

O SOM E A CENA CONTEMPORÂNEA: notas sobre a noção de imagem acústica

The sound and the contemporary scene: notes on the concept of acoustic image

Enrico Pitozzi

Professor do Departamento de Música e Espetáculo
Universidade de Bolonha - Itália

59

Tradução: José Tonezzi

Resumo: Partindo de uma metodologia interdisciplinar que relaciona o corpo com a dimensão sonora da cena contemporânea, este texto busca definir a noção estética de *imagem acústica*. Através da análise de algumas práticas da cena teatral e da coreografia, tenta analisar a composição do dispositivo cênico com base no som. Tais experiências são discutidas em relação à dimensão audiovisual desenvolvida em colaboração com *sound artists* eletrônicos, que pode ser descrito como uma combinação de eventos e relações - mediadas pela tecnologia - entre som e imagem, que dão forma a um nova forma de composição cênica. Esta forma de organizar os materiais da cena influencia a percepção do *performer* e do espectador. O autor sustenta que esta perspectiva de análise muda o ponto de vista e a metodologia com que se vêem as formas do teatro e da dança redefinindo, em última análise, a noção de escuta.

Palavras-chave: percepção; corpo sonoro; imagem acústica; atmosfera.

Abstract: Starting from an interdisciplinary perspective of methodological integration of the concepts of body and sound in the contemporary theatre and dance scene, this paper will attempt to define the general aesthetics notions of *acoustic image*. Through a survey of some key practices from the contemporary theatre and choreographic scene such, the text analyses the composition of a sonorous scenic device. These experiments are discussed in relation to audiovisual dimension developed in collaboration with electronic sound artists, which can be described as a combination of events and relationships - mediated by technology - between sound and image, to form a new way of scenic composition. This way of organizing the scene materials influence the perception of the performer and the spectator. The author argues that this analytic perspective changes the point of view and the methodology of looking at contemporary theatre and dance and ultimately also the concept of *listening*.

Keywords: perception; body soundscape; acoustic image; atmosphere.

0. Introdução

Nos dias de hoje estamos num passo determinante, que marca uma verdadeira e própria mudança no ponto de vista das artes da cena e diz

respeito, em primeiro lugar, ao papel do *performer* e à constituição do dispositivo cênico. Esta ruptura passa também, e sobretudo, por uma relação que a cena instituiu com a tecnologia:

estamos, pois, diante de um aspecto particular, questionando especificamente a definição de *soundscape* apresentada – desde algum tempo – na cena contemporânea¹.

No centro desta reflexão está o conceito de *corpo sonoro*, espinha dorsal para uma primeira definição de traços para o que chamo *imagem acústica* da cena. São duas as dimensões de tal conceito – aqui antecipadas para determinar um ponto ao qual voltaremos mais vezes – a serem exploradas por nós: de um lado o *som como corpo*, entendido como matéria sobre a qual é possível intervir; por outro lado, a nossa atenção vai ao *corpo como som*, expressão e manifestação *audível* da relação que o movimento, a voz e a

percepção estabelecem com o som. Como veremos, no entanto, o entendimento não se refere a algo simplesmente *antropomórfico*: não está em jogo a reconstrução sonora da forma do corpo. Em ambos os casos, questionar a noção de *corpo sonoro* significa entrar na questão do som e, simultaneamente, do corpo. Significa operar dentro de um limite sutil em que as formas do corpo e do som se dissolvem, deixando transparecer uma trama constituída em torno de diferentes intensidades que atuam no seu interior: falaremos, portanto, de uma forma *molecularizada* do corpo e do som que entra em ressonância recíproca. Trata-se, em outros termos, de trabalhar sobre uma série de tensões internas que permitem à forma do corpo e do som de estar em constante mutação. Esses aspectos se interligam de forma decisiva na cena contemporânea, indicando três diferentes direções às quais é necessário prestar a máxima atenção. Por um lado se tem como centro da cena o potencial dramático do som; em outras palavras, é como se a sua dimensão compositiva instaurasse uma relação de tensão com a visão: a *imagem sonora* – o seu potencial

¹ Também em termos de análise, o som pode ser considerado um elemento central da composição cênica. Neste sentido, tanto na Itália como fora dela, numerosos projetos de pesquisa – que envolvem ao mesmo tempo artistas e pesquisadores – têm se guiado por estas questões. Ver o projeto internacional de pesquisa *Le sons du Theatre / Theatre sound* concebido por ARIAS (Atelier de Recherche sur Intermédialité et les Arts du Spectacle, UMR 7172 : CNRS, Ecole Normale Supérieure, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle) e por CRI (Centre de Recherche sur l'Intermedialité, Université de Montréal) : <http://www.lesondutheatre.com/>.

atmosférico – é o que dá textura de fundo para a cena e de acordo com o qual a imagem visível se define. Então, assim como há uma imagem visiva, na cena contemporânea parece emergir com força uma outra do tipo auditiva. Não se trata de tomar apenas o que se manifesta no âmbito auditivo: esta imagem tem a ver com o que está na escuta, precisa identificar suas características e o ponto levantado no qual age a intensidade que faz do material sonoro uma imagem e que, conseqüentemente, redesenha os caracteres da *escuta*². É então o som – na perspectiva que analisaremos – que dita a atmosfera da cena. Neste quadro, a imagem visual é o seu contraponto.

- Por outro lado, a aquisição desta nova sensibilidade abriu a cena para um diálogo com outras formas ou dispositivos artísticos, como a instalação visual e áudio-visual – de Granular Syhthesis a Mika Vainio/Panasonic passando por Ryoji Ikeda ou Kurokawa, só para citar alguns – trazendo, nas

melhores situações, um verdadeiro curto-circuito entre as duas dimensões³. Este aspecto leva a cena a trabalhar sobre um mesmo princípio de composição: o dispositivo cênico – teatral ou coreográfico – se faz sempre mais *imersivo* e tende a englobar o espectador. A espacialização – disposição de diferentes fontes sonoras no espaço – torna-se a chave para estabelecer uma atmosfera em que a atenção do espectador é dirigida: a cena se torna um *campo de tensões sonoras*.

- Retomar como centro a potência vocal da cena. Neste sentido, não se trata de apenas usar a voz como portadora da mensagem, mas explorá-la em toda sua potência fônica. É neste sentido que a prática cênica constitui uma poética particular – tão precisa e radical – da *phoné*, entendida como

² Cf. Barthes (1976); Szendi (2001); Nancy (2004).

³ É importante aqui evidenciar como Romeo Castellucci – chamado em 2005 a dirigir a Biennale Teatro di Venezia – delineou um programa em que a presença sonora fosse relevante e central na definição de novas perspectivas para a cena e como se todas essas manifestações fossem inscritas no mesmo quadro conceitual e operacional: Teatro (cf. catálogo do evento).

exploração sonora da voz, antes e além do significado das palavras. Tal aspecto permite então formular – no fechamento deste artigo – os traços característicos de um *Teatro de voz*.

Se realizada com base nessas dimensões, a reflexão permite passar por diferentes territórios, destacando os pontos de contato entre eles, chegando-se – como conclusão – ao delineamento de uma série de características que, em nosso ponto de vista, identificam o *corpo sonoro* praticado na cena contemporânea. Seguindo neste percurso – e a qui vale a ordem – faz-se necessário começar por uma questão em torno da noção de som.

I. O som é um corpo

O corpo sonoro se refere, em primeiro lugar, a um dado evidente: o som é um corpo, responde a parâmetros físicos; como tal, é um material⁴. É algo sobre o qual podemos intervir – sobretudo a partir do

desenvolvimento tecnológico – elaborando-o, manipulando-o. Entretanto, esta possibilidade é subordinada a uma questão de ordem conceitual: a relação entre o *audível* de um lado e o *inaudível* de outro, onde este último é a condição necessária para que o primeiro se dê⁵. Trata-se de explorar o que vai além do que se ouve. Na história musical do século XX, o som captura forças, dá-lhes uma forma e, através disto, as torna audíveis. Trata-se de um real e verdadeiro processo *metafísico*: μετα τα φυσικα, para além das coisas, onde este além na realidade refere-se ao dentro das coisas e da matéria, numa estrutura profunda em que a cena, em

⁵ D. Smoje. L'udibile e l'inudibile. In: J. J. Nattiez, M. Baroni (orgs.). *Le avanguardie musicali del Novecento*, Enciclopedia della Musica, vol. III. Torino: Einaudi, 2001. Cf. Stuckenschmidt (1957). Fazemos referência a uma série de experiências sonoras que correm na música do século XX, que principiam com a composição de *Das Lied von der Erde* (A canção da terra), de Gustav Mahler, passando por Stochkausen, Boulez, Cage, Xanakis e Arvo Part até a captação – graças a instrumentos tecnológicos – de infra-sons provenientes de movimentos telúricos, como no trabalho *infrasound-Tidal* (cd editado por Allquestions, 2003), de John Duncan, ou ainda a captação de fenômenos sísmicos inaudíveis, como em *Eldffall* (cd editado por Touch, London, 2005), de Jacob Kirkegaard. Cf. <http://www.johnduncan.org/> e <http://fonik.dk/>

⁴ Lockwood (2009).

particular, elabora uma espécie de radiografia do som e da voz.

De um ponto de vista etimológico, o termo som possui três diferentes declinações, derivadas do grego: ἄκουσμα [akusma], que refere-se à invisibilidade da fonte de emissão; ἦχώ [eco], que trata da reverberação no espaço; e, por fim, φωνή [fone], que traz à tona o registro vocal, separando claramente a qualidade sonora, em si, da voz e, portanto, das palavras e da significação que elas assumem⁶.

⁶ Com base nessas declinações, podemos distinguir o som da música: a música – de acordo com a posição de John Cage – não é mais do que um trecho organizado de som. Resulta que o som ocupa uma gama audível muito maior e articulada com respeito ao perceptível, devido à sua elaboração harmônica. Pensemos nos experimentos e análises de Pierre Schaeffer sobre a música concreta, vale dizer uma música feita *concretamente* através do registro de sons e ruídos e que se opõe à música *abstrata*, composta através do sistema de notas. Referimo-nos ainda ao trabalho de Pierre Henry e de John Cage e, subsequentemente, ao conceito de *sound landscape* de Murray Schafer. Faremos, então, referência a três diferentes tipos de som: *som concreto*, produzido concretamente e fixado numa base; *som eletrônico*, cujos parâmetros são estabelecidos por um computador ou sistema de som; e o *som electro-acústico* que, diferentemente, é uma forma híbrida entre o

A partir desses aspectos, podemos introduzir uma característica central na elaboração contemporânea do som: sua dimensão orgânica. Com isto, chamamos atenção para a dupla declinação nesta noção: por um lado, a definição de um verdadeiro e próprio *ecossistema* feito de referências constantes à água, ao mundo vegetal ou celular, assim como aparece na composição eletroacústica ou eletrônica de *soundartists* contemporâneos – aqueles que Daniela Cascella definiu pontualmente como *escultores de som*⁷. Por outro lado, a dimensão orgânica de som refere-se à manipulação do que é possível captar do movimento de uma voz ou de corpo – graças a dispositivos com diferentes graus de complexidade (microfone, captadores). Ambas as declinações referem-se, todavia, a uma dimensão que se tornou modular, manipulável. Assim, de um ponto de vista sonoro, intervir sobre a matéria

concreto e o eletrônico – extração de um parâmetro de um som concreto a partir de uma elaboração eletrônico que difere da matriz. Cf. Schaeffer (1952); Cage (1999); e Schafer (1985); bem como Bayle (1993).

⁷ Cascella (2005). Neste sentido, ver também: Paci Dalò/Quinz (2006).

significa trabalhar – graças a uma mediação tecnológica de *software* ou sintetizador, em condições de permitir a intervenção manipulatória sobre parâmetros internos – em singulares e infinitésimas porções de som. A matéria sonora se decompõe como um prisma numa pluralidade de tempos e durações heterogêneas. Manipulado, o material acústico está sujeito a uma dinâmica de aproximação-distanciamento do som através do desdobramento de sua onda. Trata-se, portanto, de trabalhar sobre a duração ou amplitude das ondas, em sua dinâmica, extraindo assim uma verdadeira e própria *cinemático do som*. Este processo de intervenção sobre a matéria se apoia em parâmetros simultaneamente técnicos e conceituais, um processo de *molecularização* envolvendo tanto o som quanto a voz, e a gestão de suas características espaciais e temporais⁸.

⁸ Nestas experiências não é mais uma questão de apenas "sentir", mas sim perceber as mínimas variações, a textura do som: uma vibração periódica ou quase periódica de uma onda que se propaga num meio com características elásticas, como o ar. Cada som desloca partículas de ar. Essa vibração é algo que infringe a separação entre nós e o espaço externo. Ver: Lockwood (2009) e Cox/Warner (2006).

a) Pensar o som como conjunto de moléculas significa ter a possibilidade trabalhar a partir das características específicas de cada som (altura, timbre, tempo, etc.). A síntese granular – existem diferentes tipos de síntese e a mais comum permite tomar um tom e remover as características sonoras através de filtros⁹ – utiliza campos inteiros de dados e os re-sintetiza sonoramente. No entanto, graças a este processo, além do som também a voz se faz matéria: o timbre de uma voz pode ser aplicado a uma outra, assim como o espectro de um som pode ser aplicado a um outro som. A questão, como veremos, é entender como a voz – independente do conteúdo – pode tornar-se um corpo sonoro: restituir a gramatura, a consistência própria de uma fisicidade que se exterioriza por uma voz tomando *forma*, assim como o som eletrônico desenha *figuras* acústicas no espaço. Através do processo de molecularização, o som e também a voz são materiais manipuláveis: não se trata mais de trabalhar uma matéria que encontra na forma (representativa) uma realidade

⁹ Roads (2001).

correspondente, mas de elaborar um material capaz de captar antes – e restituir depois – forças sempre mais intensas. Portanto, o processo de transformação que se estabelece a partir da intervenção sobre a qualidade tímbrica de um som ou de uma voz intervém num outro plano da representação: tanto a imagem quanto o áudio, material visual ou sonoro, são trabalhados de modo a tornar visíveis (e não apenas produzir o visível) e tornar audíveis (e não simplesmente produzir o audível) forças que não o são em si mesmas¹⁰.

b) Intervir na matéria sonora pelo processo de molecularização permite-nos entrar num segundo e determinante aspecto referente à elaboração contemporânea do som: a relação com o espaço¹¹. Podemos falar, neste caso, de um *espaço interno* – espaço de "qualidades sonoras" manipuláveis, sendo possível aqui *entrar* no som, manipulando-lhe as características essenciais de timbre, frequência, altura, amplitude,

intensidade e volume: trata-se, em outras palavras, de trabalhar na tridimensionalidade do formato sonoro¹² – e tratar ainda de um *espaço externo* que se refere, por sua vez, ao arranjo das trajetórias de som no ambiente externo. Falamos então aqui de um efeito de *espacialização* do

¹² Chama a atenção o trabalho desenvolvido, a partir da década de 1950, com importantes estudos de fonologia na Europa. Entre eles, destaca-se o estudo de Fonologia da RAI, de Milão, em que operavam Bruno Maderna, Luciano Berio e Luigi Nono, só para citar alguns. Nesses estudos era possível, por meios tecnológicos, manipular o som, interferir em suas ondas e compor diretamente através da alteração de seus parâmetros. No mesmo quadro está o trabalho de Eliane Radigue, compositora eletroacústica francesa, aluna de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que compõe a partir da manipulação do som. Cf. AA.VV. (2007), em que se encontram fragmentos de vídeo sobre estudos de fonologia da RAI de Milão e outros materiais sobre a composição eletrônica ou eletro-acústica. Ver também, a respeito de Eliane Radigue: G. Dal Soler, *Eliane Radigue*, in "Blow Up", n° 35, Aprile 2001; H. Vaggione, *L'espace composable. Sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique*, in J-M. Chotel e M. Solomos (orgs.), *L'espace: Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998. Cf. Di Scipio (1995). Ver ainda a revista "Organised Sound", anno 1, n° 3, Cambridge University Press. 2008. Falamos aqui de arquiteturas invisíveis ou da sobreposição de superfícies sonoras como nos trabalhos eletrônicos de Mika Vainio (componente de Pan Sonic) e Christian Fennesz, *Invisible architecture #2*, Audiosphere Belgium e sub rosa, 2004.

¹⁰ Cf. Deleuze; Guattari (1987). Ver também Boulez (1979).

¹¹ AA. VV. (1994).

som¹³. É aqui que se revela a dimensão *acusmática* do som, cujos pontos de emissão estão escondidos e descentralizados: o som vem, literalmente, de todos os pontos do espaço. Trata-se de um *cinéma pour les oreilles* (cinema para os ouvidos)¹⁴.

c) Se a manipulação do som incide, em primeira instância, na relação com o espaço, por outro lado a dimensão temporal é outro parâmetro de composição igualmente determinante, com o que se pode remodelar as características do som. Também neste caso podemos identificar duas grandes categorias de intervenção inerentes à gestão temporal de um som: o *tempo pulsado*, tempo rítmico – que é um tempo que

resguarda o desenvolvimento de uma forma¹⁵ – e o *tempo não-pulsado*, ou seja, linear, contínuo, sem interrupção¹⁶. Molecularizar significa,

¹³ Neste sentido, ver o dispositivo *optofonico* de espacialização do som que está na base da última – magistral – composição de Karlheinz Stockhausen, *Cosmic Pulses*, incisa no número 91 da Stockhausen Editins. A primeira mundial de *Cosmic Pusles* – comissionado pelo Festival Angelica di Bologna – seguida a Roma em 7 de maio 2007 na repartição *Dissonanze Festival*. Uma entrevista audiovisual com Stockhausen a propósito da disposição espacial do som – também em referência a *Cosmic Pulses* – está disponível no volume AA.VV. (2007). Sobre o trabalho de Stockhausen ver também: J. Cott, *Stockhausen: conversations with the composer*, New York : Robson BKS., 1974.

¹⁴ Dentre outras, pode se fazer referência aqui a composições eletro-acústicas de Lionel Marchetti (*Mue*, Metamkine, 1993) e de Luc Ferrari (*Unheimlich schön*, Metamkine, 1993 – <http://www.lucferrari.org/>).

¹⁵ Limitando-se ao horizonte eletro-acústico e eletrônico, ao qual nos referimos, podemos citar o trabalho dos finlandeses Pan Sonic, organizada em torno da exploração de fragmentos sonoros da estrutura *matemática* inserida numa dimensão elástica: este procedimento dá lugar, na aceleração de frequência, a chiados, zumbindo, códigos morse, deflagrações e reverberações; inversamente, desacelerando a pulsação, se produz extremidades sonoras desgastantes. Em outro sentido, podemos citar o trabalho do alemão Carstein Nicolai (artisticamente conhecido como Alva Noto) concentrado no desenvolvimento matemático de uma forma minimal de som; ou as composições do japonês Ryoji Ikeda, concebidas numa exploração de frequências. Veja-se o recente trabalho do Pan Sonic, *Gravitoni*, Blast First Petite, 2010 (<http://www.phinnweb.org/panasonic/>). Uma entrevista com o audiovisual Pan Sonic sobre seu processo de composição está disponível em AA.VV. (2007). Quanto a Alva Noto ver o recente *Xerron*, vol. 1 e vol. 2, Raster Noton, respectivamente 2007 e 2009 (<http://www.alvanoto.com>). Para Ikeda, veja-se +/-, Touch, 1996, ou *Time and space*, Staalplaat, 1998, e o trabalho realizado com Carsten Nicolai (Alva Noto) *Cyclo*, Raster Noton, 1999-2001 (<http://www.ryojiikeda.com/>). Para uma reconhecimento sobre tais aspectos ver Cascella (2005).

¹⁶ Podemos citar a composição eletro-acústica de Eliane Radigue, *l'île re-sonante*, Shiiin, 2005, e os recentes trabalhos para violoncelo *Naldjorlak*, Shiiin, 2009, e o eletro-acústico *Triptych*, Important, 2009, em que a composição de uma mesma onda se organiza numa estrutura elíptica modulada entre crescendo e decrescendo sem ruptura rítmica.

pois, agir sobre a dimensão inaudível de um som ou de uma voz, percebendo-os internamente e, somente depois, trazê-los ao exterior, ao espaço audível: fazer sentir a pulsação da matéria, os estados de agregação das moléculas de som, ter um *ouvido prismático*, tridimensional, para – como lembrava Stockhausen – fazer sentir a pulsação do cosmo na terra¹⁷.

Neste sentido se move também o compositor norte-americano Phill Niblock na partitura para violoncelo e composição eletro-acústica *Touch Three*, Touch, 2006 (<http://www.phillniblock.com/>), além de *Monochromatic sound*, de Richard Charter, na composição de *Incidence*, Raster Noton, 2006, ou *Untitled (angle 1)*, Non Visual Objects, 2009 (<http://www.3particles.com/>). Perceba-se que, com estas duas dimensões de *tempo pulsado/tempo não pulsado* pretendemos identificar duas polaridades, duas macro-tendências e não designar categorias normativas. Em vez disso, falamos de uma série de graduações internas a esta polaridade. Cf: AA. VV. (2002); Deleuze (1978); Cohen-Levinas (1998); Boulez (1979).

¹⁷ Trata-se aqui, e o reivindicamos fortemente, de uma dimensão estritamente compositiva mais do que de uma possibilidade oferecida em termos de desenvolvimento tecnológico. Com isto queremos dizer que *dar a sentir o inaudível* é, antes de tudo, um modo de escuta, uma sensibilidade compositiva. Um exemplo, neste sentido, são os trabalhos que Ryoji Ikeda realizou com um quarteto de cordas para *Op.* (Touch, 1999), ou que Eliane Radigue criou para *Naldjorlak*, op. cit., ou Phill Niblock

II. A imagem acústica

Aqui se expressa o ponto de discussão considerado anteriormente. O som se faz *atmosfera*, tecido de fundo que permite emergir a *imagem visiva*: a *imagem acústica* prepara-a, criando-lhe as condições; antecipa-a e lhe induz os efeitos. É, portanto, necessário aqui introduzir algumas obras que parecem desenhar essa trajetória de pesquisa.

II.1. O som é uma tensão atmosférica

a) Cada episódio da Tragédia Endogonidia – projeto desenvolvido pelas Societàs Raffaello Sanzio, entre 2002 e 2004 – se abre com uma forma de respiração, como se uma membrana percorresse, ligando o

com *Touch Three*, op. cit., sobre partitura para violoncelo, ou ainda Oren Ambarchi, para guitarra acústica (<http://www.orenambarchi.com/>). Em todas estas composições o som tende a sonoridade eletrônica sem, no entanto, nenhuma mediação técnica. Para retornar a Stockhausen ver J. Cott, *Stockhausen: conversations with the composer*, op. cit.

palco à plateia, num movimento contínuo de fluxo/defluxo do corpo sonoro¹⁸. Por um lado a articulação sonora é uma construção vocálica e, de outro, procede para alternância de *over tones* e de *under tones* sobre um tecido sonoro líquido e penetrante, corpóreo¹⁹. Ambos os componentes parecem trabalhar sobre partículas acústicas singulares.

A composição de Scott Gibbons articula segmentos, estratificações sonoras e movimentos rítmicos de desterritorialização, viscosidade, contrações e espasmos de aparatos acústicos. Os sons elaborados são então sons-corpos que se tocam, que pressionam para a constituição de relações no devir. O som assim concebido tende para um puro *espresso*, pura emoção [e-motion].²⁰ As

¹⁸ Veja-se, neste projeto, uma conversa com Romeo Castellucci: Pitozzi (2010).

¹⁹ *Over tones* e *under tones* sono, na linguagem da música eletrônica, duas categorias que indicam duas distintas linhas de fuga (e, portanto, duas intensidade diferentes) do som. Em nossa opinião Scott Gibbons, opera com estas duas diretrizes a partir das quais elabora um corpo sonoro intenso e desterritorializante.

²⁰ Traçamos aqui uma diferença que pensa a *expressão* como função do significado, enquanto o *puro espresso* se opõe até que não seja o significante: não há função de

duas dimensões do espaço sonoro restituem a membrana antes referida, conectando num só golpe o palco e a plateia pelo compartilhamento da "estância visual" (agora estância sonora) e recomposição do horizonte de sentido. O som vem e se dilata, se diferencia e se propaga; a abertura deste espaço sonoro é incontida, dispersa e flutuante, proveniente de todas as disposições do espaço; o corpo e não o ouvido é o seu primeiro receptor. Na tensão da escuta, o corpo faz-se *tímpano* e ressoa.²¹ A ressonância desta voz expressa pelo corpo do bode, bem como a onda sonora de Scott Gibbons, que em ambas partes ressoa, no palco e na plateia, é o emergir da impossibilidade de coincidir consigo mesmo, de ligar-se a uma identidade. Voltar a si, ao próprio ter-lugar, significa ver e sentir a lacuna que nos separa daquele lugar,

comentário, mas de pura sensação, *e-motion* para precisão. O som é assim concebido como corpo-fantasma, algo inorgânico, que penetra e agita internamente o ouvinte.

²¹ Levantamos a hipótese de uma equivalência tátil-auditiva do ambiente sonoro, isto é, uma articulação típica do que é tátil e visível (ou seja, do *háptico*) engajaria a visão no plano da escuta.

sentir uma oscilação, uma vibração, dimensão que nos faz eco²².

b) Como segunda variação de nosso discurso no âmbito cênico, enfocaremos aqui a relação entre o compositor japonês Ryoji Ikeda e o Dumb Type²³. Em toda a produção de Dumb Type – em obras tais como *S/N* (1991) ou *[OR]* (1997) ou *Memorandum* (1999) – a utilização de tecnologia tende a criar um ambiente em que o espectador é literalmente bombardeado por uma série de estimulações visuais e sonoras. *S/N*, título do primeiro trabalho, está para *signal/noise* (sinalização/ruído) e parece referir-se a um duplo sentido, que invade a produção do Dumb Type em todas as frentes, desde a elaboração de temas que dão o *tom* da performance até os aspectos "formais" visuais e sonoros. O *signal* (sinal) refere-se à esfera do evidente e do perceptível, onde o *noise* (ruído) está para algo que não é evidente e refere-se ao imperceptível, em outras palavras mostra-se como um véu que envolve as coisas, mas não pode ser

²² Pitozzi (2005).

²³ <http://dumbtype.com/>

percebido com nitidez. No espaço de relação entre esses dois aspectos, constantemente co-presentes, se instala a cena pensada como lugar da manifestação²⁴.

Em *[OR]*, por exemplo, toda a performance é ritmada por uma sonoridade minimal e penetrante, intercalada por *techno* enxertos de volume muito elevado, além de um som frio e distante, prismático, retirado de *+ / -* (1996), do *sound artist* Ryoji Ikeda, e luzes estroboscópicas provenientes de diferentes pontos do espaço, que dissimulam a presença do *performer*. A atenção de Ikeda com o som e seus elementos primários faz de seus espaços acústicos uma massa que parece absorver o espaço da cena, de modo que quando o som pára, graças à última frequência aguda, permanece uma sensação de vazio, de suspensão. Em obras como *[OR]* ou *Memorandum* encontram-se ao menos dois níveis de gestão do som. O primeiro nível

²⁴ K. Courdy. Dumb Type: un corps interfacé entre signal et noise, in *Digital Performance, Anomalie Digital Arts*, n. 2, 2002, p. 170. Cf. Pitozzi (2006).

remete ao som que explora a gama do audível, enquanto o segundo nível trabalha em extremos: do imperceptível da frequência mais baixa e corpórea até a saturação sonora intolerável de frequências mais altas. Trata-se, portanto, de descentralizar ou multacentralizar a percepção, trabalhando em harmonia com os outros registros compositivos, por vezes desenhando combinações inéditas entre som, luz e movimento²⁵.

c) Do ponto de vista da composição do *soundscape*, a partitura sonora elaborada por Mika Vainio em *Lanx* (2008), *Nixe* (2009) e *Obtus* (2009) da coreógrafa Cindy van Aker²⁶, é o exato contraponto ao movimento. Pensada para ser vista ao vivo, como uma forma de resposta ao movimento da *performer*, o ponto de contato com o gesto se institui em nível infinitesimal. Se, por um lado, o movimento parece sondar os menores deslocamentos de peso que, como num microscópio, chegam à visão do espectador através da intervenção da luz, o som é concebido como variação contínua e alteração de sua matéria granular. E aqui podemos falar de um

corpo sonoro, que se faz matéria e se modula em momentos de densidade e rarefação: uma tonalidade magnética monopolar. Em traços telúricos e penetrantes, organizados em torno de matrizes de *glitches*²⁷, este som surge e desaparece ao ouvido como a esculpir figuras no espaço, encontrando ressonância seja no movimento coreográfico ou no corpo do espectador.

Assim como o movimento explora o limite do visível, o som ronda limites do inaudível pela investigação de frequências. Há uma sutil relação com o silêncio, que Vainio parece estabelecer por meio de partituras sonoras surgidas do seguinte pensamento: o silêncio é lugar de emersão, a *textura* de fundo que permite ao som manifestar-se, tomar forma, adensar-se como atmosfera numa contínua dialética de expansão e retenção, intensificação e modulação nos limites do perceptível. No entanto, o som constitui o campo de tensão sobre o qual *repousa* o movimento: uma pulsação elementar que, em contraponto com a densidade luminosa, tensiona o ar.

²⁵ Neave (2001).

²⁶ <http://www.ciegreffe.org/>

²⁷ Cf. Cascella (2005).

Em outros termos, o som percorre o espaço, traça geometrias que se relacionam com os traços do movimento. Quando em *Nixe* o movimento dos braços da performer se faz ondulatorio como para marcar uma aceleração, um ponto de fuga, o som é adensado pela vibração para produzir ondas no espaço, como se este não fosse mais do que o sistema através do qual o gesto, acompanhado e desenhado pela luz, reverbera e dá-se a ver: o som, graças ao ar, se faz densidade, ponto de apoio para o gesto coreográfico.

Existe, portanto, na escritura compositiva de Cindy Van Acker, uma *partitura matemática da realização* que evoca imagens tão visuais quanto sonoras, influenciando fortemente a *aisthesis* de todo o trabalho, como se nesta *lógica de ressonância* o som adicionasse um estado, uma espécie de relevo ao movimento e à percepção dele²⁸.

²⁸ Podemos citar, neste caso, o trabalho da coreógrafa canadense Danièle Desnoyers, da companhia Carré des Lombes, para os trabalhos *Concerto grosso pour corps et surface métallique* (2002), *Duo pour corps et instruments* (2003) e *Là où je vis* (2008), em que os corpos das dançarinas são ativados por

II.2. Corpo sonoro

a) Sempre fascinado pelo corpo humano, entendido aqui como uma máquina formidável e reserva de potenciais configurações do gesto, a coreógrafa canadense Ginette Laurin toca, com a recente produção intitulada *Onde de choc*, as cordas mais profundas e íntimas deste processo de investigação sobre anatomia humana²⁹.

O corpo é o centro desta exploração íntima, mas não como entidade unitária e sim quanto a diversos *estados* através dos quais ele se manifesta e se expõe em cena. Este trabalho tem a ver, portanto, com a exploração de um limite: a pele, que manifesta um estado de corpo, de outra maneira imperceptível. A pele é, neste sentido, um objeto íntimo, película que permite à vibração da sensação dar-se a sentir.

um ambiente sonoro, com o qual permanecem em contínua relação. Ver: <http://www.lecarredeslombes.com/>
²⁹ <http://www.overtigo.com/>

Onde de choc aparece, portanto, como um processo que tende a revelar, a tornar audíveis as forças que internamente movem o corpo: sismografia orgânica das suas pulsações. Uma exploração da anatomia que se torna fascínio clínico voltado pelo não pensado da corporeidade – ao seu infinito *dentro* – que se dá *fora* ao ser exposto sonoramente: trata-se aqui das pulsações cardíacas dos dançarinos.

Estamos, aqui, diante de duas maneiras em que o corpo produz som: por meio da interação entre os corpos de *performers* e a plataforma equipada com microfones em que eles atuam, ou através da captação da frequência cardíaca obtida através de estetoscópios.

Neste ritmo orgânico e elementar, eletroacusticamente tratado por Martin Messier, se sobrepõe ainda um advento musical ditado pela composição original de Michael Nyman, que dobra a camada sonora da performance, ditando o ritmo geral do trabalho ou, inversamente, adaptando-se à atmosfera de cena. No geral, além da dimensão sonora, desempenha um

papel importante também o processamento de um dispositivo cromático que faz contraponto à cena coreográfica.

Em outras palavras, todo o aparato cênico se configura como um organismo pulsante em que a dimensão sonora está diretamente relacionada com a produção de ondas de luz que – por gradação – tomam consistência ao fundo. A onda acústica produzida pelo movimento dos dançarinos na superfície do palco, além do controle acústico de seu batimento cardíaco se traduz, neste trabalho, em onda luminosa. O movimento do *performer* – por meio da expansão do som de sua pulsação cardíaca – tem aqui a função de um verdadeiro e próprio *medium*, um vetor de transformação. O painel colocado ao fundo da cena assume as propriedades de uma *placa sensível*, que produz figurações luminosas a partir da ativação de ondas sonoras, que se propagam da cena e que, por sua vez, derivam do gesto do *performer*. A mínima variação de intensidade do som ou a variação de algumas sequências de movimento, se traduz num fluxo de luz sobre a superfície da parede: curvas

brilhantes, vibrações cromáticas. Este jogo constante de aparição/desaparecimento permite, então, tornar visível o som do corpo e, vice-versa, *ouvir* a imagem luminosa que se produz. Trata-se, em outros termos, de pensar na cena como um dispositivo de desvelamento: ver surgir a percepção de uma pulsação cardíaca, que se faz onda sonora para, em seguida, transformar-se numa série de gradações luminosas, que põem em questão a ordem perceptiva do espectador, posto diante de uma cena concebida como um verdadeiro e real *corpo sonoro*, um organismo pulsante.

b) Na perspectiva transversal em que a produção de Fanny & Alexander se coloca, a noção de som sempre esteve coberta, desde os trabalhos iniciais como *Ponti in Core* (1996) até produções decididamente mais fortes neste sentido, como *+ / -* (2009), *South* (2009) e *T.E.L.* (2011), em que o som teve papel de primeiro plano. Não se trata aqui de conceber o som – ou, pelo menos, esta é a linha que pretendo traçar – como suporte de imagem cênica, mas definir e

elaborar uma espécie de *dramaturgia acústica* como figuração da presença.

Visando aprofundar esta reflexão sobre o espaço acústico no trabalho de Fanny & Alexander, vou me concentrar no projeto dedicado à figura de Thomas Edward Lawrence e, em particular, à obra *T.E.L.* (2011)³⁰ e seu dispositivo sonoro realizado em colaboração com *Tempo Reale*, centro de produção, pesquisa e didática musical fundado por Luciano Berio, em Florença, e ativo por mais de vinte anos no campo nacional e internacional nos setores da música de pesquisa e novas tecnologias do som.

A versão cênica prevê a participação de dois atores localizados em lugares diferentes, longe no espaço – separados também por uma ligeira defazagem de tempo – mas ligados por rede de satélite –, que realizam um diálogo à distância. A presença aqui se faz distante: mostrar-se em lugar de outro que está ao longe, ainda que fisicamente não se esteja. O

³⁰ Trabalho iniciado no Napoli Teatro Festival Italia, em junho de 2011, T.E.L. mostra-se acompanhado de um radiodrama e realiza-se com a colaboração de Rodolfo Sacchettini.

dispositivo deste trabalho envolve, além disso, a colocação de dois diferentes públicos que ao diálogo assistem à distância – cada um num espaço-tempo determinado. Os atores trocam de lugar para tornar possível, a quem queira, completar a visão com o outro lado do diálogo feito à distância. Num espaço quase nu, guiado por uma voz ao fone de ouvido, o ator realiza os gestos que lhe são designados. Tais gestos fazem referência à biografia do próprio Lawrence e, em particular, ao período em que, desapontado com o fracasso de seus ideais, ele se alistou como simples soldado na RAF, enquanto a revogação de seu passado como líder beduíno no deserto – e aqui está um ponto central do trabalho no que se refere à função sonora – é confiada à atmosfera sonora de uma "mesa preparada" com a colaboração de "Tempo Reale", dotada de microfones ocultos, sensores, resistências elétricas, interface necessária dos atores para o desenvolvimento da partitura musical e vocal, do que o trabalho se compõe.

Por toda duração do trabalho, o ator deve ser capaz de gerir simultaneamente diferentes níveis de intervenção: responder, de modo

coerente aos estímulos que vêm de outro espaço-tempo e gerar o retorno sonoro de seus gestos na mesa de dissecação anatômica do *corpo sonoro* do espetáculo todo. Presença mediada do corpo.

É com *T.E.L.* que encontra o seu bem sucedido desenvolvimento aquilo que poderíamos chamar a *linha da presença de som* através da produção da companhia. Desde + / -, realizado com a colaboração de Mirto Baliani e Luigi Ceccarelli, até a mesa sonora de *T.E.L.*, está em jogo a definição de uma verdadeira e própria arquitetura invisível, que deposita no espaço da sala teatral a sua geometria fantasmática, composta de vibrações sonoras que cruzam o perímetro da cena. É aqui que podemos falar, portanto, de um verdadeiro e próprio *corpo sonoro* que se faz matéria e se modula em cena por momentos de densidade e rarefação. Organizado com base em matrizes de *glitches*, este som surge e desaparece para a escuta como a esculpir figuras no espaço, encontrando ressonância própria que do gesto produzido pelo ator reverbera na percepção do espectador, insinuando-se subliminarmente e influenciando a

visão da imagem cênica: onde o som imperceptível se faz tenso, a temperatura da imagem cênica global permite veicular uma sensação de inquietude que, por sua vez, antecipa o desenvolvimento dramático. O inaudível é aqui o lugar de afloramento, a *textura* de fundo que permite ao som manifestar-se, tomar forma, adensar-se como uma atmosfera numa contínua dialética de amplitude e retenção, intensificação e modulação no limite do perceptível ou, inversamente, saturar completamente o espaço audível. Cada variação é uma modulação que incide na percepção da imagem. Som e visão interferem – vibram em velocidades variáveis – para consignar à cena a sua temperatura: árida, desértica, incandescente. Em *T.E.L.*, portanto, o gesto das mãos e dos braços põe-se a produzir som em contato com a mesa projetada pela equipe de “Tempo Reale”. No entanto, em todos esses exemplos, a relação som-corpo não se refere a algo meramente *antropomórfico*: não está em jogo a reconstrução sonora da forma do corpo – isto é apenas evocado – quando a exploração de uma geografia

emocional que, através do gesto, se faz imagem sonora, presença auditiva.

II.3. Teatros de voz

Na esfera do componente *atmosférico*, até aqui demos ênfase à dimensão sonora da cena. Agora, entretanto, é necessário centrar a atenção numa particular questão: a voz. Trata-se de pensar a voz como dimensão *fônica* – potência sonora – mais do que significativa. Nesta pesquisa, é evidente uma tendência para se reconstituir a *palavra* em cena. Recompôr a palavra no teatro significa, pois, redescobrir a tridimensionalidade do som, sobre a qual se apoia o significado da própria palavra³¹.

a) Este processo de elaboração acústica da presença é indagado de modo preciso no trabalho da Societas Raffaello Sanzio, especialmente a partir da colaboração com o *sound artist* norte-americano Scott Gibbons iniciada em 1999 com *Genesi*. Tal

³¹ Cf. Amara; Di Matteo (2010).

colaboração chega aos êxitos atuais passando, em particular, pela elaboração do ciclo de *Tragedia Endogonidia* e da *Cryonic Chants* como sua dimensão³². Neste trabalho, a dimensão sonora e a elaboração a partir da potencialidade expressiva da voz atingem o ápice. Há duas faixas que se abrem afrontando o trabalho de Chiara Guidi sobre a voz e o de Scott Gibbons sobre composição sonora: por um lado, o que se pode definir como dimensão *sônica*, isto é, a elaboração de um som-corpo de origem orgânica que, por um processo de síntese, tende a tornar irreconhecível a fonte de origem, mantida como uma pista, uma memória³³; por outro lado, o que chamo – com base em Roland Barthes – *escrita em voz alta*, dimensão particular do som³⁴. Entretanto, com respeito ao trabalho de Chiara Guidi sobre a voz, são necessários alguns esclarecimentos. Trata-se, em outros termos, de adentrar a voz: deslocar o ponto de vista e levá-la para dentro, em sua dimensão oculta. *Molecularizar*

a voz significa explorá-la a partir de dentro, em todas as suas dobras, dando assim consistência sonora à respiração. A voz é a *forma* que faz presença acústico antes de ser significante, põe as letras de uma palavra no microscópio para entrar vocalmente em cada uma delas: perder a unidade do significado para explorar sua sonoridade. Estar dentro da letra, percebê-la do interior, mudar o ponto de vista sobre a letra, estar em sua estrutura, em seus traços: operar neste sentido permite ter acesso a todas as suas matizes sonora e constituir, ao mesmo tempo, o próprio corpo em som. A voz, liberta pela membrana do *speaker*, é um potente mecanismo “tátil” e de fascinação auditiva, fala ao corpóreo através de uma de suas múltiplas variações, modulações e intensidades. Assistimos a uma forma de *escrita em voz alta*, uma escrita que não participa do fonotexto, a expressão, mas do genotexto, a significação; participa da *gramatura* da voz que, como frisa Barthes, é um modo de conduzir o próprio corpo-voz³⁵.

³² <http://www.raffaellosanzio.org/> e <http://www.red-noise.com/index.html>

³³ Acca (2005). Pitozzi (2005). Cf. Pitozzi; Sacchi (2008).

³⁴ Barthes (1999).

³⁵ Sobre a noção de corpo-voz, além da aplicação que aqui fazemos, ver a importante contribuição de F. Gasparini em “Poesia come

Trata-se aqui do que nos conduz ao *ditar*, algo como "dizer em voz alta". O processo de molecularização chega, pois, em dois tempos: entrar no som da voz leva à *escrita* - bem como à investigação - *em voz alta*; a segundo fase prevê a reconstrução do significado das palavras a partir da pesquisa sobre sua sonoridade. De volta ao teatro, com *L'ultima volta che vidi mio padre* (2010) ou *Madrigale appena narrabile* (2008/11), último trabalho de Chiara Guidi e Scott Gibbons, resulta uma palavra *expandida*, polifônica e plural em que, uma vez mais, as imagens são evocadas por uma presença fônica organizada em torno de uma polifonia. Esta dimensão projeta a presença de um corpo distante no ouvido do espectador.

II.4. Teatro do som

a) Nesta lógica de funcionamento, é possível citar *Stifters*

corpo-voce" (Bulzoni, Roma, 2007), em que a autora define as características num quadro teórico unitário. Cf. Amara; Di Matteo (2010).

Dinge, de Heiner Goebbels, trabalho que se apresenta como verdadeira máquina performativa em *ausência de corpo*, que faz dialogar objetos, materiais, vozes, além de sons e ruídos. A instalação *cenoacústica* orquestra uma paisagem visual e sonora automatizada, inspirada em descrições de paisagem feitas por Adalbert Stifters (1805-1898) em que não há qualquer referência à figura humana. Para Goebbels, o que os escritos de Stifters têm de interessante é a subtração do sujeito humano para dar espaço a forças da natureza e das *coisas* do mundo, que são descritas longamente em uma temporalidade que o diretor qualifica como *em tempo real*, no sentido em que a descrição se desenrola com o fenômeno descrito. Este trabalho sobre temporalidade é essencial na instalação-performance, operando um tipo de ralentamento que desperta atenção do ouvido e dos olhos.

A cena apresentada diante do espectador é composta de três grandes bacias retangulares e vazias. À direita delas, encontram-se tanques brancos, iluminados por dentro e

cheios de água, enquanto à esquerda estão quatro alto-falantes. Ao fundo da cena, encontramos uma escultura formada por uma série de pianos – dois pianos Midi e outros três esvaziados e motorizados³⁶ – de tubos metálicos, alto-falantes, árvores sem folhas e todo um conjunto de mecanismos, montados numa plataforma móvel. O conjunto robotizado que encontramos em *Stifters Dinge* lembra a estética de máquinas sonoras: os pianos desconstruídos se ativam automaticamente executando uma série de partituras a uma velocidade impressionante, que vai além de todas as possibilidades humanas, graças a uma série de modelos robotizados que se movem lateralmente, ativando as cordas do piano. A escultura musical, em sua complexidade, põe em evidência todos os mecanismos dos instrumentos, eliminando o clássico *calor* da madeira que geralmente os recobre, mostrando então uma estética fortemente industrial. A máquina performativa assim se faz ouvir: sentado nos degraus, à espera do início da apresentação, o

espectador percebe ruídos cuja fonte é difícil de identificar, um substrato sonoro que vibra no espaço à frente em uma cena ainda sem movimento. O convite ao ouvido precede a ação visível: nada se move, mas tem-se a sensação de que uma estranha partitura – feita de ruídos metálicos, harmonicamente dissonantes ou, ainda, do ritmo regular de uma máquina – vem a executar-se. Com a pressão da escuta, torna-se evidente que se trata de uma partitura orquestrada – feita de ruídos eletrônicos, mecânicos, metálicos, de cordas e fricções realizadas segundo *texturas* sonoras diversas – que seguem um ritmo preciso. Não levam mais a um fundo de realidade compartilhada, mas a outro espaço, a um verdadeiro e próprio *soundscape*, paisagem abstrata a constituir um chamado para se ouvir as *coisas* materiais da cena. Os sons de *Stifters Dinge* abrem, então, a um espaço estranho que desenha um território desconhecido que pede para ser preenchido pelo imaginário do espectador, assim como a ausência do elemento humano em cena convida sua atenção para a presença dos

³⁶ Cf. MALLEFETTES, S. La machine à fabriquer du spectacle d'Heiner Goebbels, in *Théâtres & Musiques*, N. 3-4, 2007, p. 43.

objetos, da matéria e dos sons que compõem o ambiente cênico³⁷.

III. Algumas características da *imagem acústica*

A partir das trajetórias operacionais traçadas, podemos então destacar uma série de características comuns à noção de *imagem acústica*, assim como colocar bases – ainda que parciais nas referências e nas conclusões – para uma teoria relativa a esta noção. Podemos dividir tais características em dois âmbitos: de um lado, as características do *corpo sonoro* no plano da composição; por outro lado, indicaremos aquelas que, em nosso ver, são as principais implicações estéticas de seu uso em cena. Relativa a tais aspectos está, portanto, a redefinição do conceito de escuta, que delinearemos como fechamento.

III.1. Da elaboração do som

³⁷ Para um aprofundamento ver: M.-C. Lesage. Presença acustiche. In: Pitozzi (2011).

1) O som tem como característica essencial ser algo mais extensa em relação à música, indo além da organização para estender-se a toda a gama do audível. Inclui-se, no termo *som*, toda uma série de eventos produzidos no *espaço* e no *tempo*.

2) O *corpo sonoro* refere-se à materialidade do som, por um lado, e ao som do corpo, de outro. É concebido como um conjunto de partículas sonoras.

3) Significa, no plano da composição, ter acesso à matéria para trabalhar numa escala de fenômenos que vão do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, bem como captar – e restituir no âmbito sonoro – as diferentes mudanças de estado que ocorrem no processo: trata-se de entrar no que definimos como verdadeira e própria *radiografia da matéria*. O inaudível torna-se então a condição básica para o que venha a ser audível³⁸.

³⁸ Neste sentido, ver: E. Radigue, The Mysterious Power of the Infinitesimal. *Leonardo Music Journal*, vol. 19, december 2009, pp. 47-50. E também: C. Hope, Infrasonic Music. Idem, pp. 51-56.

4) O *corpo sonoro* mantém uma estreita relação com a noção de espaço: por um lado, temos o espaço interno do som, o espaço que se refere à manipulação e à intervenção em suas características (altura, timbre, frequência, amplitude). Por outro lado, delinea-se um espaço *externo*, em referência à sua distribuição em cena através do posicionamento dos *speakers*. A partir daqui se obtém o que definimos como dimensão imersiva da da cena, ponto de contato com a instalação.

5) Do ponto de vista da relação com o tempo, a elaboração sonora se orienta a partir de duas polaridades: um *tempo pulsado*, tempo rítmico e organizado a partir de pausas sonoras, e um *tempo não pulsado*, arrítmico, organizado a partir de uma aceleração e desaceleração da mesma estrutura sonora. Falamos aqui de uma modulação da onda.

6) Este processo de imersão total para dentro da matéria sonora põe em jogo uma dimensão de organicidade: células, partículas, água – todo um ecossistema vegetal é base para o imaginário – além da manipulação do

som da voz, da respiração e do movimento do corpo.

7) As composições sonoras, tomadas aqui em consideração, parecem se articular em torno de uma estrutura *fractal* do som: o todo pode ser dividido em partes menores, cada uma delas repetindo como um eco a estrutura do todo.

III.2. Da recaída estética

8) Do ponto de vista das relações entre as artes e as disciplinas, sempre mais *sound artists* atuam junto a diretores e coreógrafos com base em pontos comuns de contato: trata-se de um verdadeiro desenvolvimento da noção de intermedialidade, quando eles cooperam dando forma a intervenções em que as linguagens não são justapostas ou sobrepostas umas às outras, mas se integram de modo orgânico.

9) Nessa lógica, o som é o fator central da cena: a imagem visiva é o contraponto.

10) De um ponto de vista estético, se impõe uma reflexão inerente à relação entre as tecnologias e a dimensão conceitual da composição. O projeto

compositivo antecede o uso ou desenvolvimento de tecnologias. Este é um aspecto importante: não se trata de utilizar instrumentos já definidos, mas de criar – no plano técnico – dispositivos capazes de responder de maneira *orgânica* – de acordo com o conceito – ao que se pretende alcançar. Isso significa que o *plano técnico* (desenvolvimento tecnológico) deve estar subordinado ao *plano estético* (composição). Somente assim o desenvolvimento tecnológico torna-se realmente uma *lógica da técnica* e não sua mera aplicação.

11) O corpo sonoro é uma dimensão de som que pode ser organizada para captar manifestações efêmeras através da mediação tecnológica. Pode captar forças e intensidades que não nos são diretamente perceptíveis, ou seja, dar forma ao que não está diretamente ao alcance de nossos sentidos. A discussão, nesta ordem, subordina-se a uma análise de caráter estético: a relação entre o *audível* e *inaudível*. O som está posto para a captação de forças.

12) Isto implica uma primeira e determinante característica que põe em jogo a noção de escuta. O som se faz ambiente imersivo, torna-se *força tátil*. A imersão no som refere-se a uma percepção interna da matéria sonora. O corpo do espectador é imerso em uma rede de forças sonoras em vibração, com as quais entra em ressonância: torna-se som, molécula, ar comprimido e pulsante, vibração.

13) A audição torna-se então um fenômeno de total ressonância do corpo. Som e imagem intervêm – no ambiente imersivo – como verdadeira e própria intensidade que age num nível *subliminar*, intervindo radicalmente no sistema perceptivo do espectador através da utilização de frequências altas e baixas ou luzes estroboscópicas. E aqui, como veremos no fechamento do texto, age uma verdadeira e própria redefinição de escuta: não se ouve apenas com o ouvido, mas com todo o corpo.

IV. Do subliminar: a escuta tátil

Podemos atribuir uma propriedade tátil a ambas dimensões

do *corpo sonoro*, sejam os sons elaborados em equipamento ou produzidos pelo próprio corpo, em suas várias formas. Diferentemente do que chega ao âmbito visual, as intervenções do som no espaço acústico do espectador trabalham no imediato. São duas as características principais com as quais o *suondscape* de um trabalho intervém no corpo do espectador:

- *imediatismo*: o envolvimento sonoro não passa devido ao uso de *undertones* ou *overtones* para uma comunicação especificamente auditiva; sua característica, entretanto, é penetrante e imediata; o som envolve imediatamente, trabalhando numa dinâmica temporal instantânea.
- *profundidade*: diretamente ligada à questão precedente, em que o *soundscape* penetra profundamente na estrutura física do sujeito; podemos defini-la, em condições precisas, como uma penetração endoscópica do som, intervindo – em casos extremos – na estrutura do corpo receptor através da emissão de

intensidades e vibrações que, literalmente, o atravessam;

Neste cenário, o som e a voz, elaborados segundo a estratégia de molecularização, instauram uma constante relação com os corpos em escuta. Se a imagem resulta numa *palpitação* – levada a efeito por um olhar háptico, tátil-visual –, no som há uma *pulsção* tátil-auditiva.

É aqui que esses sons, flutuando no espaço, constroem um ambiente imersivo através de sua espacialização. Neste nível, os sons não indicam apenas o movimento de ondas sonoras no espaço, mas encarnam a materialidade de uma presença acústica, atividade que pressiona o espaço auditivo do espectador. Estas ondas desenham um *soundscape*, espaço acústico no qual o espectador é seduzido, envolvido e *tocado* fisicamente pelo som.

A cena, entretanto, não vai no sentido de expor o público a uma situação sonora extrema, fazendo passar a comunicação por diversos níveis cromáticos de som e de voz, diferentes níveis de vibração em que o público é imerso. É aqui que o *inaudível* produz os seus efeitos sobre

a superfície do audível: cada som, ainda que imperceptível, contribui para criar a tensão da textura geral do trabalho. É como se o som estivesse ali, latente, mas ainda não perceptível aos nossos sentidos: é então necessário um processo técnico que o leve a manifestar-se, que lhe dê uma forma. O som – assim como a voz – oscila, mas tem a necessidade de ser colocado sob o foco de nossa atenção. Em outros termos, as singulares unidades sonoras ou vocais permanecem *subliminares*, mas cada parte é transparente em relação à estrutura global, de maneira que cada modificação do detalhe conduza à alteração, mesmo que ligeira, do efeito geral. É aqui que a escuta, como sublinhado na abertura, se redefine: trata-se de expor o espectador ao *corpo a corpo* com o som e com a voz. O espectador torna-se um tímpano, um ressonador: a anatomia sonora se faz incisão acústica.

Com o *corpo sonoro* – assim como por todas as declinações atravessadas – a voz penetra em nossos sentidos. Percebemos o corpo do *performer* que, juntamente com o

som que provém da cena, projeta-se em nosso ouvido e o absorve em sua matéria pulsante. Trata-se, em outras palavras, de modificar radicalmente a intensidade da escuta, que é o que se requer. Entrar com o ouvido no som e, ao mesmo tempo, ser habitado pela voz³⁹. Trata-se aqui de experimentar suave e precisamente uma espécie de *tatilidade*, que não se esgota na proximidade e contato, mas se libera na dimensão *sonográfica* do corpo: um corpo *infinito* que pode apenas ser abordado ou percorrido. Ouvido.

A penetração é total e cirúrgica: o espectador é levado *ao interior* do som, onde é possível dar-se conta de todas as suas variantes (o que antes transitava pela imperceptibilidade) e, a partir deste ponto coletado no som – que chamamos *imagem acústica* – reconstruir a *música* que o som esconde, o lado *atmosférico* que a palavra veicula antes e além do significado.

Em ambos os casos, a *escuta* é um tornar-se: tornar-se som, fonema, matéria, pulsação vocal. Seguir este

³⁹ *Musique et perception*, «Inharmoniques», n° 3, avril 1988.

processo requer uma extensão perceptiva da escuta, um deixar-se penetrar pelo som e, ao mesmo tempo, torná-lo escuta. Isto significa revisar, sob golpes de vibração, todos os atributos físicos de nosso organismo, redefinindo suas funções. Serve um corpo tímpano, um corpo prisma, uma total ressonância da geometria óssea. Apenas um *ouvido impossível* capta o inaudível.

Referências bibliográficas

- AA.VV. *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, 1976.
- AA. VV. *Espaces*, Editions IRCAM, Paris 1994.
- AA.VV. *Tech stuff - manuale video di musica elettronica*, ISBN, Milano, 2007
- AA. VV. *Sonic Process*. Paris: Centre George Pompidou, 2002.
- ACCA, Fabio. (org.). Scott Gibbons, l'essenza organica del suono. In: *Prove di Drammaturgia*, anno XI, n° 1, luglio 2005.
- AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (orgs.). Teatri di voce. In: *Culture Teatrali*, n. 20, 2010.
- BARTHES, Roland. *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi, 1999.
- BARTHES, Roland. L'ascolto. In: AA.VV. *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, 1976.
- BAYLE, François. *Musique acousmatique, propositions... positions*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1993.
- BIENNALE TEATRO DI VENEZIA. *Il romanzo della cenere*. Milano: Ubulibri, 2005
- BOULEZ, Pierre. *Pensare la musica oggi* (Penser la musique aujourd'hui, [1963]). Trad. it. L. Bonino Savarino. Torino: Einaudi, 1979.
- CAGE, John. *Per gli uccelli. Conversazione con Daniel Charles* (Pour les oiseaux, Entretien avec Daniel Charles [1976]). Trad. it. de D. Bertotti. Torino: Testo&Immagine, 1999.
- CASCELLA, Daniela. *Scultori di suono*. Arezzo: Tuttle Edizioni, 2005.
- COHEN-LEVINAS, Daniel (org.). Deleuze musicien. In: *Rue Descartes*, n° 20, maio 1998.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture*. New York-London: Continuum, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Piani* (Mille Plateaux, [1980]). Trad. it. G. Passerone. 2 vol. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Le temps musical* (Conferência). Paris: IRCAM, 1978.
- DI SCIPIO, Agostino (org.). *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*. Bari: Giuseppe Laterza Editore, 1995.
- LOCKWOOD, Annea. Sound Explorations: Windows into the Physicality of Sound. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 19, December 2009, pp. 44-45.

NANCY, Jean-Luc. *All'ascolto*. Trad. it. E. Lisciani Petrini. Milano: Raffaello Cortina, 2004.

NEAVE, Dave. Meditations on Space and Time: The Performance Art of Japan's Dumb Type. In: *Art Journal*, vol. 60, n. 1, inverno 2001, pp. 85-95.

PACI DALÒ, Roberto; QUINZ, Emanuele. *Millesuoni*. Napoli: Cronopio, 2006.

PITOZZI, Enrico. On presence. *Culture Teatrali*, n. 21, 2012.

PITOZZI, Enrico. À beira das imagens: o cérebro como tela de projeção. In: *Cena*, n° 8, dezembro 2010, pp. 131-152.

PITOZZI, Enrico; SACCHI, Annalisa. *Itinera*. Arles: Actes Sud, 2008.

PITOZZI, Enrico. Tecnologie della percezione. La scena secondo I Dumb Type, in *Art'O*, n° 21, autunno 2006, pp. 68-73.

PITOZZI, Enrico. Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons. In: *Art'O*, n° 16, primavera 2005, pp. 19-23.

ROADS, Curt. *Microsounds*. Cambridge: MIT Press, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

SCHAFER, Murray. *Il paesaggio sonoro* (The Tuning of the World [1977]). Trad. it. N. Ala. Milano: Unicopli, 1985.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. Nel mondo delle sonorità ignote. In: *Aut Aut*, 0/41, 1957.

SZENDY, Peter. *Ecoute, une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit, 2001.