi - rl lea - ve|me with the
Timp. 2
pp
f
mp
p
p
9
R. Tm.
p
Mrb.
mp
mp

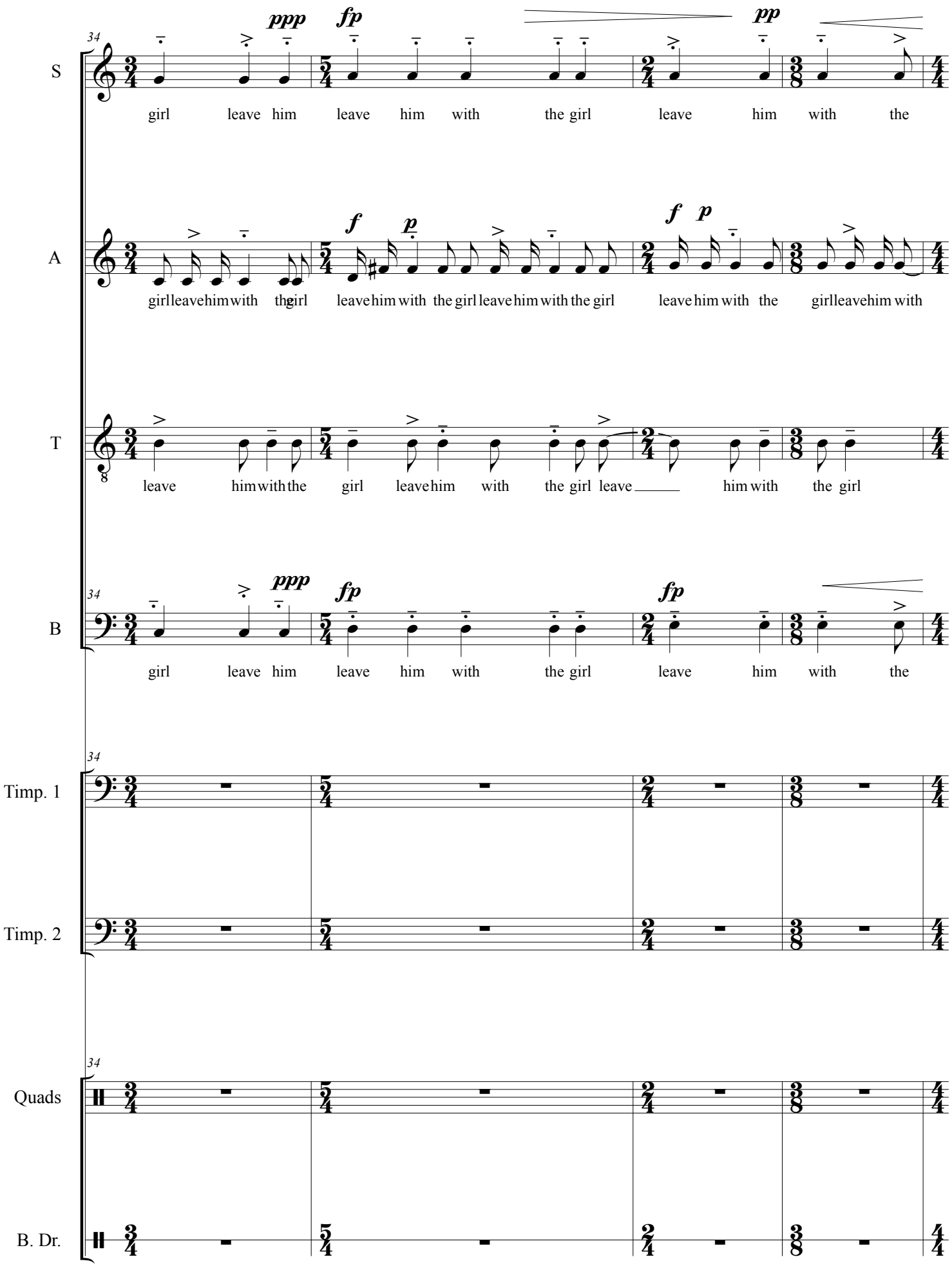

S.
[fff] [th] [fff] [th] [fff] [th] [fff] [th] [fff] [th]
ff
ppp regular singing
[mmm]
A.
3
ff
ppp regular singing
[mmm]
T.
[rrr]
ff
ppp regular singing
[mmm]
B
gi - rl
f
5
leave me with the girl
mf
lea - ve|me
Bass drum
B. Dr.
f
Timp. 2
f
R. Tm.
5
f
Mrb.

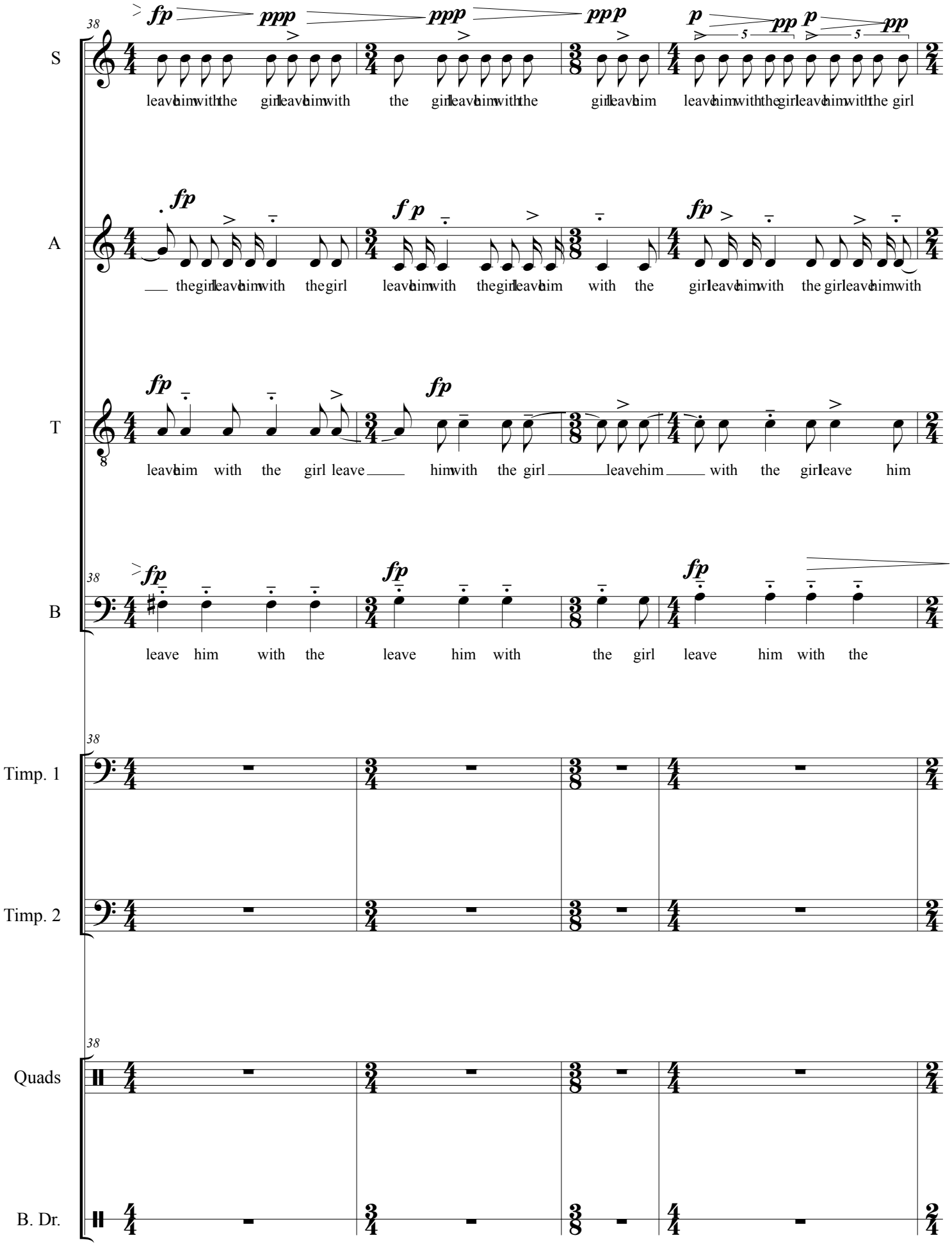

16
S
pp very airy
leave me with the gi - - - - rl
A
pp very airy
leave me with the gi - - - - rl
T
pp very airy
leave me with the gi - - - - rl
B
p
with the gi - rl
lea-ve|me withthe gi - rl
B. Dr.
Timp. 2
p
Quads
Mrb.
mp

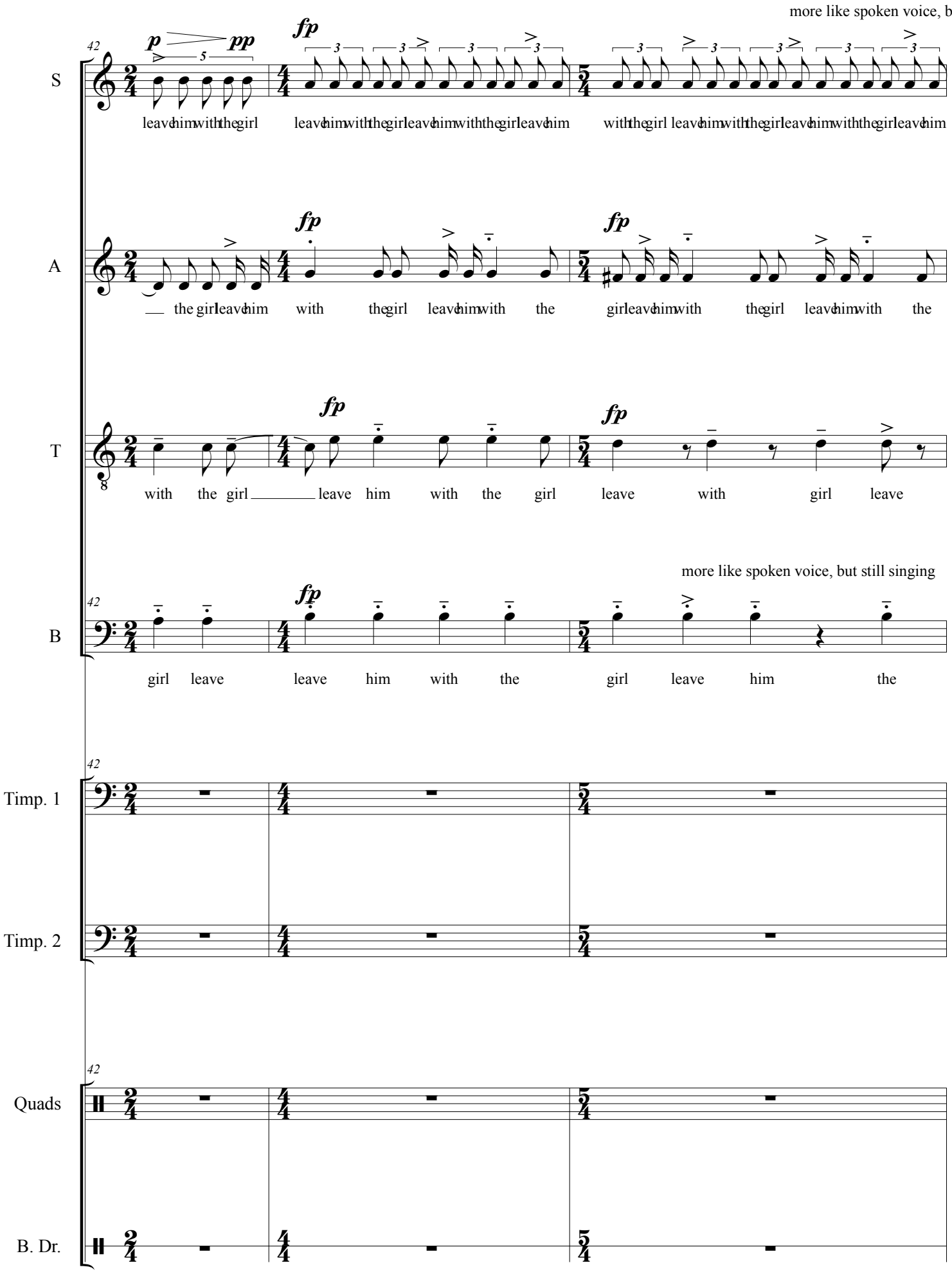

21
S
p whispered
theatrically hit
the chest with the fist
leavemewith the gi rl (thump)
mp
said the
A
p whispered
theatrically hit
the chest with the fist
leavemewith the gi rl (thump)
T
p whispered
theatrically hit
the chest with the fist
leavemewith the gi rl (thump)
B
leavemewith the gi - rl
mf
solo
leavemewiththe gi -
B. Dr.
mp
Timp. 2
Mrb.

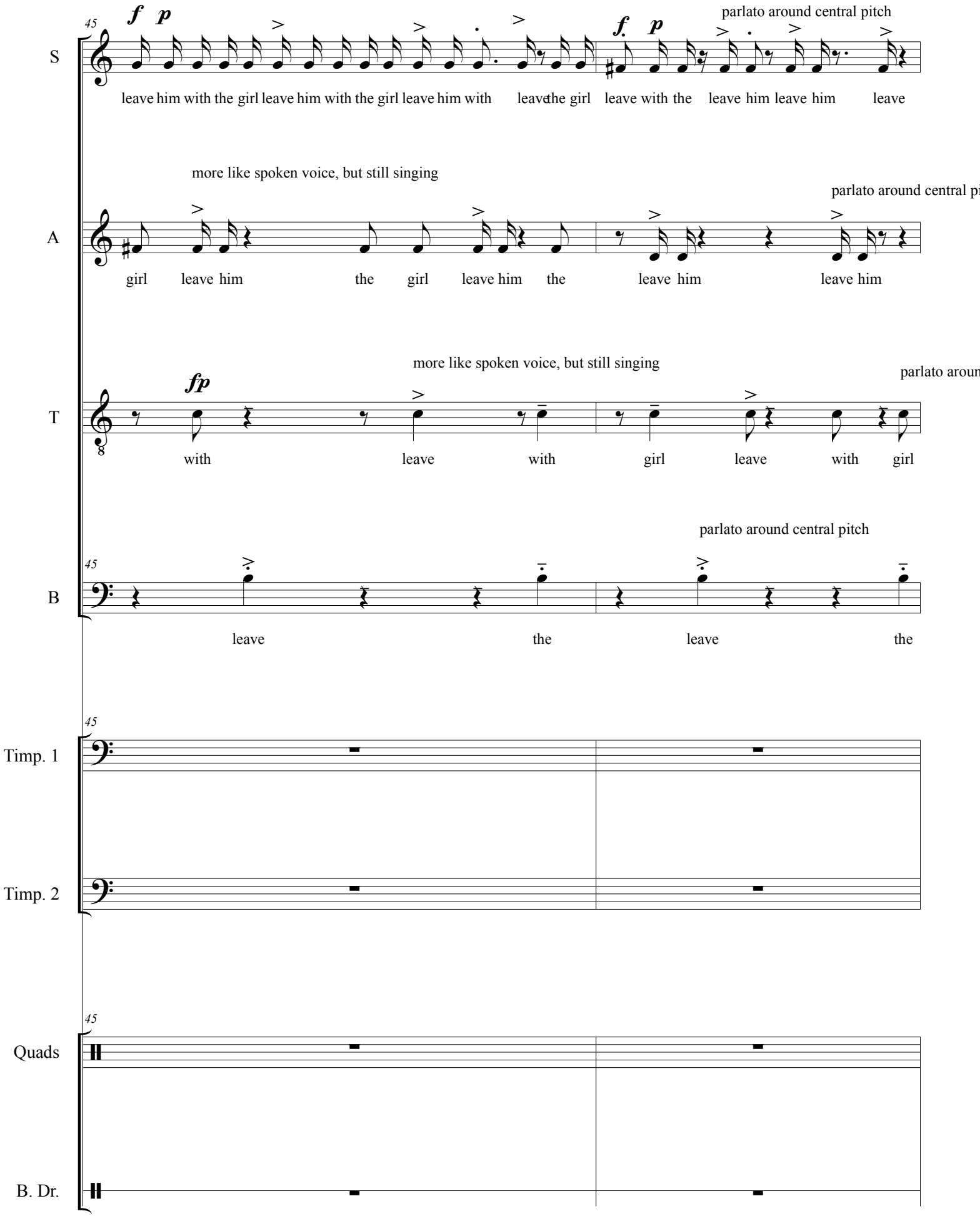

26
S
pp
ti - ger
gi - rl
pp
leave him
A
mp
pp
ti - ger
gi - rl
pp
leave him
T
pp
lea - ve|me with the gi - rl
pp
leave him
26
B
tutti
mp
rl
lea - ve|me with the gi - rl
solo
mf
leave me with the
26
B. Dr.
Mrb.

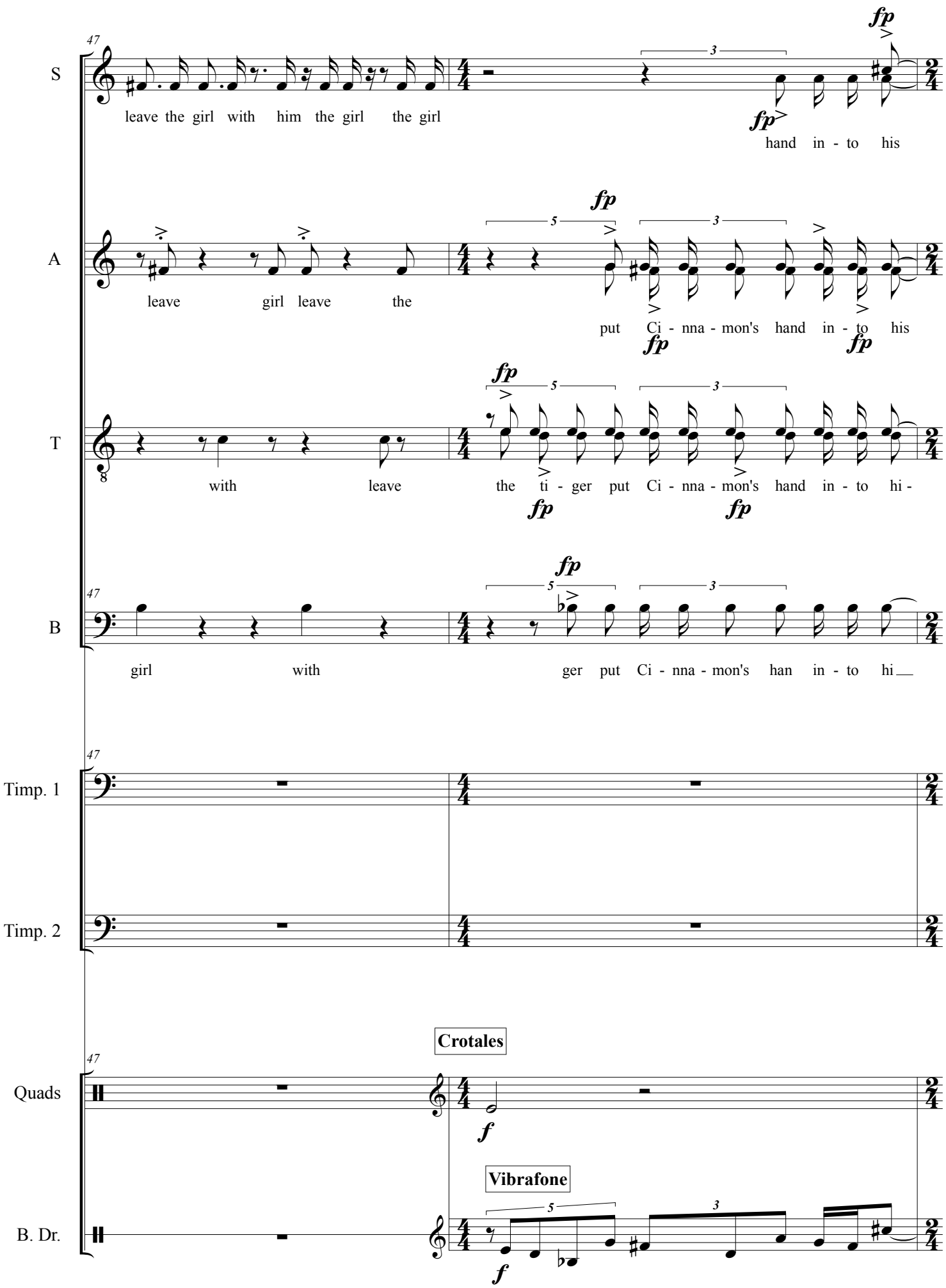

30
S
leave him leave him with the leave him with the girl leave him with the
A
leave him leave him with the leave him with the girl leave him with the
T
leave him leave him with the leave him with the girl leave him with the girl
B
tutti
gi - rl leave him with the girl leave him with the
Timp. 1
Timp. 2
Quads
Mrb.
fp

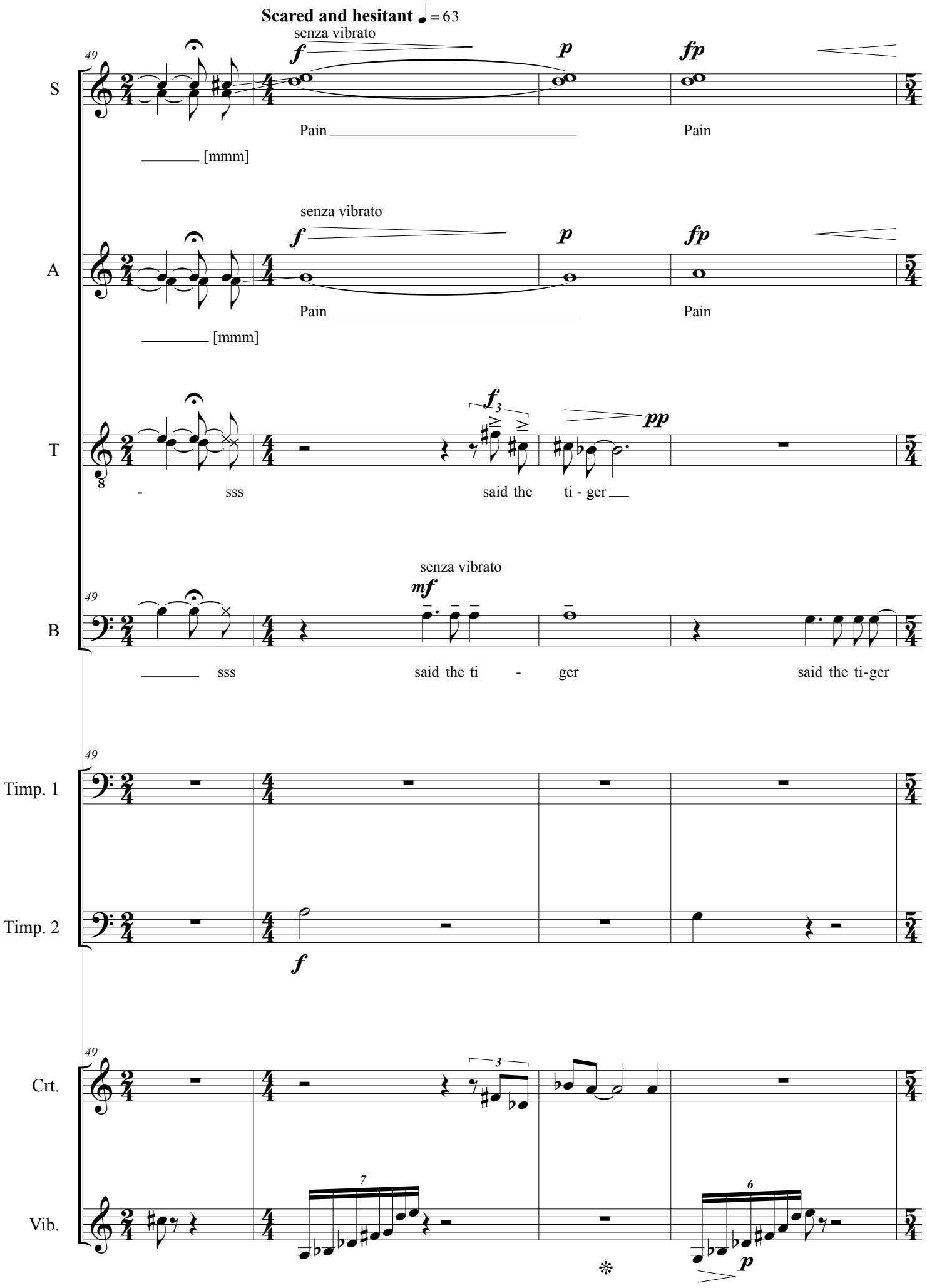

34
S
ppp fp pp
girl leave him leave him with the girl leave him with the
A
f p f p
girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with
T
leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl
B
ppp fp fp
girl leave him leave him with the girl leave him with the
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.

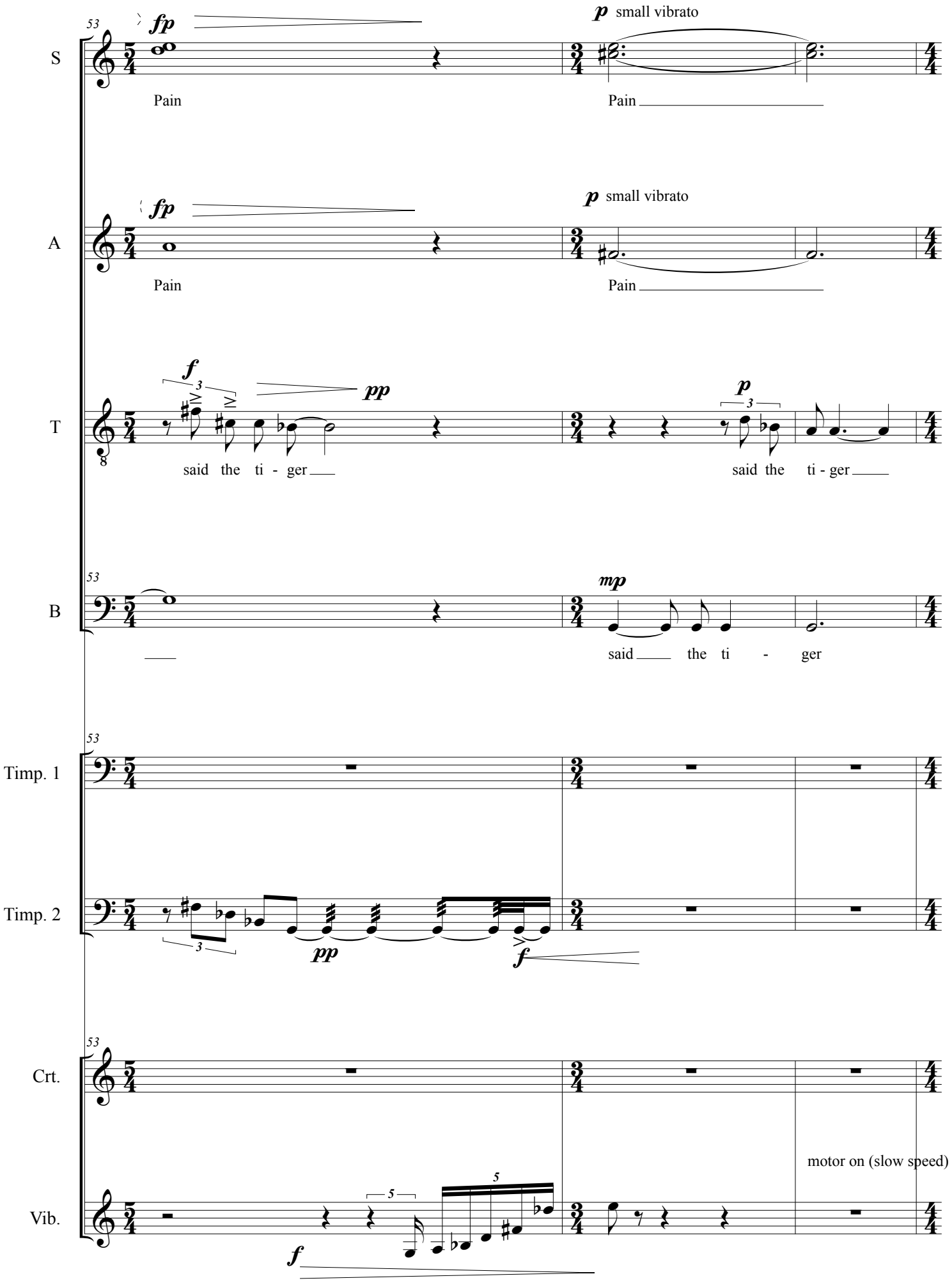

38
S
leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him leave him with the girl leave him with the girl
A
the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with
T
leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him
B
leave him with the leave him with the girl leave him with the
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.

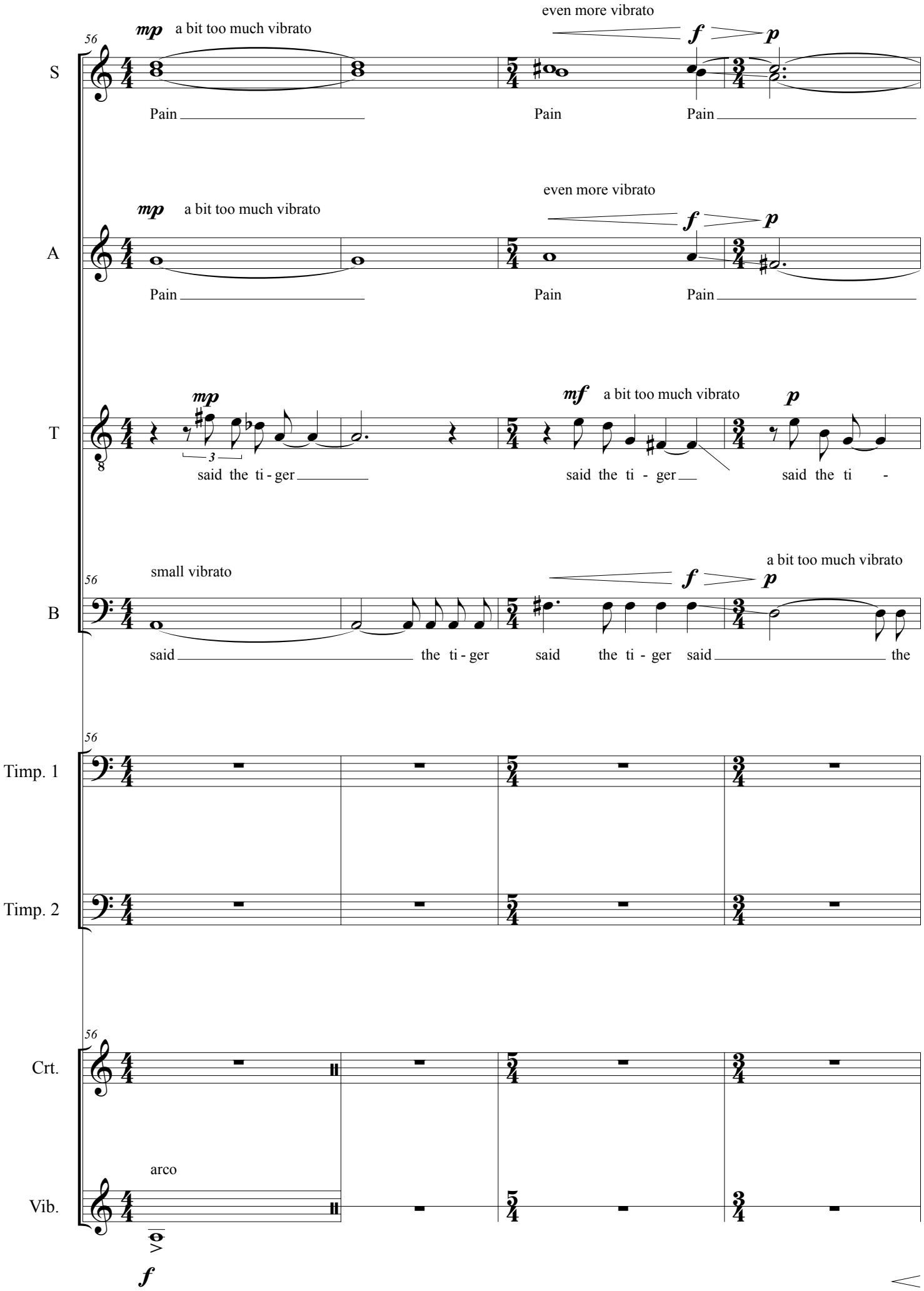

more like spoken voice, but still si
42
p
pp
fp
S
leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him
A
the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the girl leave him with the
T
with the girl leave him with the girl leave with girl leave
more like spoken voice, but still singing
B
girl leave leave him with the girl leave him the
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.

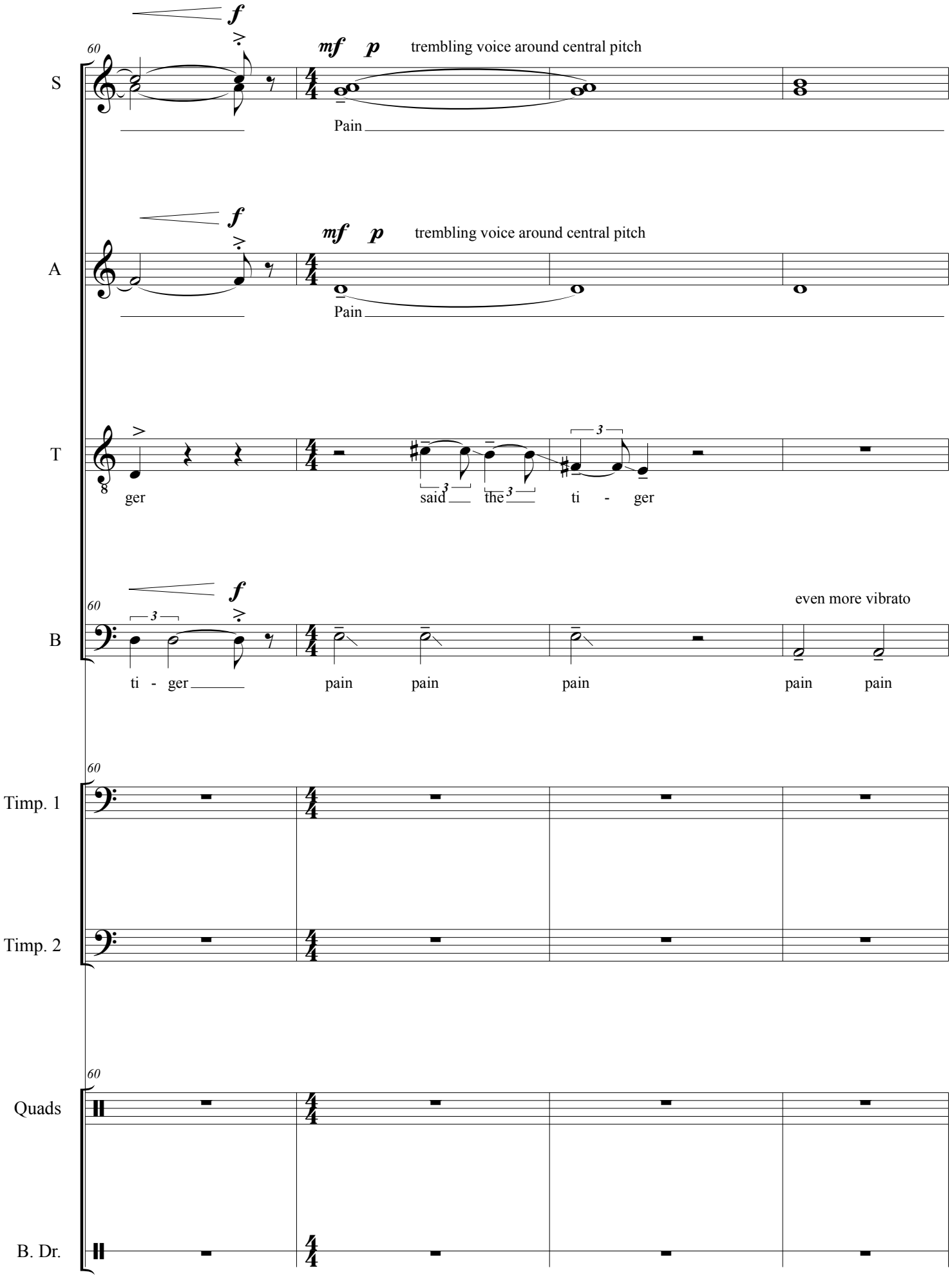

45
S
f p
leave him with the girl leave him with the girl leave him with leave the girl
f. p
leave with the leave him leave him leave
parlato around central pitch
A
more like spoken voice, but still singing
girl leave him the girl leave him the leave him leave him
parlato around central pi
T
fp
more like spoken voice, but still singing
with leave with girl leave with girl
parlato aroun
B
leave the leave the
parlato around central pitch
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.

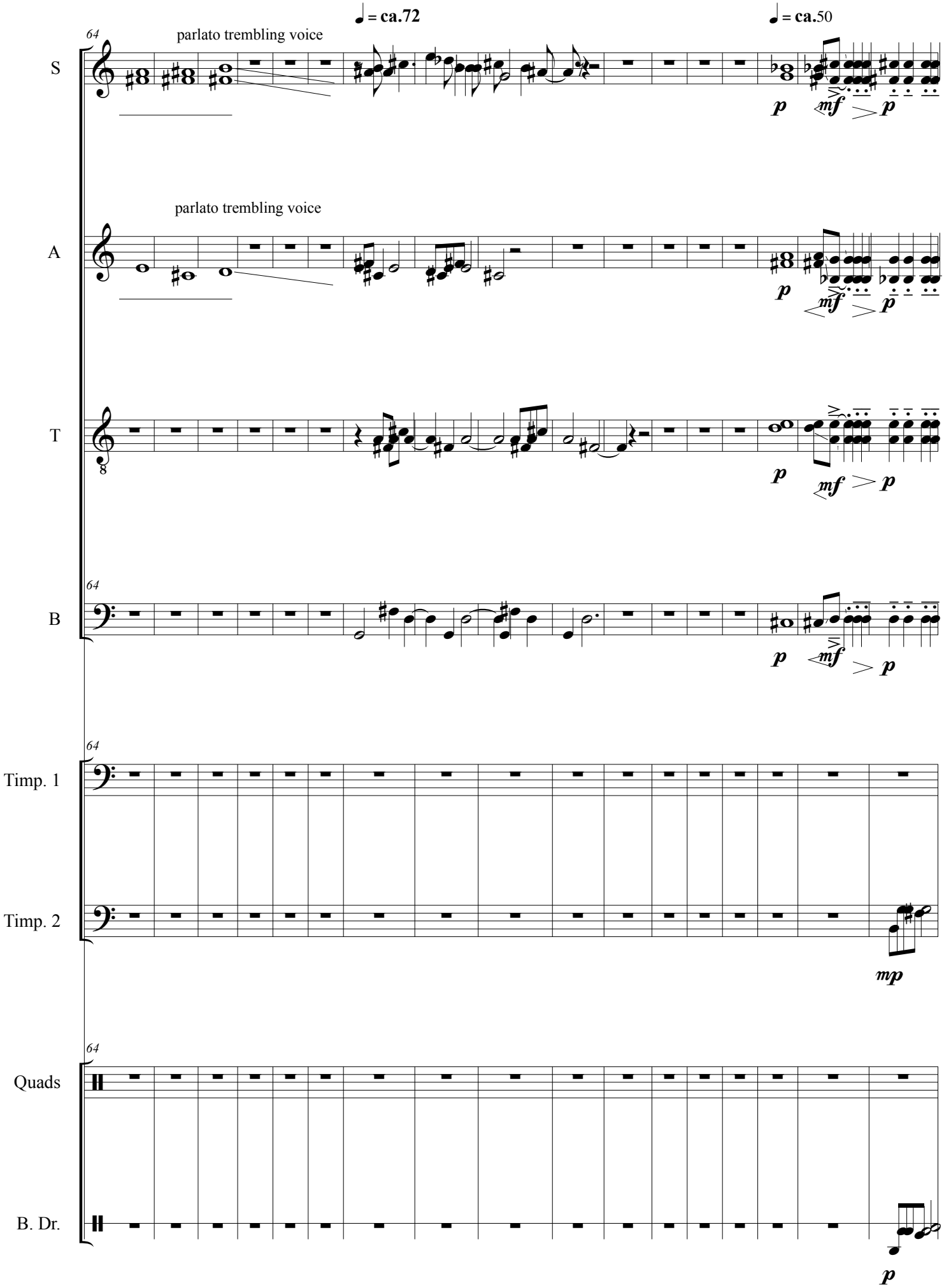

47
S
leave the girl with him the girl the girl
fp
hand in - to his
A
leave girl leave the
fp
put Ci - nna - mon's hand in - to his
T
with leave the ti - ger put Ci - nna - mon's hand in - to hi -
B
girl with ger put Ci - nna - mon's han in - to hi
Timp. 1
Timp. 2
Crotales
Quads
f
Vibrafone
B. Dr.

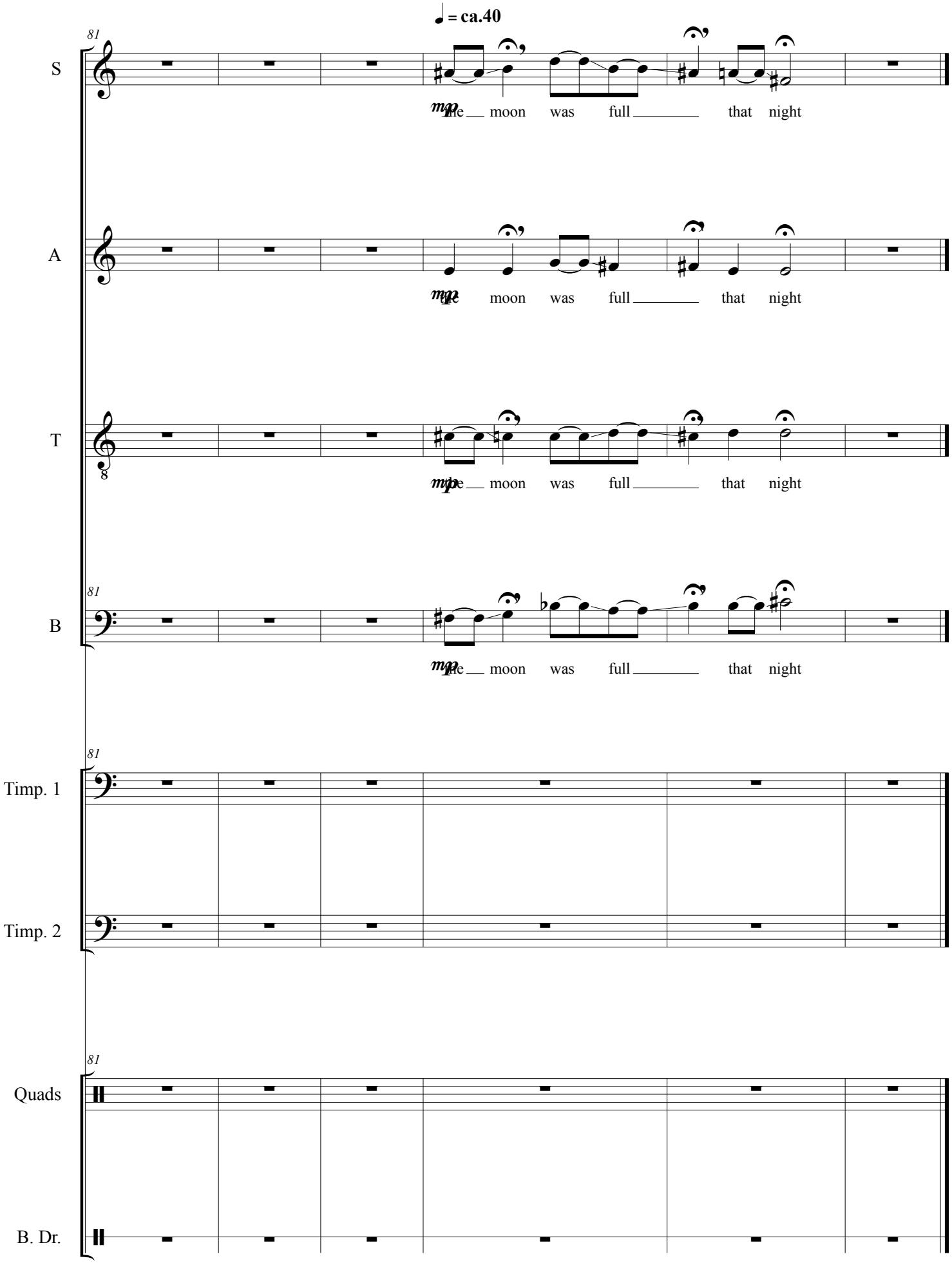

Scared and hesitant ♩ = 63
S
A
T
B
Timp. 1
Timp. 2
Crt.
Vib.
senza vibrato
Pain
[mmm]
- sss
said the ti - ger
said the ti - ger
said the ti-ger


53
S
fp
Pain
p small vibrato
Pain
A
fp
Pain
p small vibrato
Pain
T
f
pp
said the ti - ger
p
said the ti - ger
B
mp
said the ti - ger
Timp. 1
Timp. 2
pp
f
Crt.
motor on (slow speed)
Vib.
f


56
S
mp a bit too much vibrato
Pain
even more vibrato
f p
Pain Pain
A
mp a bit too much vibrato
Pain
even more vibrato
f p
Pain Pain
T
mp
said the ti - ger
mf a bit too much vibrato
said the ti - ger
p
said the ti -
B
small vibrato
said the ti - ger
f p
a bit too much vibrato
said the ti - ger said the
Timp. 1
Timp. 2
Crt.
Vib.
arco
f


60
S
f
mf p
trembling voice around central pitch
Pain
A
f
mf p
trembling voice around central pitch
Pain
T
ger
said the ti - ger
B
60
f
even more vibrato
ti - ger
pain pain pain pain pain
Timp. 1
60
Timp. 2
Quads
60
B. Dr.


♩ = ca.72
♩ = ca.50
64
parlato trembling voice
S
parlato trembling voice
A
T
B
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.
p
mf
p
mp


♩ = ca.40
81
S
mp
The moon was full that night
A
mp
The moon was full that night
T
mp
The moon was full that night
B
mp
The moon was full that night
Timp. 1
Timp. 2
Quads
B. Dr.

“Cinnamon” – Guião Composicional (notas à mão)

1.Cinnamon did not talk 3"

Cinnamon was a princess, a long time ago, in a small hot country, where everything was very old. Her eyes were pearls, which gave her great beauty, but meant she was blind. Her world was the colour of pearls: pale white and pink, and softly glowing. Choir & electronics

Cinnamon did not talk. choir (stutter)

Her father and her mother -- the Rajah and Rani -- offered a room in the palace, a field of stunted mango trees, a portrait of the Rani's aunt executed on hardwood in enamels, and a green parrot, to any person who could get Cinnamon to talk.

The mountains ringed the country on one side, the jungle on the other; and few and far came the people to try to teach Cinnamon to speak. But come they did: and they stayed in the room in the palace, and cultivated the field of mango trees, and fed the parrot, and admired the portrait of the Rani's aunt (who was quite a celebrated beauty in her day, although she was now old and crabbed and pinched with age and disappointment), and, eventually, they went away, frustrated, and cursing the silent little girl. → musical process

One day a tiger came to the palace. choir

5" **2.He moved like a god through the world** → percussion duet movement
→ percussion

He was huge and fierce, a nightmare in black and orange, and he moved like a god through the world; which is how tigers move. The people were afraid. → choir musically

"There is nothing to be frightened of," said the Rajah. "Very few tigers are man-eaters."

"But I am," said the tiger.

The people were much amazed at this, although it did nothing whatsoever to quell their fear.

"You might be lying," said the Rajah.

"I might be," said the tiger. "But I'm not. Now: I am here to teach the girl-cub to talk."

The Rajah consulted with the Rani, and, despite the urgings of the Rani's aunt, who was of the opinion that the tiger should be driven out from the city with brooms and sharp sticks, the tiger was shown to the room in the palace, and given the enamel painting, and the deeds to the mango field, and he would also have been given the parrot, had it not squawked and flown to the rafters, where it stayed and refused to come down.

Cinnamon was shown into the tiger's room.

2'' **3.Even the bird knows** → voice effects cadenza

"There was a young lady from Riga," squawked the parrot, from high in the rafters, "who went for a ride on a tiger. They came back from the ride with the lady inside and a smile on the face of the tiger." (Although, in the interests of historical and literary accuracy, I am obliged to point out here that the parrot actually quoted another poem, much older, and a little longer, with, ultimately, a similar message.)

"There," said the Rani's aunt. "Even the bird knows."

8'' **4.Leave me with the girl** "Focus" / Realisation of the text

"Leave me with the girl," said the tiger. choir

(And, reluctantly, the Rajah and the Rani and the Rani's aunt and the palace staff left the beast with Cinnamon.) - musically musical process

(She pushed her fingers into its fur, and felt its hot breath on her face.) - dialogue between electronics and percussion dent brush on marimba and B.D / brushes on cymbals and timpani

The tiger put Cinnamon's hand into his. choir

"Pain," said the tiger, choir
(and it extended one needle-sharp claw into Cinnamon's palm. It pierced her soft brown skin, and a bead of bright blood welled up.) percussion ~~& electronics~~ : bowing everywhere glissandos

(voice effects) Cinnamon whimpered. choir & electronics

"Fear," said the tiger, choir
(and it began to roar, starting so quietly you could scarcely hear it, working its way up to a purr, then a quiet roar, like a distant volcano, then to a roar so loud that the palace walls shook.) percussion

(voice effects) Cinnamon trembled. choir & electronics

"Love," said the tiger, choir (and with its rough red tongue it licked the blood from Cinnamon's palm, and licked her soft brown face.) percussion

("Love?") - electronics

whispered Cinnamon, in a voice wild and dark from disuse. choir

(And the tiger opened its mouth and grinned like a hungry god; which is how tigers grin.) percussion

The moon was full that night. choir

3'' **5.I had nothing to say** "Recitative" (dancer appears)

It was bright morning when the child and the tiger walked out of the room together. Cymbals crashed, and bright birds sang, and Cinnamon and the tiger walked towards the Rani and the Rajah, who sat at one end of the throne room, being fanned with palm fronds by elderly retainers. The Rani's aunt sat in a corner of the room, drinking tea disapprovingly.

↳ percussions

"Can she talk yet?" asked the Rani.

"Why don't you ask her?" growled the tiger. choir from the percussion

"Can you talk?" the Rajah asked Cinnamon.
The girl nodded electronics

"Hah!" cackled the Rani's aunt. "She can no more talk than she can lick her own backbone!"

"Hush," said the Rajah to the Rani's aunt.

"I can talk," said Cinnamon. "I think I always could." choir from the electronics

"Then why didn't you?" asked her mother.

"She's not talking now," muttered the Rani's aunt, wagging one stick-like finger. "That tiger is throwing his voice."

"Can no-one get that woman to stop talking?" asked the Rajah of the room.

"Easier to stop 'em than start 'em," said the tiger, and he dealt with the matter.

And Cinnamon said, "Why not? Because I had nothing to say." choir from the electronics

3" **6.And now** electronics / dance cadenza

"And now?" asked her father.

"And now the tiger has told me of the jungle, of the chattering of the monkeys and the smell of the dawn and the taste of the moonlight and the noise a lakeful of flamingoes makes when it takes to the air," she said. "And what I have to say is this: I am going with the tiger."

3" 7. How a tiger leaves (coda) → musical form in focus, process, to kind of "fade out"

"You cannot do this thing," said the Rajah. "I forbid it."

"It is difficult," said Cinnamon, "to forbid a tiger anything it wants."

And the Rajah and the Rani, after giving the matter a little consideration, agreed that this was so.

this appears quickly as "comments"

"And besides," said the Rani, "she'll certainly be happier there."

"But what about the room in the palace? And the mango grove? And the parrot? And the picture of the Rani's late aunt?" asked the Rajah, who felt that there was a place for practicality in the world.

"Give them to the people," said the tiger. (a small pause, then resume musical form process)

7.How a tiger leaves

And so an announcement was made to the people of the city that they were now the proud owners of a parrot, a portrait, and a mango grove, and that the Princess Cinnamon could speak, but would be leaving them for a while to further her education.

A crowd gathered in the town square, and soon the door of the palace opened, and the tiger and the child came out. The tiger walked slowly through the crowd with the little girl on his back, holding tightly to his fur, and soon they both were swallowed by the jungle; which is how a tiger leaves.

So, in the end, nobody was eaten, save only the Rani's elderly aunt, who was gradually replaced in the popular mind by the portrait of her, which hung in the town square, and was thus forever beautiful and young.

① coro ; electrónica ; only pitched percussion (overture)
- formants
- pulse

+ dança tem mote musical
+ música re-arranjar-se para adaptar a música-dança da electrónica

→ estilo reminiscência c/ appoggiaturas

② ~~coro?~~ ; percussion non-pitched solo duet (pas de deux)
- dynamic
- movement

→ Rock & Roll baby !!! Jimmy style.

③ coro (voice effects ~~cadenza intermezzo~~ intermezzo)
- texture
- register

+ a partir de uma "dança invisível"?

④ coro ; electrónica ; percussões (ária)
- register
- dynamic
- color
- extension

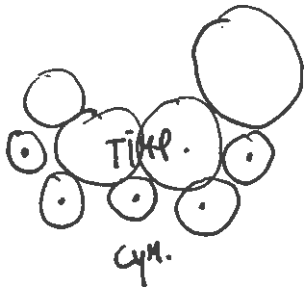
+ dança tem de "imitar" "cumprir" guião musical
+ electrónica é quase pré-composta à dança

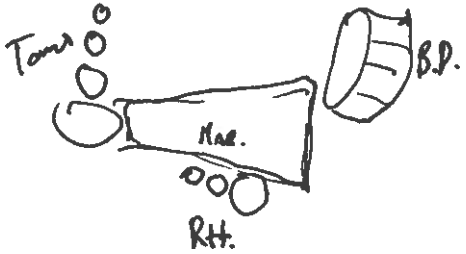
⑤ coro ; electrónica ; percussões (recitativo)
- movement
- color

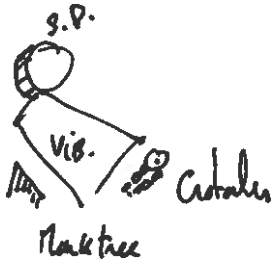
+ dança "responde" à música
+ coro imita resultado da electrónica
+ há "espaços em branco"

⑥ electrónica ~~(dance c~~ ; ~~coro?~~ (dance cadenza)
+ dança sem mote
~~+ coro é construído após dança~~

⑦ coro ; percussões ; electrónica (coda)
- diffusion
- movement
- extension


Tiff.
Cym.


Tous
B.P.
Mac.
Rtt.


S.P.
Vib.
Crotalus
Mocktree

Currículos

INFORMAÇÃO PESSOAL

Francisco Gonçalves Tavares

Rua Cidade de Manchester, nº19, 1170-099 Lisboa

+351 910005631

tavfrancisco@gmail.com

Skype franciscotav

Data de nascimento 18/01/1987 | Nacionalidade Portuguesa

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

2015 - Presente

Produção e Arquivo Musical da Orquestra Gulbenkian

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal) | www.gulbenkian.pt |

2014-2015

Estagiário na Produção da Orquestra Gulbenkian

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal) | www.gulbenkian.pt |

2014 – Presente

Coordenador geral da editora musical Tangente

Tangente, Coimbra (Portugal) | www.tangente.pt |

2011–2014

Produtor na empresa Há um Elefante na Sala

Há um Elefante na Sala, Coimbra (Portugal) | haumelefantenasala.com |

2009–2013

Produtor no Festival "Peças Frescas"

Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa (Portugal) | www.esml.ipl.pt |

2010– 2011

Professor de Música no ensino primário (AECs)

Centro Social Paroquial Padre Ricardo Gameiro, Almada (Portugal) | www.cparoquial-covapiedade.pt |

2007– Presente

Professor particular de Música

Aulas privadas de iniciação à guitarra clássica, análise e técnicas de composição, composição livre, improvisação instrumental, História da Música e formação musical.

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

2013–Presente

Mestrado artístico em Composição Musical

Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa (Portugal) | www.esml.ipl.pt |

2009–2012

Licenciatura em Música, Ramo: Composição.

Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa (Portugal) | www.esml.ipl.pt |
Média de conclusão: 17.

2005–2009

1º ciclo do Mestrado Integrado em Engenharia Electrotécnica e de Computadores.

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra (Portugal) | www.uc.pt/fctuc |

2000–2009

Curso Complementar de Oboé

Conservatório de Música de Coimbra, Coimbra (Portugal) | www.conservatoriomcoimbra.pt |

CURSOS E WORKSHOPS

2011

Curso de introdução ao Eneagrama

Centro Universitário Padre António Vieira, Lisboa (Portugal) | www.cupav.pt |
Sistema dinâmico de tipologia de personalidades para auto-conhecimento e desenvolvimento de competências interpessoais.

2007 Curso de Relações Humanas

Centro Universitário Manuel da Nóbrega, Coimbra (Portugal) | www.cumn.pt |

2008 Curso livre de Canto Jazz

Associação cultural "Sítio de Sons", Coimbra (Portugal) | www.sitio-de-sons.org |

2005 IX Curso Regional de Aperfeiçoamento "Jovens Músicos de Bandas Filarmónicas"

Masterclasses de oboé, organologia, acústica, História da Música, formação musical, orquestração, direcção de orquestra de sopros luthier de madeiras e sopros entre 4 e 10 de Setembro de 2005, Ansião (Portugal)

2005 Master Class de Madeiras da Filarmónica União Taveirense

Masterclass de Oboé com o Prof.Pedro Ribeiro, em Novembro de 2005, Taveiro (Portugal)

ARTIGOS DE INVESTIGAÇÃO

2013 "Understanding relationships between sound and movement in software-mediated choreomusical works: perspectives from dance and music."

Artigo por publicar realizado no âmbito do Mestrado em Composição para a unidade curricular de Projecto de Investigação Musical. Disponível para consulta no Centro de Documentação da ESML.

COMPOSIÇÃO MUSICAL

2014 Banda sonora original da curta-metragem de vídeo-dança "*Transborda*".

Projecto de alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema integrado no Seminário de Produção de Filmes VI e Oficina de Criação, apoiado enquanto Residência Artística Vo'Arte nos SOUDOS – Espaço Rural das Artes, apresentado na Cinemateca no dia 21 de Julho de 2014.

2013 "*Pequeno conto a propósito de uma memória*" para quarteto de guitarras.

Interpretada pelo Quarteto de Guitarras de Lisboa no CD "Prima Luce", com partitura editada pela Scherzo Editions | www.scherzoeditions.com |

2013 "*O contador de histórias*" para oboé solo.

Encomenda da RTP – Antena 2 para as eliminatórias do "Prémio Jovens Músicos 2013", partitura editada pela Scherzo Editions

2013 "*Lugar*" para piano, electrónica e bailarina.

Performance pública no Grande Auditório da ESML integrado no festival "Música com Passos" a 30 de Maio de 2013.

2011 "*Profundis*" para ensemble de percussões.

Encomenda das "Percussões da Metropolitana" executada em concerto integrado na "Noite Europeia dos Investigadores 2011" na fonte exterior do Pavilhão do Conhecimento.

2011 "*Os pastores adoram o Menino*" para coro e trio SAT solo.

Estreada pelo coro Ricercare, sob a direcção do maestro Pedro Teixeira, no concerto "Jovens Compositores" na Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa.

2011 "*Mãos de Oleiro*" para ensemble misto.

Estreada no Festival "Peças Frescas" no Jardim de Inverno do S.Luiz Teatro Municipal dia 16 de Maio de 2011, sob a direcção de Francisco Tavares.

2010 "*Côr a P/B*" para soprano e quinteto de cordas.

Estreada pelo Grupo de Música Contemporânea no Festival "Peças Frescas" no Jardim de Inverno do S.Luiz Teatro Municipal dia 3 de Maio de 2010, sob a direcção do maestro Alberto Roque.

2010 "*Gestos*" para clarinete baixo solo.

Estreada por João Carvalheiro para o Festival "Peças Frescas" no Grande Auditório da ESML dia 10 de Março de 2010.

EXPERIÊNCIA PERFORMATIVA

2006 **V Estágio OJ.com – Orquestra de Jovens dos Conservatórios Oficiais de Música**
1º/2º Oboé e Corne Inglês, sob direcção do maestro Martin André

2002–2006 **Orquestra de Jovens de Coimbra**
1º/2º Oboé sob a direcção dos maestros Virgílio Caseiro, César Nogueira e José Quijada.

2007–2009 **Orquestra de câmara Tutti Ensemble**
1º/2º Oboé sob a direcção do maestro João Ventura

2003–2009 **Orquestra de Sopros do Conservatório de Música de Coimbra**
1º/2º Oboé e Corne Inglês sob a direcção do maestro José Pedro Figueiredo

2009 **Grupo vocal acapela "Cantarte"**
Tenor

2004-2009 **Grupo de Fados de Coimbra "Ars Nova"**
Viola de Acompanhamento

2005-2007 **Projecto Pop-Rock "Cafeína"**
Vocalista, guitarrista e compositor | myspace.com/musicacafeina |

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

Competências de comunicação

- animador de campos de férias da associação CAMTIL (2006 - 2014) | www.camtil.pt |
- animador do Centro Universitário Manuel da Nóbrega (2006 - 2008) | www.cumn.pt |
- formador de grupos de GVX - grupos de vida cristã no CUMN (2005 - 2013)

Competências de organização

- presidente da Associação de Estudantes do Conservatório de Música de Coimbra (2008) | www.conservatoriomcoimbra.pt |
- director de um campo de férias para crianças da associação CAMTIL (2009)
- director-adjunto de um campo de férias da associação CAMTIL (2010)
- director/ensaiador de um coro no CUMN (2005 - 2014)
- coordenador do grupo de animadores de GVX - grupos de jovens no CUMN (2007 - 2009)

Competências digitais

- Software de gestão: OPAS (Orchestra Planning and Administration System)
- Programação de computadores: C++;
- Processamento de sinal: Matlab, Max/MSP, CSound;
- Edição musical: Finale, Nuendo, Reaper;
- Software da gama Office;
- Software da gama Google;

Outras competências

- Frequentou aulas de danças latinas (2009)| lisboaemtango.blogspot.pt |
- Frequenta aulas de dança contemporânea (2014 ->) | www.jazzy.pt |

Carta de Condução B

Frederico Almeida Nunes
(Coimbra, 20 Dez. 1991)

fredericonunes91@hotmail.com
912279393

Percurso Académico

2009-2012 Licenciatura em Arte Edificatória
Departamento de Arquitetura da FCTUC - Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

2012-2016 Mestrado Integrado em Arquitetura
Departamento de Arquitetura da FCTUC – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

2014-2016 – *Projeto de Co-criação Artística: Corpo, Espaço e Som*
Dissertação de Mestrado – projeto de cenografia, em colaboração com o compositor Francisco Tavares e a bailarina e coreógrafa Ana Sofia Leite; reflexão sobre a relação entre musica e espaço cénico nas artes performativas contemporâneas;
Orientação de Pedro Pousada (artista plástico, docente d'Arq-FCTUC) e João Mendes Ribeiro (arquiteto, cenógrafo, docente d'Arq-FCTUC)

Inclusão do projeto "Casa da Alice" – Projeto I – para a exposição de trabalhos selecionados dos alunos do departamento – TAPE 2009/2010

Prémio 3% dos Melhores Estudantes, referente ao ano lectivo 2010/2011

Atividades Extra Curriculares e Associativas

2009 – curso de locução e programação
Pela RUC - Rádio Universidade de Coimbra

2009-2012 – colaborador na RUC - Rádio Universidade de Coimbra
Autor dos programas "In Blue" (2009) e "7 Polegadas" (2010-2012)

2012-2014 membro co-fundador do projeto Red Italian Hunter
Projeto de banda, promoção de concertos, produção e promoção do trabalho discográfico "Foreign City Lights" (Set. 2013); participações/concertos a assinalar: apresentação do EP Forign City Lights", Salão Brazil, Com Certos Musicos #1, Resistance Fest, Talks para além da Arquitetura

2015 – 2016 músico convidado em pequenos projetos de teatro e *performance art*:
Em colaboração com: CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; CITAC, Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra; SESLA, Secção de Escrita e Leitura da Associação Académica; TEUC, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

Trabalhos e publicações discográficas:

2011 – *Mais uma Direta* mini EP (publicação independente, 2017)

2013 – *Foreign City Lights* EP (com o projeto Red Italian Hunter, publicação independente)

2017 – *Circular* EP (publicação independente)

“MonkeyC” – Esboço das regras do jogo (inglês)

MonkeyC - First Steps Mode

What's MonkeyC about

MonkeyC is a game of interactivity exploring the fantastic and sometimes unexpected creative outcome of music and dance improvisation. It builds upon mimicry games and play of children, also found in many dance and theater exercises. Like these, MonkeyC is about the basic feeling of understanding you can find when simply trying to interact with others through imitation. If the "imitative play" aspect alone would be enough for you to enjoy a game of MonkeyC, here you'll also be able to create - with time and practice - experiences which might be aesthetically pleasant for yourself and others!

You might be a musician or dancer of any style with more or less skill. This is a game you'll be able to play, for the basic rule is so simple: be aware of what the other is doing!

What makes it possible for MonkeyC to help you discover these experiences is that, unlike a free improvisation session, you'll find a basic structure to interact with the other players. The interaction can become more interesting by adding levels of complexity while you and the other players develop the basic skills and understanding. But MonkeyC also provides several game modes and a series of tutorial exercises. If you're just beginning to play this game, or have played before but are going to have novice players, always be sure to go through these! Moreover, even though these are the rules for the "First Steps" mode of playing the game, you'll find it really easy to evolve into different game modes. Eventually, if you want, you'll be able to make your own rules to even compose a full dance and music piece going beyond the imitative style - a true choreomusical work!

Jesting-Around Monkeys

The "First Steps" mode spins around JAM (Jesting-Around Monkeys) sessions. The goal of a JAM is for the musicians to try and play, with their instruments, sounds analogous to the body movements of a dancer, or group of dancers, while they're improvising. The result should be a playful mirroring interaction of the human body(ies) with a sound body created by the musicians.

Each JAM should take between 4 to 7 minutes to develop. Shorter or longer JAMs will be addressed at the end of these instructions as cues for expert players to develop new game modes. There's no specific way of keeping track of time. A JAM is all about exploring and playing, thus it's not really important if it goes a little beyond or ends slightly before the suggested time. Maybe you can ask someone who is watching to time your sessions and signal the players when it's going over the 7 minutes mark. Or one of the players can put a soundless timer by his side. It really doesn't matter. The main thing to keep in mind is that a JAM needs some time for the players to enter into the play and then some to at least begin developing some ideas or trying out new possibilities!

For any JAM you'll need to be playing with a ratio of at least 3 musicians per dancer. However you'll find a more fulfilling game experience when playing with 7 musicians (or more) per dancer. More than 2-3 dancers at a beginning stage will create too much complexity, so start with only one. Later, as you and the other players begin to master the basic rules and techniques, you can bring other dancers to play along.

Now one thing must be clear from the start: a JAM is not a "win game"! Nevertheless it sure is a team one! Since the dance players are not competing against the musicians, and having the free will to choose their movement, they must try to help them clearly understand each movement! If you are a dancer, making very complex movements will give the musicians a hard time in understanding all the subtleties of your movement. Thus always begin a JAM with simple and clear movement ideas. As the JAM develops, try to add complexity. But at all times be completely aware of the sound-body the musicians are creating and ask yourself these questions:

- Does it sound like a good imitation of my movement?
- What happens in the sound when I do this?...
- Are they understanding what I'm doing?
- Are they struggling to keep up with my movement?
- Will it help if I move slower or make my movements less complex?

A good way to think about it would be as if you're actually doing this with another person who's trying to copy your movement. The idea of "monkey see, monkey do" is what gives name to this game. The JAM is precisely a way for all the players to begin achieving this understanding through imitation. When this is done, interesting things will naturally start to appear…

Icons and Iconic Features

If you're a dancer, at this point you're practically ready to play in a JAM! Indeed your role is really simple: improvise a dance and be extremely aware of what the musicians are playing! Of course making a decent improvisation is not an easy task, but there's also more to it… For starters it would be useful to know how the musicians are "translating" your body movement into sound… So let's go the music part for a while.

If you're a musician don't worry! Your role in a JAM is not really difficult, even if it's a little bit more complex… The translation you're going to make from body movement into sound can seem like a very abstract thing right now. For example, how are you going to "play" an arm moving up and down? Or a dancer spinning around on his feet?... There's certainly no "right" or "wrong" answer to this, since the most you can do is create analogies.

However in a game of MonkeyC there is a basic structure to create these analogies. It is called an Icon. An Icon is the way we're going to look at the dance and music so that in the end every player knows what he must aim at. A Dance Icon (DI), for instance, is a more or less rough sketch of the movement a dancer is doing at each moment. It focuses into just a small set of aspects such as the "amount" of movement, or the "flow" of a movement. These aspects are called IFs (Iconic Features) and compose the Icon of the thing of which we're trying to make an analogy. However, not every aspect can be an IF: it has to be quantifiable, in more or less precise terms. So, as an example, a certain "pose" cannot become an IF. Nonetheless the similarity of the "body posture" to a specific "pose" at each time, can become an IF.

Icons and IFs are very important, not only to play JAMs, but for every game mode in MonkeyC! These are the foundation for the interaction between dancers and musicians in this game universe, and thus we strongly urge you to become very familiar with them!

Creating a Dance Icon

So if you're trying to create a sound analog for a body movement, the first thing to do is to create an Icon for the body movement of the dancer(s): a Dance Icon. You'll need to choose the IFs which will compose the Icon.

Now, here's the thing with choosing IFs. There are no limits to the number of IFs composing an Icon. More IFs will make a more detailed representation of the body movement, but will also make it more complex to represent with an analogy… Less IFs will obviously give rise to a more rough Icon, which might not be a good enough representation to make a strong analogy. Also you can choose more abstract, defined, complex, or simple IFs. You might want to look at the body movement along the lines of a particular dance technique or the concepts of a certain choreographer. There's absolutely no problem with this, provided you can explain to every other player the meaning of this IF!

For this "First Steps" mode we'll provide next what we think are some pretty basic Dance IFs (DIFs), along with quick descriptions. With this we hope anyone will be able to understand them, even without taking any kind of dance training. For this game mode don't try to create new IFs before exhaustively going through all these basic ones. Indeed we believe these IFs to be one of the most basic sets which is able to create a good Icon for dance movements. So even if you feel to urge to go to higher flights just after your first JAM, take a step back. Master these basic sets and the developments you seek will naturally emerge.

Basic DIFs

- Torsion: relaxed ----- twisted

> Torsion refers mainly to the aspect of reaching for the limits of mobility of body parts. This includes flexions, rotations, bends, and similar movements. This DIF goes from a relaxed state - in which the body parts are at rest positions - to the twisted end - where we see them going to the mobility limits as a cause of one of the described movements. Torsion can be looked at in a more holistic sense, encompassing the whole body, or focusing in certain body parts such as one of the legs, or the torso. Finally it can also be measured within a system of several bodies. In this case you should take into account the torsion of each

element of the system (since there is no really “limit of mobility” among two independent bodies).

- Spread: small ----- big

This IF looks into the area covered by the body of the dancer at each time. So if the dancer is curled up in a ball we’ll have a “small” spread. Whereas if she is with her arms open reaching far out, while standing up in one leg and the other stretched out to the side, this will be a clear “big” spread. If you’re looking at more than only one dancer, this IF will have to do with the total distance between them. Of course one can take into account the area covered by each dancer’s body. However this will only have a significant repercussion in the total spread when they are close together.

- Action: passive ----- active

Action is probably one of the most basic IFs, but also one of the most effective for creating analogies with sounds. It can be said to be the “amount of movement” the dancers is doing at each time. So a dancer standing still, not moving even a finger, will have a “passive” action. On the other hand if he is running around, or even standing in the same place but vigorously shaking all his body, this will be an “active” action. For the case of having more than one dancer this IF is simply the “sum” of each individual action IF.

- Flow: flowing ----- jerky

The flow IF is a little bit harder to explain, but easy to understand when seen in practice. A movement which is “flowing” has this continuous quality. It doesn’t change speed or direction very quickly so it seems to be uninterrupted. An example of this would be of a painter pressing his brush against the canvas making smooth continuous lines and curves. Or even of an orchestra conductor gesturing a legato section. On the contrary, the “jerky” end is about a much more staccato, impulsive, discontinuous kind of movement. Someone poking, or dabbing, or in a more extreme end, convulsing with spasms, would be a good example. As in the case of the action IF, for two or more dancers the total flow is an account of each individual flow IF.

- Height: low ----- high

  Height is a very straightforward IF. It's about the evaluating the maximum distance to the ground of any body part. So a "low" height might be when a dancer is lying on the floor. A "high" height might occur when she is stretching one or both of her arms upwards, over her head. However this a much more difficult IF to evaluate in the case of a group of dancers… You might intuit it has something to do with a kind of average of each individual height. Nonetheless this is kind of a difficult operation to make in real-time, especially when the number of dancers begins to grow...

- Focus: focused ----- scattered

  When referring to the focus of the movement we're pointing at three things in particular. First is the number of body parts moving at the same time. So a more "focused" movement is one which involves less body parts. But this is not the only thing. A second aspect when talking about focus is the size of the moving body part. Focusing the movement within an arm is more "scattered" than moving the fingers of the right hand, for instance. Finally the proximity of moving body parts is also important for the focus. Thus movement concentrated within the fingers and wrist of the right hand is more "focused" than moving only the fingers of the right hand and at the same time your left ankle. However there is an exception to this: if your right hand and the left foot somehow come very close to each other, the movement begins to become more "focused". For the case of several dancers the same aspects apply, but now also taking that each dancer is himself a kind of a "body part". Dancers moving far away from each other give rise to more "scattered" focus. When coming closer together, it becomes more "focused".

- Strength: weak ----- strong

  Probably the most difficult IF we provide for the "First Steps" game mode is the strength of the movement. So you'll have only a quick description of this IF. Then a more complete understanding will come in practice, especially when doing our tutorials. A "strong" movement implies showing more muscular power or tension, whereas a "weak"

one seems to need almost no muscular activity. This is a DIF rather difficult to understand in a dance group or even for just a body part or set of body parts.

- Balance: stable ----- unstable

The balance IF is about the inertia of the dancer's body when confronted with external forces. Therefore we assume there's a "stable" balance if a dancer is in a state he would maintain when pushed around. For instance, when standing up with feet apart from each other, knees slightly bent, a dancer is very "stable". He can even be pushed or pulled and almost don't budge. An "unstable" balance is more common in situations like when a dancer is leaning forward, backward or sideways. Just a little push would make him immediately move - and probably fall… This is an interesting IF to evaluate with groups of dancers, especially when they're in contact with each other. In these situations balance is achieved from the "system" of bodies, allowing for "stable" positions which would be unstable otherwise - just think of two dancers holding hands facing each other and then leaning backwards.

- Direction: front -- back -- sideways

This is another IF which seems very easy to understand, but not so much to explain… It refers to the "where" of the movement in respect to the body of the dancer. The most basic example is that of walking. Walking straight ahead has a "front" direction; walking backwards is obviously "back"; when moving side to side - either by crossing feet or sliding - is "sideways". There are also points between such as walking ahead in a diagonal, a mix of "front" and "sideways". For a group of dancers this IF is not a good choice. Indeed it doesn't give any resolution if a dancer is moving forward and another backward. So be careful when using this IF.

Creating a Music Icon

Having explained the basic DIFs you'll now need to create a Music Icon (MI). This is an equally important step since making a connection between DIs and MIs, through their IFs, will be the basis for the analogies.

Just as for the DI, the MI is composed of Music IFs (MIFs). Once again, for the "First Steps" mode we propose some which fit nicely together for creating analogies. These, however, cannot be described as "basic" in the same sense of the DIFs we provided. Surely these IFs are very easy for musicians to understand, but only the descriptions we give won't be enough if you don't have some basic music training… Later on we'll clarify why these were the IFs chosen for this game mode. Also, we call them "general" MIFs because they can be described without any context. Yet, additional MIFs will be introduced in next chapters along with the Figurative Groups, since they are specific of each one of these.

One last thing before moving on to the MIFs. When creating the MI you need to take into consideration the number of IFs composing the DI. As we'll soon see, for the purpose of a JAM, a better analogy is created when the number of MIFs matches or surpasses the number of IFs composing the DI. So, before finishing the MI, be sure to count all the IFs it contains - both "general" IFs and those specific to the Figurative Groups! But we'll get back to this later.

Some general MIFs

- Register: low ----- high

  The register MIF deals mainly with pitched sounds, i.e. sounds with a fundamental frequency. Thus dealing with the "low" register points to the lower pitches possible within an instruments. The "high" register, as expected, goes to the high pitches of that same instrument. However we can be talking not about a single pitch but rather a cluster, chord, or any set of pitches. An example of this would be of a piano playing a same triad along all its registers.

- Color: harmonic ----- noisy

  Color is a MIF which tries to capture the quality of sound consequential of the frequency spectrum. So if the spectrum profile resembles more that of a pure sine wave - a periodic sound in which the fundamental pitch and its "natural" harmonics are clearly expressed - it has a more "harmonic" color. On the other hand, if it resembles more that of a noise - non-periodic sounds with a large range of frequencies equally present - it will be said to have a more "noisy" color. In the case of more

"harmonic" sounds we will not make any distinction between different timbres, such as those of different pitched instruments.

- Dynamic: piano ----- forte

A very straightforward MIF, dynamic deals with the perceived sound intensity at each time. More intense sounds are closer to the "forte" end. Weaker sounds have a more "piano" dynamic. Of course this can also be evaluated both with individual instruments or ensembles. So even if all the instruments in an ensemble are playing individually a "piano" dynamic, the result of the ensemble sound will always have a more "forte" dynamic than any of the instruments by themselves.

- Articulation: short ----- long

A sound event can be said to have an ASR structure: Attack, Sustain and Release. The articulation MIF is about the sustain part of the sound event, but also the release. This means that if a sound event is mainly composed of attack, almost no sustain and a very quick release, such as that of a violin pizzicato, it will be said to have a "short" articulation. Otherwise, if it is more sustained or even if the release takes time it will be a more "long" articulation. Now, we can also talk about the articulation of a more "textural" sound, for instance that of a choir singing a renaissance contrapunctual piece. This however hasn't really got to do with each instrument's sound event by itself, but rather with the duration of the overall sound.

- Event density: sparse ----- loaded

Even though we put this IF along with the music ones, it actually can be used for any kind of event-driven process. In this case it has to do with the number of sound "attacks" (in the sense of the ASR structuring of sound) within a certain time interval. So more attacks means a more "loaded" event density, as in the case of a very fast loop of an arpeggio up and down played by a piano. Less attacks make a more "sparse" even density, such as a sustained long chord played by a string section, or notes played with much time between each other. Note that it doesn't matter how many instruments you hear playing: if they play the attack at the same time it is a "single" sound attack!

- Extension: elementary ---- full set

> Once more we have an IF which is highly abstract. But also very easy to understand when applied to the building of a Music Icon. Let's say you have a set of different sounds, doesn't make how they differ from each other (pitch, timbre, articulation, etc.). For this example we'll work with the pitch register of a clarinet. If the clarinetist plays only one of these pitches then we say it is in an "elementary" extension. Rather if she plays from high to low register using all the available pitches, then it has a "full set" extension.

Creating a basic analogy

At this point we're now ready to explain how to create an analogy between Dance and Music. It was already pointed out that the analogy would come from making connections between a DI and a MI. These connections are actually just direct correspondences from DIFs to MIFs. For instance let's suppose we have a DI made of five IFs, one of them being "Action". As we've told before we'll need a MI with five or more IFs for this analogy to work out. For the moment let's assume it has the five minimum requirement, and one of the MIFs is "Dynamic". To start making an analogy we just need to make a one-to-one direct correspondence from the "Action" DIF to the "Dynamic" MIF, such as:

```
passive ----- active                          passive ----- active
   |              |              or                |              |
piano   -----  forte                           forte   -----  piano
```

Notice that it doesn't matter the direction of the correspondence! The "passive" end can correspond both to the "piano" or "forte" ends!

Now, once a DIF and a MIF are connected through this direct correspondence, two things happen in this "First Steps" game mode:

- First, the MIF becomes "busy", meaning it cannot be connected with any other DIF. This is so in order for all the players which are subject to this MIF to be looking exclusively to the same DIF. By restraining all the "Dynamic" MIFs to the "Action" DIF makes that the players not only feel the feedback of the connection with the dancer(s) but also with the music ensemble. However a DIF

never becomes “busy”, rather we’ll call it “booked” (which amounts to say it’s linked with one MIF).

- Second, the direction of the correspondence becomes “blocked”, in the sense of strengthening the former connection. For the purpose of a JAM it is important that the “mirror” works the same way for all the musicians, and so when we choose a direction of correspondence it must hold true for every musician using this MIF, during the whole JAM.

For the case of having more MIFs than DIFs, the solution is for you to correspond several MIFs to a single DIF, thus making it “overbooked”. However, as a rule of thumb, all of the DIFs must already be “booked” before “overbooking” any of them. A basic analogy is made as soon as all the MIFs are “busy”. At this time if there’s still any DIF left you have either to choose another MIF to include in the MI, or remove that “lost” DIF from the DI.

The power of this kind of analog connections lies in keeping things simple. In fact our mind is able to make these analogies because on one hand we are only addressing dynamic processes, which can be plotted along a timeline; and on the other hand because the correspondences are univocal, meaning there are no “contradictions” in a same analogy. Of course you can find correspondences between IFs which in your opinion work better or are more interesting than others. And we encourage you to explore as many different connections as you can! However always begin with the most obvious and simples steps. For instance, do not go into “overbooked” analogies before exploring all the one-to-one possible correspondences. The purpose of this game mode is to begin creating an understanding between all players, and even though more complex analogies might bear more interesting results this is not the most important thing. First try to have plain, simple and easy fun. Explore every inch of even the most basic possibilities!

Prompting Setups

So now we only need to go through a couple more things before beginning to play a JAM. One is the “scenario” where it is set, which is called the Prompting Setup (PROSE). A PROSE is composed of various elements directed for both musicians and dancers alike, which constrain and guide how the players will develop a JAM. It can go from something

as simple as a metronome, through a dance style or technique, to the Figurative Groups which we'll see later in more detail.

Once more you'll be given a very basic PROSE which will allow to play this game mode of MonkeyC and make your first incursions into a JAM. However this PROSE is not essential for every JAM, for neither element in it can be considered a "basic" constraint. For instance, even the metronome is a dispensable feature in a JAM - you can play music or dance without any kind of time metric structure, or with a more "fluid" one.

"First steps" PROSE

- Metronome

  This element is made of three aspects:

  1. Tempo pulse: a basic regular pulse with the frequency given by a tempo indication in beats per minute (bpm). In the metronome element the tempo pulse is the same within a JAM. There isn't any *accelerando*, nor *ritenuto*. This provides a basic metric for framing events.

  2. Basic subdivision grid: the basic subdivided time-intervals in which event attacks can appear - tempo pulse divided by 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 16.

  3. Complex subdivision grid: the more complex time-intervals in which event attacks can appear - tempo pulse divided by 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 12, 13, 14, 15, 16.

- Harmonic field

  An harmonic field is a set of different pitches, which in this PROSE encompass most of all the instrument registers. It can act either as a "scale", when all of the elements of the field are present, or as a "chord" when some (or most) elements have been filtered out of the set.

- Pitch Contours

  Pitch contours are simply serial sequences of different pitches.

- Rhythmic Blocks

  This element is a set of several different rhythmic patterns, both short and long.

The last element we'll provide in this PROSE is the Figurative Groups. Because of its complexity it will be explained next in a different section.

Figurative Groups

The Figurative Groups (FIGGs) are the last element of this "First Steps" game mode to be addressed, but also a very important one. A FIGG is a way to create a "character" to play a JAM, or a sort of "organ" within the body which is an Icon, with very specific aspects and functions. It is called Figurative Group because it is an aggregate of IFs, PROSE constraints and player constraints which together aim at representing a certain "shape" or "figure" with certain function or character in an Icon. These are actually the most concrete working tools for a music player in a JAM.

So if you're a dancer, for this game mode the FIGGs won't actually affect you much. As we've said, in a JAM the main role of a dancer is to improvise while being extremely aware of the sound result of her movement. For other game modes a dancer might be subject to a FIGG, but this is not possible for now. On the other hand if you're a musician the FIGG will let you know if your instrument is allowed for this function, what PROSE constraints apply to you, what MIFs you have to use for creating the analogy and where the focus of your attention should be during a JAM.

One very important element in a FIGG is the Group IFs (GIFs). These are a selections of MIFs which create a basic portrait of the FIGG function or character. The GIFs within a FIGG are associated with levels of difficulty represented in numbers from 1 to 3, being 1 the easier and 3 the hardest. When playing a FIGG for the first time you begin by using only the level 1 GIFs, and only when you've mastered these you may use the next level GIFs. Notice this is a cumulative process, meaning once you want to go to the next GIF on the list you still need to perform the previous GIFs! For GIFs in the same level you may proceed in an order different from the list, thus making it easier to explore in more

detail a certain GIF. However never dismiss the previous level GIFs, otherwise the FIGG will lose its particular characteristics!

There's a final remark about the GIFs that must be made. As we've previously seen there are more "general" MIFs, which were described earlier. We called these "general" because they apply to several of the FIGGs we're going to provide for this game mode. However there are some MIFs which are particular to a certain FIGG. These will always be explained within the FIGG where they belong.

A FIGG usually has the following structure:

- \\FIGG Type\\ | \\FIGG Name\\

  \\Basic description of the function of this FIGG\\

  Play: \\Minimum number of players and player constraints\\
  PROSE: \\PROSE constraints which apply to players with this FIGG\\

  \\level\\ > \\GIF\\
  \\eventually the description of the GIF if it has not been given before\\
  \\level\\ > \\GIF\\
  …

  Focus filter: \\Which body parts should be focused upon\\

Let's have a look now at some Music and Dance FIGGs which work well within the scope of a JAM.

- Music | Pulse Streams

  The "Pulse Streams" tries to create a movement flow with a very pulsated rhythmic character, which intends to mainly explicit the metronome tempo pulse and basic subdivision grid.

  Play: minimum 1 player of any instrument kind
  PROSE: Metronome tempo pulse and basic subdivision grid + Harmonic field "scale" or available non-pitched sounds

  1> event density
  1> dynamic
  2> pulse stability: regular ----- irregular

A “regular” pulse stability happens when the transition between two different subdivisions of the basic subdivision grid is made by filling a whole tempo with pulses within the first subdivision. So for instance, to go from a 2 to a 4 subdivision in a regular way you must play a tempo of pulse streams in the 2 subdivision, and only in the next tempo beat you can jump to a 4 one. “Irregular” pulse stability is achieved by skipping more and more tempo subdivisions to go from one tempo subdivision to another. For example if in the same tempo beat you play a pulse in the first quarter (subdivision in 4), then immediately go to a subdivision in 2 and play a pulse, and finally skip to a subdivision in 8 and play two pulses (creating a syncopated rhythm), you’ll have a more “irregular” stability.

3> articulation
3> extension

Focus filter: whole body or any set of body parts which allows for these GIFs

- Music | Harmonic Buildings

The “Harmonic Building” FIGG is all about harmony, in its most broad sense. At each moment there must always be playing at least 3 different pitches (except for breathing reasons), making a sort of harmonic background for the other FIGGs.

Play: minimum 3 different pitched instruments which can sustain a sound, and that together encompass the whole range of a “chord”
PROSE: Metronome tempo pulse and complex subdivision grid + Choose a “chord” from PROSE

1> register
1> dynamic
2> color
3> pitch fluctuation: within set ----- far from set

This GIF is used within the pitch set of the used “chord”. So the fluctuation is “within chord pitches” one you’re only playing those pitches used in the “chord”. However it begins to become “far from set” when you go to neighbor pitches of those in the chord - this is, in a close interval to a pitch of the chord, both above and below - such as slight

vibratos, quarter tones and then half tones. In the extreme you'll find these pitches which rest right in the middle between two chord pitches.

3> event density

Focus filter: whole body or any set of body parts which allows for these GIFs, but preferable if each instrument watches mutually exclusive sets

- Music | Pitch Paths

The player(s) playing the "Pitch paths" will have the function of creating melodic voices from previously chosen pitch contours. Every time a pitch contour is finished - needs to go beyond the last pitch on either end of the series - you'll have to immediately change to another contour.

Play: minimum 1 player with a pitched instrument of any kind
PROSE: Metronome tempo pulse + Choose several "pitch contours" (minimum 4)

1> event density
1> dynamic
2> contour direction: forward - neighborhood - rewind

In this GIF you'll have to control the direction for reading the pitch series. It's not a continuous IF, but rather has three different states. In the "forward" state you read the series from "left to right" starting from the pitch you were at before entering this state. When in the "neighborhood" state you keep revolving around three pitches: the one you were just playing before entering this state and the two pitches immediately to the left and right. When at the "end pitches" of the contour use the two sequential pitches left or right to this one. For the "rewind" state the series has to be read from "right to left", from the pitch you were at before entering this state. When beginning a new pitch contour, when at the first pitch of the series you immediately start a "rewind" then go the end pitch of the last played contour and continue from there. In the case of this being the first contour of the JAM, then go the last pitch of this series - do not change contour!

3> register

Focus filter: whole body or any set of body parts which allows for these GIFs

- Music | Rhythmic Landscapes

The “Rhythmic Landscapes” FIGG is designed to create some rhythmic motives which can be manipulated by the player. If you’re playing this FIGG it’s important you notice that you’ll only be able to change the sound according to the GIFs at each new attack of the rhythmic pattern currently being played. At the end of each rhythmic block you can choose to either go to a different one, or repeat the same block. In order to make it easier to “fit” patterns into the “metronome” the player is able to choose making slight pauses between different blocks (not possible when in a “block loop”).

Play: minimum 1 player with an instrument of any kind
PROSE: Metronome tempo pulse and complex subdivision grid + Harmonic field “scale” for pitched instruments + Choose several “rhythmic blocks” (minimum 4)

1> extension
1> dynamic
2> articulation
3> rhythm scaling: augmentation --- no scaling --- diminution

The possible scaling for a rhythmic block should be provided beforehand, right after choosing the building blocks being used for the JAM. A basic scale would be, for instance, to simply multiply the pattern figures by 2 (augmentation) and to divide also by 2 (diminution). However you can opt for as many scale levels as you which, with any multiplier/denominator. Finally you can only evaluate a new rhythm scaling after finishing the current one - never change scale while still playing the block!

Focus filter: whole body or any set of body part which allows for these GIFs

- Music | Textural organics

Non-pitched sounds / effects idiomatic or possible for the instrument. Glissandos are available.

Play: minimum 1 player preferably if with an instrument allowing for many and different “sound effects”
PROSE: Metronome tempo pulse and basic subdivision grid

1> event density
1> dynamic
2> pulsation: regular (within subdivision grid) ----- irregular
3> articulation

Focus filter: whole body or any set of body parts which allows for these GIFs

Tutorials

Exercise 1: Single to single

1 FIGG for all the musicians, with only one level 1 GIF. Dancer explores one DIF at a time.

Exercise 2: Your turn

Dancer explores just one DIF. All the musicians explore one level 1 GIF of one FIGG at a time. After a while repeat changing the DIF.

Exercise 3: All this just for that?

Dancer explores just one DIF at a time. Each musician plays only one level 1 GIF from one FIGG, all have different combinations. For each DIF each musicians plays its role for about 20 seconds, then passes to another. Dancer only goes to a different DIF after all musicians have played. Ideally repeat this exercise as many times as necessary to go through all Music FIGGs. This exercise is the equivalent to “playing scales” for technique.

Exercise 4: Overbooking

Same as exercise 3, except the musicians play all at the same time.

Exercise 5: Exploring the Music FIGGs

Choose a correspondence for all the IFs available. Try avoiding overbooking. Dancer moves freely exploring all the DIFs. Musicians play all the same FIGG, starting only with one of the level 1 GIFs. When feeling comfortable with this GIF add another one until all levels are complete. Each musician adds GIFs in his own time of choice.

Exercise 6:

Into further game modes

- Less time, same short choreography, and repeat over and over.
- More time, explore more movement possibilities
- Create dance PROSEs
- Include a choreographer to create and choose analogies, PROSEs, etc.
- Include a composer to create and choose analogies, PROSEs, FIGGs, etc.

Relatório final de Síntese Sonora

Estudo de potencialidades da utilização de Wiimotes em parametrização musical de coreografias.

por

Francisco Gonçalves Tavares
aluno nº2009227
para a cadeira de Sintese Sonora 2010/2011
Escola Superior de Música de Lisboa

Resumo

Através de um pequeno programa em *Csound* em articulação com software *PIE (Programmable Input Emulator)* são exploradas potencialidades de utilização dos vários parâmetros fornecidos por um *Wiimote*, bem como as principais dificuldades e problemas em modelá-los em parâmetros musicalmente interessantes. Visando a possibilidade de coreografias-instrumentos apontam-se de seguida possíveis caminhos técnicos e composicionais.

Introdução

A interligação entre Música e Dança é antiga, e ao longo dos tempos têm sido expostas novas e interessantes maneiras de olhar e de realizar esta articulação, não só através da utilização de novos estilos como de novas técnicas. Mais recentemente o aparecimento da electrónica na música abriu todo um novo leque de possibilidades nesta área, sobretudo no campo do processamento em tempo real, e da utilização de parâmetros electrónicos extra-musicais para a modelação e composição musical.

Neste trabalho pretendeu-se fazer uma exploração inicial das potencialidades do comando *Wiimote* em conjugação com a electrónica, de modo a criar um "instrumento" que interagisse dinâmicamente e de forma musicalmente interessante com o movimento corporal. Para este caso a base utilizada como interligação entre som e movimento foi a ideia de caos/serenidade, e de tensão/relaxe – movimentos mais enérgicos seriam mapeados em sons paralelamente mais caóticos, e o aumento da tensão muscular (neste caso uma torção no pulso) em sons progressivamente mais complexos.

Estabelecimento das ligações

- ***Wiimote* para *PC***

O *Wiimote* é uma peça de hardware desenvolvida pela *Nintendo* para uma das suas consolas de entretenimento (*Wii*), e consiste de uma complexa rede de sensores, entre quais se encontram acelerómetros, detector de infravermelhos, e variados botões de pressão simples. Todos os dados, com excepção dos IV, são transmitidos por *Bluetooth*. Actualmente quase todos os computadores possuem tecnologia *Bluetooth* pelo que a ligação a este é tão simples quanto a activação de um qualquer software de gestão do sistema B*luetooth*.

- **Recepção de dados do *Wiimote***

Neste trabalho foi utilizado o software *GlovePIE 0.43* que realiza a função de emulador programável de inputs, e que está programado para a utilização de uma biblioteca de conexão com o *Wiimote*. Para mais informações sobre esta biblioteca e as funções facultadas consultar a documentação primária do software, indicada na bibliografia. Sobre esta plataforma foi escrito um pequeno programa com o intuito de recolher os dados enviados pelo *Wiimote*, tratá-los e modelá-los de modo a tomarem valores úteis para a parametrização posterior, e por fim enviá-los para uma porta virtual especificada.
Posteriormente, através de mensagens segundo o protocolo *OSC (Open Sound Control)* trocadas entre o *PIE* e o *CSound* pela porta definida, estes parâmetros puderam ser t rabalhados no código dos instrumentos, mesmo estando o seu valor em constante actualização dinâmica.

O script em *GlovePIE 0.43*

O programa escrito neste software consiste basicamente em três partes distintas:

1. Incialização do objecto *OSC*
2. Leitura e tratamento dos dados do *Wiimote*
3. Envio das variáveis finais através do objecto *OSC*

O objecto *OSC* consiste numa classe com 3 parâmetros de inicialização obrigatória – número da porta de comunicação, endereço IP de leitura, tipo de envio dos dados – e tantos parâmetros de variáveis quanto desejado.
Dado que neste caso a comunicação é com o software de gestão de *Bluetooth* do PC e as mensagens são para ser enviadas para software do PC, o endereço de IP será o "*localhost*" e a porta de envio qualquer acima de 8000 (por questões de não interferir com outras aplicações). O tipo de envio de dados terá de ser do tipo *peer-to-peer* já que o pretendido é a comunicação com uma única aplicação.

```
Osc1.port = 9100
Osc1.ip = "127.0.0.1"
Osc1.broadcast = false
```

As restantes variáveis resumem-se aos valores dados pela leitura e tratamento dos acelerómetros e botões do *Wiimote*.

- **O botão B**

  O botão B no *Wiimote* é accionado pelo dedo indicador, ao estilo "gatilho", adoptando os valores "*true*" ou "*false*" consoante está respectivamente pressionado ou não. Neste script o valor a cada momento é captado pela função `wiimote.B` e os dados são utilizados para:

  - Atribuír o valor 1 ou 0 à variável `var.B`
  - "Congelar" os valores das variáveis `Osc1.wii.rolli (i=1,...,9)`

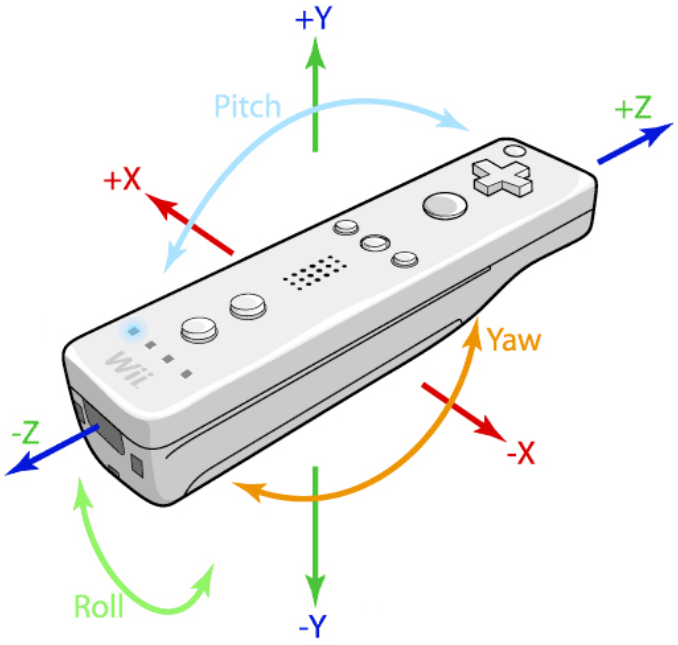
```
var.B = int(wiimote.B)
Osc1.wii.b = var.B

if Wiimote.B {

if var.roll <= 1 {
Osc1.wii.roll1 = 0
Osc1.wii.roll2 = 0
Osc1.wii.roll3 = 0
Osc1.wii.roll4 = 0
Osc1.wii.roll5 = 0
Osc1.wii.roll6 = 0
Osc1.wii.roll7 = 0
Osc1.wii.roll8 = 0
Osc1.wii.roll9 = 0 } (…)
```

- **Os acelerómetros**

O comando *Wiimote* envia dados dos seus acelerómetros segundo o seguinte referencial:



que podem ser lidos pelas funções `wiimote.gx`, `wiimote.gy`, `wiimote.gz`, `wiimote.roll`, `wiimote.yaw`, `wiimote.pitch`.
As funções `gx`, `gy` e `gz` retornam valores em G's, entre -5 e 5. No entanto estas funções não anulam a força da gravidade, sendo que em repouso os valores dos eixos nunca serão (0,0,0).
As funções `roll`, `yaw` e `pitch` retornam valores angulares em graus, entre -180 e 180 no caso do `roll` e do `yaw`, e entre -90 e 90 no caso do `pitch`.

Neste trabalho apenas foram utilizados as funções `gx`, `gy`, `gz` e `roll` por uma questão de simplicidade do programa e clareza dos resultados obtidos.
As funções `gx`, `gy` e `gz` são utilizadas para gerar a variável `var.Caos`, uma representação da energia total do movimento em cada momento. Esta por sua vez é modelada matematicamente segundo um polinómio de terceiro grau de modo a ter uma resposta mais acentuada nas pequenas e muito grandes acelerações. As funções `smooth` servem para suavizar as curvas de valores, ignorando valores muito dispares dos anteriores através de uma função de média. As constantes foram obtidas através de calibrações manuais dos valores obtidos.

```
    var.Caos = smooth(abs(var.Y)+abs(var.X)+abs(var.Z) - 1)
 var.Caos1 = int(smooth(int(116+intPower((var.Caos - 5),3))))
```

Os valores enviados foram ainda multiplicados por constantes, no sentido de os tornarem úteis na programação seguinte em *CSound*.

```
  Osc1.wii.caos = int(smooth(int(smooth(abs(var.Caos1*270)))))
Osc1.wii.caospan = int(smooth(int(smooth(abs(var.Caos1*230)))))
```

Por sua vez a função `roll` é utilizada para ir activando "sinais" de passagem de ângulo, disparando um sinal por cada 9º de rotação (para qualquer dos lados). No entanto os valores só são modificados quando o botão B está pressionado, fazendo com que os valores dos sinais em cada momento correspondam aos últimos lidos aquando do momento `wiimote.B=true`.

```
var.roll = int(smooth(abs(Wiimote.smoothroll/9)))

                if Wiimote.B {

               if var.roll <= 1 {

               Osc1.wii.roll1 = 0
               Osc1.wii.roll2 = 0
               Osc1.wii.roll3 = 0
               Osc1.wii.roll4 = 0
               Osc1.wii.roll5 = 0
               Osc1.wii.roll6 = 0
               Osc1.wii.roll7 = 0
               Osc1.wii.roll8 = 0
               Osc1.wii.roll9 = 0}

        if var.roll > 1 and var.roll <= 2 {

               Osc1.wii.roll1 = 1
               Osc1.wii.roll2 = 0
               Osc1.wii.roll3 = 0
               Osc1.wii.roll4 = 0
               Osc1.wii.roll5 = 0
               Osc1.wii.roll6 = 0
               Osc1.wii.roll7 = 0
               Osc1.wii.roll8 = 0
               Osc1.wii.roll9 = 0} (...)
```

O programa em *CSound*

Na parte da programação em *CSound* deste trabalho apenas vai ser referenciada a construção dos instrumentos, já que o restante programa é bastante explícito.
Os instrumentos constantes neste programa são dois:

1. `inst 1`, uma onda resultante de uma modulação FM de índice `(i=0,...,9)` entre duas ondas de frequência p4, com variação de frequência da portadora `acaos`, e envolvente da portadora `kcaos`.
2. `inst 99`, uma câmara de reverberação, e controlo de panorâmica por um oscilador de amplitude 1 e frequência proporcional a `kcaos`.

Na cabeça da secção `<CsInstruments>` para além da incialização habitual das variáveis `sr`, `ksmps` e `nchnls`, também foi feita a incialização de um handle *OSC* para a porta 9100 (para comunicação com o script em *GlovePIE*) e de uma variável global para criação da reverberação.

```
sr = 44100
ksmps = 100
nchnls = 2

gihandle OSCinit 9100

ga1 init 0
```

- **inst 1**

  Este instrumento começa com a inicialização de uma variável de amplitude, e de variáveis de armazenamento dos valores lidos através da porta 9100 pelo handle *OSC*

```
iamp = 170

kb init 0
kr1 init 0
kr2 init 0
kr3 init 0
kr4 init 0
kr5 init 0
kr6 init 0
kr7 init 0
kr8 init 0
kr9 init 0
kcaos init 0
```

De seguida inicia a leitura dos valores passados pela porta 9100, através da função `OSClisten`.

```
   kk0 OSClisten gihandle, "/wii/b", "f", kb
 kk1 OSClisten gihandle, "/wii/roll1", "f", kr1
 kk2 OSClisten gihandle, "/wii/roll2", "f", kr2
 kk2 OSClisten gihandle, "/wii/roll3", "f", kr3
 kk4 OSClisten gihandle, "/wii/roll4", "f", kr4
 kk5 OSClisten gihandle, "/wii/roll5", "f", kr5
 kk6 OSClisten gihandle, "/wii/roll6", "f", kr6
 kk7 OSClisten gihandle, "/wii/roll7", "f", kr7
 kk8 OSClisten gihandle, "/wii/roll8", "f", kr8
 kk9 OSClisten gihandle, "/wii/roll9", "f", kr9
kk10 OSClisten gihandle, "/wii/caos", "i", kcaos
```

A onda moduladora é criada pela síntese aditiva de 9 osciladores, correspondendo cada um deles a um dos harmónicos da onda fundamental `a1`. Cada um dos harmónicos é activado pela variável `kri (i=1,...,9)`, que corresponde ao sinal de rotação definido no script em *GlovePIE*, e as suas amplitudes são fracções da amplitude da onda `a1`.

```
   a1 oscil iamp, p4*kr1, 1
 a2 oscil iamp*0.7, p4*2*kr2, 1
 a3 oscil iamp*0.6, p4*3*kr3, 1
 a4 oscil iamp*0.5, p4*4*kr4, 1
 a5 oscil iamp*0.5, p4*5*kr5, 1
 a6 oscil iamp*0.4, p4*6*kr6, 1
 a7 oscil iamp*0.4, p4*7*kr7, 1
 a8 oscil iamp*0.4, p4*8*kr8, 1
 a9 oscil iamp*0.3, p4*9*kr9, 1

amix = a1+a2+a3+a4+a5+a6+a7+a8+a9
```

A frequência final é dada pela modulação entre `amix` (moduladora) e a frequência `p4+(acaos*kb)`. Esta última corresponde a uma frequência `p4` definida na secção `<CsScore>` à qual é somada uma frequência aleatória `acaos` quando `kb=1` (isto é, quando o botão B é pressionado). A onda final `aonda` é o resultado da frequência final com uma envolvente `3000+(kcaos)`.

```
acaos randh (kcaos/100), (kcaos/500)

aonda oscil3 3000+(kcaos), p4+amix+(acaos*kb), 1
```

De notar que a frequência aleatória `acaos` é também função de `kcaos`, bem como a frequência de variação de `acaos`.
A saída final é uma fracção de `aonda`, com envolvente `kenv`.

```
kenv linseg 0, 0.1*p3, 1,0.8*p3, 1, 0.1*p3, 0

outs (aonda/6)*kenv, (aonda/6)*kenv
```

- **inst 99**

Este instrumento muito simplesmente vai buscar a variável `ga1`, actualizada em cada momento no final do instrumento 1 com o valor de `aonda`, e utiliza-o para criar uma câmara de reverberação `aout` com uma panorâmica oscilante. Esta última é realizada pelo oscilador `apan`, cuja frequência é uma fracção de `kcaos`.

```
kcaos init 0

kk1 OSClisten gihandle, "/wii/caospan", "i", kcaos

apan oscil 1, (kcaos/6000), 1

aout reverb ga1, 3
```

A saída final deste instrumento é uma fracção de `aout` com panorâmica.

```
outs (aout*(apan))/10, (aout*(1-apan))/10
```

Conclusão

Em geral o resultado final correspondeu às expectativas, sobretudo por causa da utilização da variável de caos (que de facto consegue gerar caos sonoro a vários níveis) e da modulação FM de índice variável (bastante eficaz na complexificação do som). As experiências feitas também mostram que a introdução do botão B como "switch" do caos foi uma opção com bons resultados, já que torna o instrumento mais versátil e controlável pelo utilizador, no sentido em que nem todos os movimentos adicionam imediatamente caos sonoro, mas apenas aqueles que o performer escolher.

Uma questão que poderá ser melhorada num próximo trabalho é de facto a eliminação de vários "clicks" audíveis quando o nível de caos sonoro começa a aumentar para um grau significativo. De facto isto pode dever-se a vários aspectos, desde o processador da máquina em que o programa está a correr, às curvas de valores fornecidas pelo script em *GlovePIE* que podem ainda conter saltos significativos entre valores quando o caos começa a aumentar, passando por questões de picos de amplitude relacionadas com a utilização de uma função de `reverb` algo ultrapassada.
No entanto foi claro que utilização de funções matemáticas para modelação dos parâmetros num programa anterior ao CSound foi uma grande mais valia já que tornou o resultado final mais modular e consequentemente mais fácil de alterar.

Em relação às possibilidades coreográficas-musicais do Wiimote creio poder concluir-se que é uma peça de hardware com muito potencial: sendo de utilização muito intuitiva, com preços bastante acessíveis, e com comunicação muito simples (sobretudo através do GlovePIE) dos seus parâmetros, é de facto uma ferramenta com um potencial enorme no campo da composição electrónica em tempo real e que o consegue interligar muito bem com o movimento corporal.

Bibliografia

- Documentação primária de GlovePIE 0.43
- CSound Journal: http://www.kunstmusik.com/csoundjournal/issue7/wiimoteCsound.html