



# SILÊNCIO, RUÍDO E PRESENÇA DO CORPO (TELE)SONORO

***Ivani Santana***

## ***Resumo***

Esse artigo discute o conceito de corpo sonoro aplicado em configurações de dança criadas especificamente para ambientes distribuídos e interligados pelas redes avançadas de telecomunicação. Para isso, será apresentado o projeto *Embodied in Varios Darmstadt 58*, realizado entre Brasil, Espanha e México, e os motivos pelos quais a pesquisa sobre a relação corpo/sonoridade foi iniciada. O conceito de corpo (tele)sonoro é fundamentado pelos estudos da semiótica peirceana (Santaella, 2001), pelas ciências cognitivas (Gallagher, 2005) e pelas reflexões sobre a arte do som (Migone, 2012). O prefixo “tele” refere-se ao termo telemática e está direcionado aos projetos realizados em configurações de arte em rede. O objetivo é investigar novas formas de relação entre corpos remotos a partir do corpo (tele)sonoro, retirando a primazia da imagem normalmente encontrada no campo da dança telemática.

## ***Palavra-chave***

Telemática, sonoridade, corpo, dança, rede

Esse artigo apresenta o conceito de corpo (tele)sonoro que desenvolvo a partir de estudos da semiótica peirceana (Santaella, 2001) e das ciências cognitivas (Gallagher, 2005) aplicados no campo da dança, bem como através de reflexões sobre a arte do som (Migone, 2012). O prefixo “tele” refere-se ao termo telemática<sup>2</sup> e está direcionado aos projetos realizados em configurações de arte em rede que realizo desde 2001<sup>3</sup>. O objetivo é investigar novas formas de relação entre pontos de presença distribuídos a partir do corpo sonoro, retirando a primazia da imagem normalmente encontrada no campo da dança telemática. Desta forma, a discussão pretende tratar de duas questões interligadas: o entendimento de que o corpo é sonoro e a exploração dessa condição em configurações de arte em rede.

Do lançamento da Rede Ipê em 2005 - quando efetivamente realizei o primeiro trabalho de dança telemática por meio de rede de alta velocidade no Brasil - até 2010, meus projetos investigaram a relação entre bailarinos distantes geograficamente a partir das possibilidades que a imagem poderia oferecer para o desenvolvimento das estratégias e estados corporais, bem como da estética da obra.

Trabalhos como *Verus* (2005)<sup>4</sup> realizado entre 3 cidades brasileiras, no qual a imagem era capturada e processada antes de ser enviada ao outro ponto de presença, por exemplo, os parceiros remotos recebiam a imagem dos corpos dos bailarinos preenchida por uma textura de letras (tratava-se de um texto de McLuhan). Em outros momentos, o corpo era transmitido hiperdimensionado e essa qualidade da imagem servia como estímulo para o parceiro remoto. (**Ver Figura 1. e 1.1.**)

Em *Por onde cruzam alamedas* (2006), a partir da aplicação da técnica da linguagem videodança acrescida ao potencial da rede, começamos a explorar as sobreposições de imagens criando o que passei a denominar princípio de camadas. Essa mesma condição foi bastante explorada em *(In)TOQue* (2008).

Um grande avanço surge com o Grupo de Trabalho em Mídias Digitais e Artes (GTMDA) que possibilitou uma pesquisa mais ampla e contínua durante os anos de 2009 e 2010, além de uma reapresentação em 2011. Desse processo contínuo de trabalho criamos *e\_Pormundos Afeto*<sup>5</sup> (2009/2010) cuja imagem era mantida como foco principal não apenas para a composição estética da obra, mas também para o desenvolvimento de uma ferramenta computacional - Arthron - centrada na transmissão de vídeo em alta resolução, com baixa latência e gerenciamento remoto de entradas e saídas dos fluxos de informação. (**Ver Figura 2**)

Em 2010, comecei a perceber que o desenvolvimento da parte sonora era pouco explorado do ponto de vista do corpo. Todos os projetos contavam com músicos compondo em tempo real, portanto, a qualidade sonora e musical era assegurada, mas não havia, até então, uma investigação específica da relação corpo/som. Apenas na primeira versão de “e\_Pormundos Afeto” em 2010 foi acoplado um sensor (acelerômetro/wiimote) ao corpo da bailarina e, de acordo com os movimentos que realizava, alguns trechos de música eram acionados.

Apenas em 2011, com o projeto Laboratorium MAPA D2 de Arte Telemática<sup>6</sup> que iniciamos efetivamente a pesquisa entre corpo e sonoridade no campo da arte em rede. Participaram desse projeto sete grupos de pesquisa de quatro cidades brasileiras, a saber: o Laboratório de Poéticas Cênicas e Audiovisuais (LPCA, Universidade Federal do Ceará, coordenado pela Dra. Walmeri Ribeiro e pelo Dr. Hector Briones), com ênfase na exploração vocal; o Núcleo de Artes e Novos Organismos (NANO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado pelo Dr. Carlos Augusto Nóbrega), responsável pela criação de uma escultura eletrônica-digital que recebia *inputs* (ex. dados da respiração pela expansão da caixa torácica ao respirar) das ações dos dançarinos e atores de forma a interagir com os mesmos; e o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas, da Universidade Federal da Bahia, responsável pela dança e pela composição sonora que se valia das vozes dos atores em sua construção e da condução da performance através do desenvolvimento cênico dos dançarinos. O LPCA contou com a parceria da Faculdade de Computação da UFC, no Rio de Janeiro houve a participação do grupo Telemídia da PUC, em Salvador contamos com a assessoria da Superintendência de Tecnologia da Informação e, por fim, o Laboratório de Vídeo Digital da Universidade Federal da Paraíba forneceu suporte tecnológico do Arthron para todos os grupos. (Ver Figura 3 e 3.1)

A pesquisa do corpo (tele)sonoro foi desenvolvida em 2012, durante meu pós-doutoramento realizado no *Sonic Arts Research Center* (SARC), *Queen's University Belfast*, no Reino Unido. Naquele período foram realizados vários estudos tanto na Irlanda do Norte como em outras localidades da Europa. Em Portugal<sup>7</sup>, explorei a tecnologia de áudio binaural através de pequenos microfones cuja gravação simulava a escuta humana fornecendo as referências espaciais dos acontecimentos sonoros. Essa gravação estruturava a dramaturgia e a “trilha sonora” da performance, a qual implicava uma relação direta com uma pessoa do público que participava utilizando fones de ouvido. Esse estudo culminou na obra “Sussurros” (2012) apresentada na Galeria Graça Brandão em Lisboa.

No *CentQuatre*, em Paris, investiguei o corpo como perturbador do espaço sonoro o qual era considerado como preenchido por som. Essa condição da sonoridade era alterada todo o tempo de acordo com o comportamento do indivíduo no ambiente. Esse trabalho foi desenvolvido na residência artística realizada no estúdio da companhia *La Truc*, de Cyril Hernandez e Caroline Baudouin, com os quais havia desenvolvido o espetáculo “Sonho e Sons” em 2010. Nessa obra havíamos explorado a retroalimentação de áudio (microfonia) como um dos elementos compositivos, mas ainda vinculado a performance do músico e não da bailarina. Durante minha residência no *CentQuatre*, o objetivo foi explorar as possibilidades de modificar o som do ambiente estando com pequenos microfones acoplados no corpo (mãos, pés, tronco), os quais produziam retroalimentação em oito caixas acústicas que circundavam o estúdio.

Esse projeto foi desenvolvido posteriormente no SARC com a criação da performance *Disturbance* (2013) realizada em parceria com o músico Pedro Rebelo e apresentada no *Festival of Contemporary Music Sonorities* 2013. A obra foi concebida inicialmente para composição remota, ou seja, eu estaria dançando em Belfast e uma outra bailarina em Nova Iorque, uma produzindo e interferindo na retroalimentação de áudio do ambiente da outra. Entretanto, por questões técnicas, a apresentação aconteceu simultaneamente mas não de forma distribuída. Outras performances em rede foram realizadas para o *Sonorities 2013* como *Ellipses* e *Sound Me*, as duas em conexão com a *New York University*. *Ellipses* foi criada em parceria com Robin Renwick e Graham Booth e consistia em uma performance distribuída na qual a movimentação da bailarina de Nova Iorque modificava a espacialização sonora em Belfast, enquanto minha performance no SARC alterava diferentes parâmetros sonoros da obra. (Ver Figura 4)

*Sound Me* foi criada em parceria com Miguel Ortiz e Franziska Schroeder. Nessa performance, a paisagem sonora da *4th Street* de Nova Iorque tornava-se parte da composição que contava com o universo sonoro dos biosensores utilizado por Ortiz e o som do saxofone de Schroeder, a qual eu interferia corporalmente. As bailarinas em Nova Iorque dançavam na rua utilizando microfones de lapela sem fio e o áudio captado era enviado para Belfast contribuindo assim para a composição sonora da obra. No SARC, tínhamos uma visão de topo da *4th Street* que mostrava tanto as bailarinas como os pedestres e era projetada no fundo do palco do SARC, o que, de certa forma, promovia uma imersão dos músicos e da bailarina na imagem do espaço remoto. (Ver Figura 5)

As pesquisas realizadas no período de pós doutoramento foram fundamentais para conceber o projeto *Embodied in Varios Darmstadt 58*, realizado em 2013 com Espanha e México, cuja análise seguirá no final desse texto após algumas fundamentações sobre o conceito de corpo (tele)sonoro.



**Figura 1 e Figura 1.1.** Versus (2005, entre Salvador, Brasília, João Pessoa)

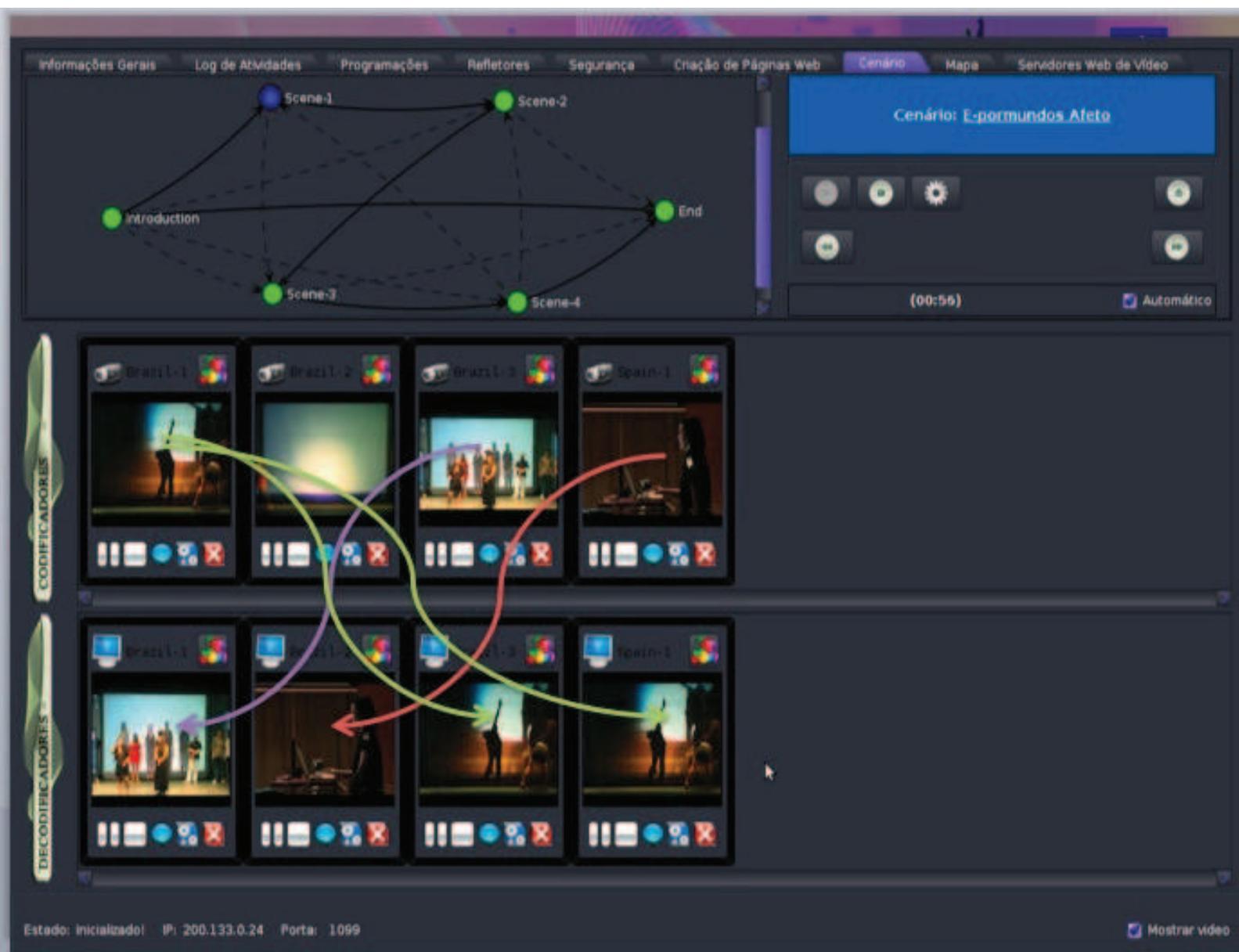


Figura 2. Arthron (2011)



**Figura 3 e Figura 3.1.** *Frágil* (2013, entre Rio de Janeiro e Fortaleza)



**Figura 4.** *Ellipses* (2013, entre Belfast e Nova Iorque)



**Figura 5.** *Sound Me* (2013, Belfast e Nova Iorque)

## Corpo sonoro, uma tríade peircena

Esse desejo pela busca da relação do corpo com a sonoridade trouxe à minha lembrança algumas situações vividas no passado: uma experiência cotidiana e uma criação artística.

Há muito tempo atrás, quando morei próximo de uma escola de adolescentes surdos-mudos, quase diariamente eu podia observá-los conversar através da linguagem de libras (Linguagem Brasileira de Sinais). Um dia, testemunhei uma discussão entre um grupo de adolescentes e, apesar de não ter conhecimento algum em libras, percebi como eles “falavam alto” uns com os outros. *Havia muito barulho ali!* Aqueles corpos eram muito sonoros ou, por outra via, “*unsound*” no sentido proposto pelo artista e curador Christof Migone, ou seja, “do domínio do que necessariamente não pode ser ouvido, e o que é deixado sem dizer ainda pertence nervosamente, tenuemente, nostalgicamente ao território do som, mesmo que tenha cruzado a fronteira que nós teríamos então considerado sem retorno. (Migone, 2012: p.4)<sup>8</sup>

Tal situação trouxe-me a lembrança da expectativa do músico e estudioso John Cage (1919-1994) de encontrar silêncio absoluto na câmara anecóica<sup>9</sup>. Entretanto, diferente do silêncio esperado, ele acabou conseguindo escutar o som do seu sangue circulando e do seu sistema nervoso (Migone, 2012: p.7). “Este evento constitui, assim, um momento e lugar onde o silêncio e o vazio se tornam ruído e plenitude, apesar de si mesmo (e dele mesmo [Cage]). Apesar de si, o evento continha um corpo.” (*ibidem*).<sup>10</sup> Naquele momento Cage disse *I have nothing to say and I am saying it* (*apud* Migone, 2012: p.7), ou seja, “eu não tenho nada a dizer e eu estou dizendo isso.

Uma outra lembrança foi resgatada do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, em 2002, no qual fui contemplada como uma das coreógrafas residentes. Em uma das cenas do espetáculo *Pele*, que criei durante a residência artística, dois bailarinos permaneciam em pé, um em frente ao outro no centro do palco, prestes a mover a qualquer instante, enquanto outros dois, sentados na lateral do palco, falavam a dança em primeira pessoa. Apesar de não ter movimento algum naquele instante, o público criava um imaginário da coreografia que ali se instaurava através da sonoridade proferida (Santana, 2006):

Jorge dizia:

- “Estou olhando para você.”
- “Lev...lev.. levo minha mão direita sobre a minha face...”
- “... acaricio a minha pele...”
- “... coloco a mão sobre minha boca...”
  
- “... despencamos o braço...”

E Norma dizia ao mesmo tempo:

- “Eu também”.
- “Levo minha mão direita sob sua face esquerda e deslizo lentamente meu dedo mindinho até o seu nariz...”
- “... volto e puxo sua bochecha...”
- “... desço da meia ponta e despencamos o braço...”



**Figura 6.** Espetáculo *Pele* (2002), contemplado no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, ano 1. Bailarinos: Norma Santana, Paullo Fonseca, Adelena Rios e Jorge Alencar.

E assim continuaram a falar ao mesmo tempo e na mesma altura de voz, sempre de forma direta, objetiva, mas serena na primeira parte da cena. Talvez pela simultaneidade das falas, pela sobreposição da voz feminina à masculina, ou ainda pelo ritmo sempre contínuo, a fruição não ocorria por uma descrição da ação, mas pela sonoridade que embalava a todos fazendo a imaginação de cada um dançar junto com aqueles corpos “imóveis”. “A capacidade do som para preencher o espaço é operativa em ambas dimensões física e psíquica.” (Migone, 2012: p.14)<sup>11</sup> Ou ainda, conforme afirma Bruce Naumann: “não existe silêncio. Sua mente faz barulho.”<sup>12</sup> (Migone, 2012: p.16)

A lembrança dessas experiências e os anseios que surgiam serviram como novas ignições para iniciar uma performance de dança em rede que tinha como elemento principal de conexão entre os pontos de presença o som de cada corpo e não mais sua imagem. Para isso, antes de mais nada, era preciso definir o conceito que então se tornava o centro da pesquisa: o corpo sonoro e, no caso da arte em rede, o entendimento do corpo (tele)sonoro.

Para o músico francês Pierre Schaeffer (1910-1995), o corpo sonoro seria aquilo ou aquele que produz o som. Por essa via o conceito de corpo sonoro definido nesse artigo seria o mesmo que para Schaeffer. Todavia, o objeto sonoro - que é produzido pelo corpo sonoro - para o compositor está sempre na instância do audível, podendo até mesmo ser um ruído, mas tem que ser audível, o que contradiz o conceito de “corpo sonoro” que pretendo abordar. Vamos primeiro verificar o que afirma Schaeffer:

“um objecto sonoro é delimitado pela sua coerência causal; ela coincide com a curta história de um acontecimento acústico”. (Schaeffer, 2007: p. 58) todo o fenômeno e acontecimento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e escutado numa atitude de escuta reduzida que o visa em si mesmo, independentemente da sua proveniência ou da sua significação. O **objecto sonoro** define-se como o correlato da escuta reduzida: não existe em si mas sim através de uma intenção constitutiva específica. É uma unidade sonora percebida na sua matéria, textura, qualidades e dimensões próprias”. (ibidem, p. 72)

Os exemplos colocados acima, mostram que minha compreensão do corpo sonoro não se restringe a questão da audição humana, mas ao que poderíamos considerar uma escuta psicológica ou emocional de um corpo: o barulho da discussão da linguagem de libras, por exemplo. Vale acrescentar que, apesar dos sons do coração ou do interior do corpo não estarem na faixa de frequência da escuta humana, ou seja, entre 20Hz a 20.000Hz aproximadamente, não quer dizer que o som não esteja ali. Meu interesse está nessa qualidade do corpo em ser potencialmente sonoro, não apenas do ponto de escuta de um terceiro que percebe esse sujeito, mas dele próprio como possuidor de um corpo sonoro. Por

essa razão, o conceito que apresento é fundamentado pela semiótica peirceana conforme segue.

No livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, a semioticista Lucia Santaella coloca a dança como pertencente a combinação da linguagem sonora com a visual: “essas misturas se constituem numa chave para a compreensão de linguagens híbridas, tais como, por exemplo, a dança (entre o visual e o sonoro)” (2001: p. 21).

Todas as linguagens, não obstante a variedade dos suportes, meios e canais, não obstante as diferenças específicas que elas adquirem nesses suportes, meios e canais, estão alicerçadas em apenas três matrizes. Nesse argumento está a convicção de que há raízes lógicas e cognitivas específicas que determinam a constituição do verbal, do visual e do sonoro e de toda a variedade de processos sígnicos que eles geram (Santaella, 2001: p. 29)

A linguagem sonora está relacionada com a primeiridade peirceana, ou seja, uma classe de signos<sup>13</sup> da natureza da qualidade. Para Santaella, o nível mais básico da linguagem sonora está relacionado “apenas com as possibilidades não atualizadas” (2001: p. 106). Quando consideradas como ocorrências no tempo, essa mera possibilidade, qualidade pura, torna-se um existente, passando assim a um outro nível do mesmo signo.

Para ilustrar essa argumentação, retornamos ao exemplo da obra *Pele*. Na cena narrada acima, após os dois bailarinos - Jorge Alencar e Norma Santana - “dançarem através das palavras”, os outros dois que estavam em pé - Adelenia Rios e Paulo Fonseca - começavam a dançar executando a mesma seqüência de movimentos incorporada nas palavras dos colegas<sup>14</sup>. Naquele momento, a pura qualidade da dança formada na mente do público, tornava-se uma condição nos corpos daqueles bailarinos.

Portanto, perceber o corpo sonoro é reconhecer essa qualidade pura e ainda não atualizada que, para mim, estava no silêncio ruidoso dos adolescentes que falam através dos sinais. Não se trata apenas do corpo quando efetivamente produz um som audível, mas também aquele existente na performance de 4:33”, de John Cage, composição em que permanecia durante esse tempo sentado na frente do piano sem tocar e sem mover.

A sonoridade do corpo tem sido explorada pela sua natureza biológica há bastante tempo, como em *Music for solo performer* (1965) de Alvin Lucier que transformou em composição sonora as atividades das ondas alfa do cérebro (onde a frequência é de 8-12 hertz, portanto fora do nosso alcance de escuta).<sup>15</sup> Tal exemplo informa que o corpo é sonoro, apenas não é audível sem a mediação tecnológica. Portanto, falar do corpo em silêncio é falar de um corpo que é constantemente ruidoso, potencialmente sonoro, mesmo que não tenhamos a sua escuta. Conforme argumenta Migone:

Um corpo em seu grau zero apresenta uma nota final apropriada para a somática sonora, pois é a condição de possibilidade para o ruído que segue invariavelmente.<sup>16</sup> (2012: p. 237) A somática sonora permeia este estado peculiar através da personagem aporética dessas formulações, no sentido de que elas apresentam um som onde não pode ser ouvido. A somática sonora é justamente isso, um som onde não há nenhum som, apesar de si mesmo, um estado sonoro de silêncio.<sup>17</sup> (p. 238)

A partir desse entendimento que assumi o corpo como sonoro. Durante minha investigação, percebi que há uma tríade para categorizar esse conceito, coerente portanto com a Teoria dos Signos do filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), a qual fundamenta o estudo das linguagens de Lúcia Santaella. Desta forma, para compreender o conceito “corpo sonoro”, descrevi três instâncias, a do corpo orgânico, do corpo acústico e do corpo simbólico. Todos eles partem da compreensão de Santaella, de que o sonoro é da natureza da qualidade e que a dança é híbrida da combinação do sonoro com o visual, apesar de que, para essa última afirmação, algumas ressalvas são apresentadas ao longo desse artigo.

O primeiro nível (primeiridade) é a qualidade pura que denomino “orgânica”. Refere-se aos sons que Cage encontrou ao se escutar na câmara anecóica, por exemplo. Trata-se da própria qualidade do corpo em emanar som, ele em si mesmo com sua fisiologia e seu puro estado de ser, seu vínculo com o biológico, como seu respirar e seu pulsar. Pelo lado da escuta significaria ouvir emotivamente (pela qualidade de sentir, de se comover, de se emocionar) (Santaella, 2001: p.83), por exemplo, de “escutar” a discussão do grupo de surdos-mudos.

Um segundo nível - que em Peirce é a secundidade - refere-se às noções de relação, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, e conflito (*ibidem*, p.36). Para o conceito de corpo sonoro aqui assumido, esse nível refere-se ao “acústico”, ou seja, quando o bailarino está em embate com o meio para produzir o sonoro, seja quando ocorre uma percussão ao bater em si mesmo, ou quando se confronta com os objetos e com o próprio ambiente ao redor. Nessa instância, basta escutá-lo no mundo repercutindo consigo mesmo, com as coisas e com o próprio ambiente.

Na terceiridade, quando se ganha a regularidade, a aprendizagem ou um hábito que torna esse espaço sonoro, chamo esse nível de “simbólico”. Um exemplo pode ser ilustrado pela transformação do corpo em códigos binários que são processados em alguma síntese digital sonora. Esse é um processo que tem sido muito utilizado na dança com mediação tecnológica em que os movimentos do bailarino são capturados por algum sistema de sensor e os dados são transformados em áudio e/ou imagem.

Para Santaella, como afirmado acima, a dança é uma linguagem híbrida entre a sonora (qualidade, instância da primeiridade) e a visual (relação, instância da secundidade). A primeira tem como matriz a sintaxe, pois “não há material mais livre e propício à mais pura experimentação e

invenção sintáticas do que o som” (p. 80), enquanto a segunda, tem como matriz a forma, mas não independe da sintaxe. “A forma visual perfila com ênfase a relação do signo com aquilo que ele indica ou representa, isto é, a relação do signo com seu objeto representado”(p.117).<sup>18</sup>

O livro de Santaella elucida algumas questões referentes a cognição e a vinculação das matrizes das linguagens com os sistemas perceptivos demonstrando as implicações entre os vários sentidos humanos, “uma maravilhosa dinâmica de vasos intercomunicantes” (p. 78). Para ela, “os processos perceptíveis que não fazem linguagens, porque são mais moventes, sutis e viscerais, encontram moradas transitórias nas linguagens do som, da visão e do verbal”. (*ibidem*)

Observando a dança pelo lado de fora, daquele que vê a dança, podemos compreender a existência combinada dessas duas matrizes do sonoro (sintaxe) e do visual (a forma), como afirma Santaella. Todavia, mesmo para o público na condição de “simples” espectador, acredito que a dimensão da propriocepção fornece uma outra condição para além da sintaxe e da forma. Conforme Gallagher:

É importante notar que nossas crenças e atitudes para nossos corpos, mesmo se não-consciente, terá um efeito sobre como nós percebemos nossos corpos e os corpos dos outros. Nesse sentido, a imagem corporal não é inerte ou simplesmente um produto de representações de atos cognitivos, ela desempenha um papel ativo na formação de nossa percepção. (Gallagher, 2005, p. 26)<sup>19</sup>

Desta forma, observar a dança não significa apenas verificar as formas que são executados ao longo do espetáculo em sua sintaxe “de elementos que se combinam para formar unidades mais complexas” (Santaella, 2001: p.112). A contemplação não é algo inerte, principalmente no caso da dança, na qual há uma identificação do fruitor com o corpo que dança. Há uma sinergia entre o corpo do fruitor e o que ele reconhece do corpo de um bailarino, mesmo que sejam movimentos que ele não tenha competência para realizar pelo grau de destreza e complexidade. Essa identificação não ocorre pela visualização da forma, mas porque temos uma imagem corporal e um esquema corporal responsáveis pelo nosso comportamento e aprendizado do mundo.

Eu defino imagem corporal como um sistema (algumas vezes consciente) de percepções, atitudes, crenças e disposições pertencentes ao próprio corpo. [...] Esquema corporal, em contraste, é um sistema de processos sensório-motores que constantemente regulam postura e movimento - processos que funcionam sem uma atenção reflexiva ou da necessidade de monitoramento perceptivo. (Gallagher, 2005, p. 37-38)<sup>20</sup>

Vale acrescentar ainda que após as convenções do balé ou do psicologismo da dança moderna, a dança contemporânea, nas suas diversas proposições estéticas e estratégias de ação, em sua grande maioria, busca um caminho não mais a partir da forma, mas por um outro entendimento focado no estímulo interno do corpo. Se observarmos então pelo ponto de vista do próprio bailarino - e não apenas do público-, o acontecimento também não ocorre somente pela sintaxe (elementos que se combinam podendo alcançar uma complexidade) e pela forma, pois não há mais necessidade de ilustrar um drama psicológico (dança moderna) ou figurar a cadência de notas musicais a partir de códigos de movimento pré-estabelecidos (balé). Portanto, antes de mais nada, esse corpo sonoro contempla um corpo cinestésico.

Compreender essas distintas qualidades do corpo sonoro que proponho, possibilita ampliar as estratégias de criação de modo a auxiliar na exploração da articulação dança/sonoridade, seja para configurações cênicas ou aquelas distribuídas pela rede. Foram as três instâncias do corpo sonoro - orgânica, acústica, simbólica - que fundamentaram a concepção do espetáculo de arte em rede *Embodied in Varios Darmstadt 58* (EVD58) (2013)<sup>21</sup>.

O termo “*darmstadt’ 58*” no título faz referência a célebre frase de Nam June Paik: “*My past 14 years [are] nothing but an extension of one memorable evening at Darmstadt ‘58*”<sup>22</sup> ano em que encontrou John Cage pela primeira vez. Nessa frase, Paik demonstrou a importância de Cage para o mundo das artes que iniciou discussões sobre o som e o silêncio, sobre o escutar e o ver, sobre a relação entre as linguagens e tantas outras reflexões que reverberam ainda hoje. O termo *Darmstadt* foi escolhido para título por ser a cidade berço da Música Nova (*Neue Musik*). Como o objetivo de EVD58 era rever as questões de sonoridade no corpo, pareceu bastante emblemático colocar no título o nome da cidade onde Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, John Cage, Bruno Maderna, Franco Evangelisti, entre outros vanguardistas transformaram em laboratório de investigação sobre a música, o som e várias rupturas estéticas que reverberam até hoje.

*Embodied in varios Darmstadt’58* foi realizada entre nosso Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas em Salvador, o Translab (Centro Multimedia/CENART) na Cidade do México e o Kònic Thtr<sup>23</sup>, em Barcelona. Como idealizadora do projeto, solicitei que cada equipe criasse as três cenas propostas para o espetáculo respeitando o seguinte esquema:

**CENA 1** = materialidade do corpo. Do corpo em silêncio para a sonoridade do corpo orgânico e acústico [vejo o corpo, escuto o corpo!];

**CENA 2** = transformação do corpo físico ao corpo de síntese. Da silhueta ao corpo binário [vejo a sombra, a silhueta do corpo, escuto a desconstrução da sonoridade do corpo!];

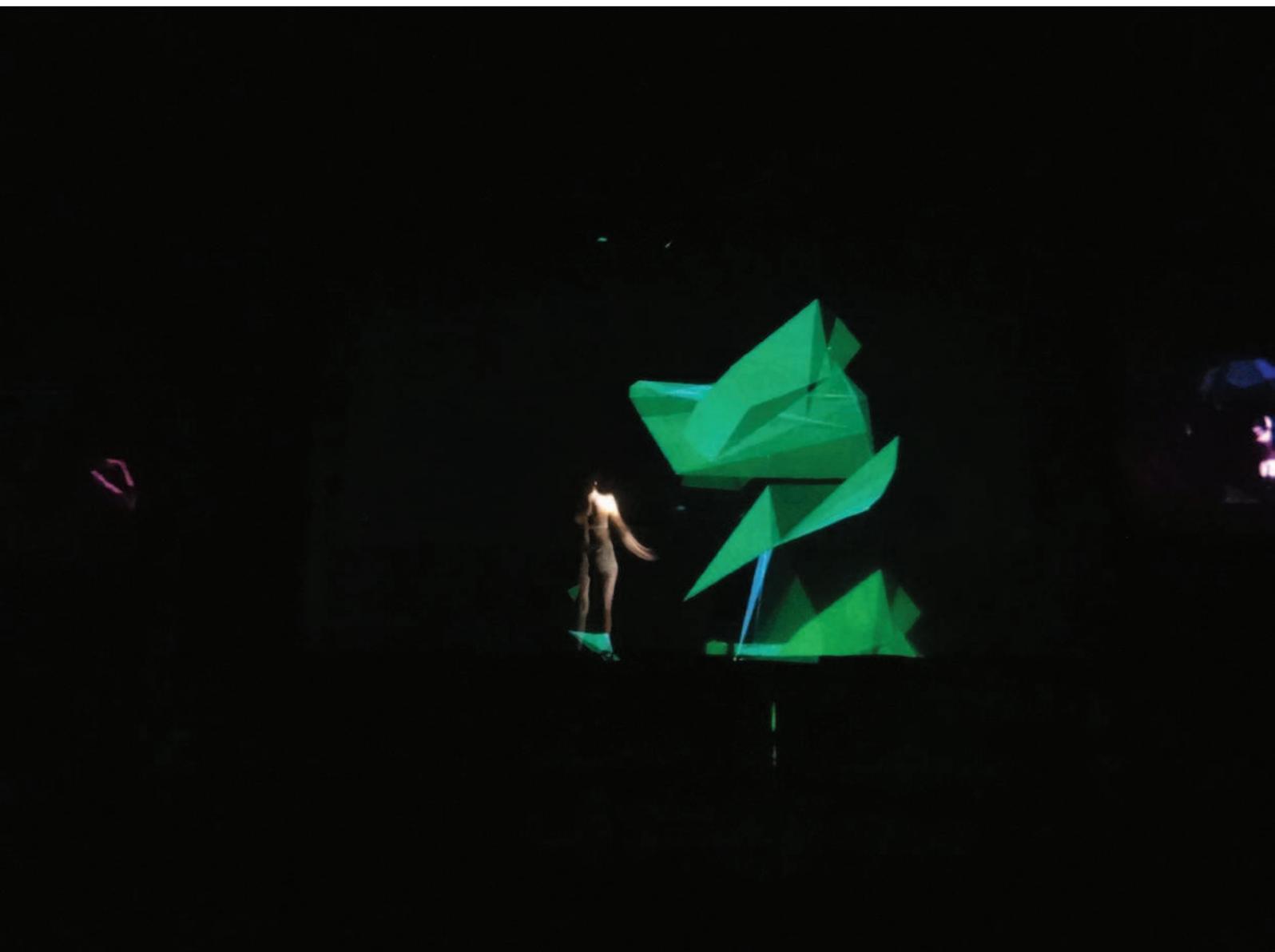
**CENA 3** = corpo em código. A sonoridade revelada do espaço-tempo da corporeidade [vejo e escuto o espaço-tempo de uma corporeidade!].



**Figura 7.** *Embodied varios Darmstadt'58*  
(2013, entre Brasil, Espanha, México) cena 1



**Figura 8.** *Embodied varios Darmstadt'58*  
(2013, entre Brasil, Espanha, México) cena 2



**Figura 9.** *Embodied* varios Darmstadt'58  
(2013, entre Brasil, Espanha, México) cena 3

O desenvolvimento das cenas buscava um trânsito que partia do analógico para o digital; do biológico do corpo para sua síntese computacional; da sonoridade interna do corpo ao som do espaço-tempo da corporeidade; do corpo presente ao corpo (tele) presente. Toda sonoridade do espetáculo foi construída a partir da ação do corpo no espaço-tempo presencial e telemático, uma vez que o fluxo de imagem, áudio e dados era sobreposto em todos os pontos de presença. Os compositores de cada local serviam como gerenciadores desses fluxos, mas não era pretendido que criassem som independente da possibilidade de acionamento e interação do corpo dos bailarinos. Cada país resolveu essa condição de acordo com as possibilidades locais.

As equipes eram constituídas de bailarinos, coreógrafas, músicos, programadores, artistas visuais dentre outros, e tinham a liberdade de criar partindo do esquema acima e dos workshops realizados para discutir as três instâncias do corpo sonoro. Desta forma, não pretendíamos abordar esses níveis do corpo (tele)sonoro de forma linear, mas através do entendimento discutido previamente que forneceu uma fundamentação de base para que cada grupo tivesse condição e abertura para construir a concepção local. O fato de existirem três posicionamentos distintos partindo de cada grupo, eu considero como sendo apenas um espetáculo. Minha argumentação sobre a dança distribuída, realizada em rede, é de que são faces de um mesmo objeto, são pontos de vista distintos de um mesmo contexto ou sistema, mesmo não havendo uma hierarquia mais verticalizada e permitindo a liberdade de criação de cada grupo.

No Brasil<sup>24</sup>, iniciei o espetáculo com o corpo fora do palco, próximo ao público. A primeira cena portanto ocorria no proscênio, enquanto a segunda e terceira foram realizadas no palco atrás de uma cortina transparente que servia como superfície de projeção. Esse espaço no interior do palco transmitia uma sensação de aquário, uma vez que havia também projeção ao fundo e o corpo da bailarina ficava imerso e suspenso nesse ambiente onde o chão era elevado por praticáveis com quase um metro de altura. Meu objetivo inicial era realmente desaparecer com a imagem do corpo físico e permanecer apenas com a sonoridade e, as vezes, seus gráficos. Entretanto, percebi um receio compreensível dos demais em estabelecer um relação remota sem a existência da “comprovação” de uma imagem, como se essa validasse uma veracidade ao fato.

A primeira cena era baseada na ideia do corpo orgânico e, mais ao final, no corpo acústico, mas claro que, assim como nas matrizes das linguagens explicada por Santaella, essas instâncias se misturam. Cada cena utilizava um nível do corpo sonoro como propósito para a criação. No Brasil, minha opção foi utilizar um transdutor piezoelétrico de cerâmica o qual amplificava os sons que produzia ao roçar minha pele. Logo na abertura, coloco o piezo entre meus cílios e, ao abrir e fechar os olhos, ouvíamos o som de cada pêlo dos cílios cruzando pela fina lâmina do microfone. Os sons produzidos na garganta ou ao bater nos ossos ganhavam uma amplificação que, de alguma forma, tornavam audíveis

as sonoridades desse organismo. Finalizava a cena explorando o corpo no ambiente que estava amplificado por um microfone apontado ao chão: arrastando meus pés sobre uma camada de areia, a qual eu também assoprava, o som das minhas mãos batendo e limpando braços, pernas, roupas impregnados da areia, etc. Ao mesmo tempo que seguia com essas ações, procurava interagir com os sons dessa mesma qualidade que vinham dos outros locais, sons também de percussão, como a bailarina espanhola caindo sobre uma pequena mesa de madeira.

Na segunda cena, o objetivo era perturbar o espaço, mas não acusticamente e sim através de síntese sonora. Desta forma, o propósito do corpo durante o desenvolvimento da cena estava em entrar e sair das diversas zonas sonoras, sendo cada uma reativa de uma forma e de acordo com a qualidade corporal empregada. Minha atenção para dançar estava tanto nesse jogo de perturbação com os espaços sensíveis, como também nos sons provenientes dos outros países. A composição sonora contava com os músicos de todos os pontos de presença como mediadores para gerenciar a distribuição espacial sonora bem como o volume, mas a ignição e desenvolvimento desses sons dependiam da atuação dos três bailarinos que se relacionavam remotamente.

A última cena, com ênfase no corpo simbólico, foi construída a partir de um jogo entre os três países que iniciava com solos de cada bailarino com durações que decresciam, ou seja, a bailarina da Espanha iniciava um solo de 16 tempos enquanto os demais aguardavam, depois alternava para o bailarino do México e, por fim, minha atuação no Brasil. A sequência era repetida mas decrescendo para 8 tempos e 4 tempos, até que todos começavam a dançar juntos buscando interagir com o som dos outros. Para a realização dessa cena utilizamos um Kinect que capturava o deslocamento da silhueta do bailarino que fornecia as coordenadas dos eixos x (horizontal ou largura), y (vertical ou altura), e z (frente/trás ou profundidade) cujos dados eram processados e transformados em gráficos que pretendiam demonstrar o espaço-tempo percorrido pelos membros do bailarino durante a execução.

*Embodied in varios Darmstadt'58* foi o início de uma pesquisa na qual pretendo enfatizar e explorar a relação da presença remota através da sonoridade e não pela imagem. Estamos ainda em estágio embrionário, mas acredito que o conceito do corpo (tele)sonoro e a definição das suas instâncias orgânica, acústica e simbólica poderão auxiliar nessa investigação e no encaminhamento metodológico para criação de estratégias de improvisação que deem conta dessa proposição.

A sintaxe (condição de ser qualidade pura), a forma (condição de estar em relação) e, principalmente, por parte da minha pesquisa, a propriocepção (condição da imagem corporal e do esquema corporal) são fatores encontrados na dança que vem ganhando novas demandas com as possibilidades da mediação tecnológica tais como a telemática que impõe novas formas de compreender presença, proximidade e relação, aspectos problematizados pelo contexto distribuído da rede.

Meu objetivo é escutar mais o corpo!

## Notas

- 1 Cage, John. *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan Univeristy Press, 1961, p. 51.
- 2 Para uma maior compreensão sobre as várias denominações de arte em rede ver Santana, *Novas configurações da Dança em processos distribuídos das Redes*. 2013. Plataforma Eletrônica Internacional Xanela Comunidad TecnoEscenica. Disponível em <<http://www.xanela.net> > e também em <[www.ivanisantana.net](http://www.ivanisantana.net)>.
- 3 Em 2001 iniciei a pesquisa nos Estados Unidos da América durante uma residência artística no Environments Lab, Ohio State University.
- 4 Os vídeos das obras citadas nesse artigo estão disponíveis em [www.poeticatecnologica.ufba.br](http://www.poeticatecnologica.ufba.br) e [www.ivanisantana.net](http://www.ivanisantana.net)
- 5 Para esse projeto convidei o grupo catalão Kònic Thtr que, apesar de não ter até aquele momento experiência em arte em rede, sempre foram considerados os expoentes no campo da dança com mediação tecnológica, tendo em sua trajetória o desenvolvimento de vários projetos na relação arte-ciência-tecnologia. Acesso: <http://koniclab.info>.
- 6 Este projeto foi finalizado com a obra “Frágil”, apresentada no evento Desafios de Arte em Rede, realizado no dia 4 de dezembro de 2011, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 7 Realizada na Fundação Oeiras no espaço artístico coordenado por Ricardo Jacinto e Beatriz Cantinho.
- 8 the realm of what cannot necessarily be heard, and what is left unsaid still belong nervously, tenuously, longingly to the territory of sound, even if it has crossed a border we would have heretofore considered beyond return (Migone, 2012:4)
- 9 Câmara anecóica (an-echoic, sem eco): sala isoladas acusticamente do meio exterior de forma a impedir de fontes externas de ruídos, sendo assim projetada para conter as reflexões tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas.
- 10 *This event thus constitutes a moment and place where silence and emptiness become noise and plenitude, despite itself (and himself [Cage]). Despite itself, the event contained a body*
- 11 Sound’s capacity to fill a space is operative in both physical and the psychic dimensions.
- 12 There is no silence. Your mind makes noise
- 13 Signo é definido por Santaella da seguinte forma: “só há 3 elementos formais e universais, quer dizer onipresentes em todo e qualquer fenômeno, elementos que foram primeiramente chamados de “qualidade, relação e representação”. (2001:32) [...] Elas são dinâmicas e interdependentes [...] Uma vez que são universais e formais, não excluem, nem entram em atrito com a infinita variedade de outras tantas categorias e materiais e particulares que podem ser encontradas em todas as coisas.” (ibdem,36). Portanto, a primeiridade está relacionada à qualidade, a secundidade à relação e, por fim, a terceiridade à representação.
- 14 Apesar das frases pronunciadas terem lógica, como eram pronunciadas ao mesmo tempo e, as vezes, enfatizavam ou eram reduzidas aos fonemas, não as relaciono a matriz da linguagem verbal proposta por Santaella.
- 15 Atualmente, podemos citar alguns artistas que compõem com o que é denominado biosensor: o italiano radicado em Londres Marco Donnarumma, o mexicano Miguel Ortiz-Pérez e Benjamin Knapp, professor da Computer Science at Virginia Tech.
- 16 A body at its degree zero presents a fitting endnote to the sonic somatic, for it is the condition of possibility for the noise that invariably ensues.
- 17 The sonic somatic permeates this peculiar state through the aporetic character of these formulations, in the sense that they stage a sound where none can be heard.

- The sonic somatic is precisely that, a sound where there is none, a sound despite itself, a sonic state of silence.
- 18 A matriz da linguagem verbal é o discurso, o qual “está sempre dirigido para os efeitos interpretativos que é capaz de produzir em processos comunicativos.” (Santaela, 2001:117)
  - 19 It is important to note that our beliefs and attitudes towards our bodies, even if non-conscious, will have an effect on how we perceive our bodies and the bodies of the others. In this sense, the body image is not inert or simply an ideational product of cognitive acts; it plays an active role in shaping our perceptions. (Gallagher, 2005:26)
  - 20 I defined body image as a (sometimes conscious) system of perceptions, attitudes, beliefs, and dispositions pertaining to one’s own body. [...] Body schema, in contrast, is a system of sensory-motor processes that constantly regulate posture and movement - processes that function without reflective awareness or the necessity of perceptual monitoring. (Gallagher, 2005, p. 37-38)
  - 21 Ficha técnica completa pode ser obtida em [www.embodied.mx](http://www.embodied.mx)
  - 22 Nam June Paik, “*Letter to John Cage*” (1972). In: Judson Rosebush (ed.) *Catalogo da exibição Video 'n' Videology: Num June Paik (1959-1973)*. Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974).
  - 23 <http://koniclab.info>
  - 24 No Brasil, o processo criativo foi realizado com a seguinte equipe: programação computacional em Pure Data por Luiz Naveda, e desenho sonoro por ele em conjunto com Felipe Andre Florentino, vídeo de Valdinei Matos, suporte de rede por Pedro Lacerda, Italo Valcy e Ibirisol Ferreira, apoio Jean Ferreira, produção de Jacson do Espirito Santo, fotografia de Shai Andrade e concepção, direção geral e dança de Ivani Santana.

## Referência

- GALLAGHER, Shaun. *How the body shapes the mind*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.
- MIGONE, Christif. *Sonic Somatic: Performance of the unsound body*. Los Angeles, Berlin: Errant Bodies Press. 2012
- SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Novas configurações da Dança em processos distribuídos das Redes*. Plataforma Eletrônica Internacional Xanela Comunidad TecnoEscenica. Disponível em <http://www.xanela-rede.net>, 2013. Acesso 05 de março de 2014.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento. Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESB, 2001.
- SCHAEFFER, Pierre. *Solfejo do objecto Sonoro*. Tradução António de Sousa Dias. Paris: INA - GRM - Groupe de recherches musicales, 2007.

## Biografia

**Ivani Santana** é bailarina e coreógrafa e pesquisa o campo da dança com mediação tecnológica desde a década de 90. Pioneira na pesquisa da dança telemática no Brasil em redes avançadas de telecomunicação. Mestre e doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC SP. Professora do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas desde 2004. Autora dos livros: Dança na Cultura Digital (EDUFBA, 2006) e Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas Tecnologias (EDUC, 2002), além de ter organizado outras publicações e de artigos escritos em periódicos nacionais e internacionais. Em 2006, recebeu o Prêmio UNesco para Promoção das Artes no Monaco Dance Forum.