

LUZES, CORES, MÚSICA E AÇÃO: M X M EM PERFORMANCE

LIGHTS, COLORS, MUSIC AND ACTION: M X M IN PERFORMANCE

**Patrícia Moran
ECA/USP**

Resumo

Os artistas Mirella Brandi e Muep Etmo (M x M) manipulam luzes, cores, sons e eventualmente corpos no desenvolvimento de seu trabalho. Este ensaio percorrerá seus experimentos de sons e luzes para explorar os campos da arte por eles visitados. Considerando que as performances emulam instalações, espetáculos dramáticos, eventos musicais etc., será investigado o hibridismo praticado resultando no deslocamento de recursos expressivos. A luz, por exemplo, pode sobrepor sua vocação original de dar a ver e esconder, ficando imantada de uma potência dramaturgical. Parte-se de estudos da performatividade e narratividade para desvelar os cruzamento e acoplamentos de formas expressivas dos campos das artes explorados pela dupla.

Palavras-chave:

Artes da luz; performatividade; narratividade.

APRESENTAÇÃO: HIBRIDISMOS E PERFORMATIVIDADE

Fumaça, luzes e sons são as principais fontes de criação da dupla Mirella Brandi e Muep Etmo¹ (M x M). Neste artigo exploramos suas ferramentas do fazer e o percurso de seu contato com as artes a partir da educação formal e da prática. Percorreremos nas performances audiovisuais a presença de qualidades artísticas experimentadas de forma intuitiva e como processo de reflexão. Suas criações partem de equipamentos os mais variados. Eles lançam mão de estruturas caras e complexas ou apenas o possível em certas ocasiões como um projetor, fumaça e piano.

Abstract

Artists Mirella Brandi and Muep Etmo (M x M) play lights, colors, sounds and eventually with dancers' bodies in the development of their work. This essay will cover its sound and light experiments to explore the fields of art they visited. Performances emulate installations, dramatic spectacles, musicals events, etc. The hybridism of this practices will be focused on the perspective of the displacement of media original vocation. Light, for example, instead of showing and hiding objects or persons, becomes magnetized with a dramaturgical power. Performativity studies and narrativity reveal the crossing and coupling of expressive forms of the fields of the arts explored by the duo.

Keywords:

Light arts; performativity; narrativity

Mesclam as materialidades analógica e digital, em alguns momentos apenas uma ou outra, e a fusão de técnicas de criação presentes nas artes da cena, da dramaturgia, da música e das artes visuais, sejam elas esculturais ou óticas. A formação de ambos, notadamente de Brandi, lhe confere experiência para utilizar os fundamentos expressivos de meios tradicionais de uma forma orgânica. O movimento de refletores de luz, por exemplo, pode ter uma existência em si, ser o todo.

O pioneiro designer de luz Adolphe Appia foi responsável por estabelecer uma das primeiras reflexões sistematizadas sobre usos da luz para trazer à existência formas de espaço. Ele pensou

a iluminação do teatro operístico *Bayreuther Festspielhaus* concebido por Richard Wagner, cuja construção se iniciou por volta de 1850 e foi concluída em 1872. Appia inaugurava o pensamento sobre a luz e lançava as bases para se incluir sua presença e os seus papéis na dramaturgia, e para além dela. A concepção teatral de Wagner visava ao que ele chamou de teatro total, a fusão entre as artes para levar o espectador a um estado de imersão. Coube a Appia utilizar a luz de modo a apagar o entorno, valorizar o palco ou destacar um elemento da cena, de modo a dirigir a atenção da audiência e lhe proporcionar o mergulho proposto pela arte total. Appia utilizava a luz para realçar a profundidade de campo e as linhas horizontais do espaço da apresentação. Para ele "*o movimento da luz* transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornado móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira *actante* da cena ou aquilo que Appia chama primeiro de **luz ativa** e, depois, de **luz viva**" (Appia, 1968 *apud* Forjaz, 2021, p. 9, grifo da autora). Appia aborda a luz como uma ferramenta dinâmica, em movimento que dá existência ao espaço, mas ainda a serviço de "vivificar" o ator e o espaço. No trabalho de Mirella e Muep a luz é a protagonista, cuja existência é garantida pela fumaça e o ritmo, que existe em relação com o som, seja o encontro de complementariedade ou de contraponto. Ao adotar a luz e fumaça como matéria-prima visível, está nas filigranas da manipulação desta materialidade a dinâmica da apresentação.

Mirella Brandi é designer de luz, artista multimídia e diretora artística formada em artes visuais, artes cênicas e desenho de luz pela CityLit London. A arte frequenta seus horizontes desde a infância quando se inicia na dança prosseguindo até a adolescência. Hoje ainda responde pela iluminação de espetáculos de ópera, situações nas quais a luz visa a outro fim. A luz da ópera é suporte, encontra-se a serviço da cena, enfatiza visualmente a dramaturgia do texto e, também a expressão vocal do profissional lírico. Está ali para dar a ver os cantores e de forma inequívoca destacar o personagem em foco - aquele que se expressa - comentando com a iluminação o tom dramático pretendido. Nas artes visuais se interessou pela construção de algo como uma iluminação reversa, descolada da funcionalidade

de certos projetos cênicos. A arte da luz é uma constante na história da arte³ e sua relação com o som é objeto de investigação em decorrência das mudanças tecnológicas, do local da apresentação e estrutura material da produção, a dupla M x M adota variados percursos poéticos. Ele é que executa os instrumentos analógicos e programa segundo as necessidades da performance, consegue orquestrar os elementos da cena desenvolvendo partituras vagas em termos de notação, e claras como proposta de percurso e de articulação sonora, visual e de eventuais artistas do corpo e vídeo. Oferece, assim, uma base indispensável aos voos exigidos pela performance.

Os eventos da dupla desconhecem fronteiras ou pertencimento a campo de criação. Artistas, críticos e filósofos repetidamente observam a fragilidade de perspectivas calcadas em meios de criação ou campos das artes, ou seja, fronteiras entre artes visuais e do som, entre projetos escultóricos e sonoros ou dramáticos não resistem.⁴ Desde o modernismo já se experimenta o cruzamento de artes e a emulação de uma pela outra, como o artista visual Paul Klee ao evocar a música pelo movimento da figuração na antológica pintura *Fuga em Vermelho* (1921), neste caso estamos diante de uma obra emulando a outra, artes visuais e musicalidade em evidência. Visualmente existem os meios unidos. Há ainda casos de sobreposição de meios e campos criando uma obra com fronteiras indiscerníveis. Certas experiências do cinema expandido nos auxiliam a concretizar o acoplamento entre meios distintos de práticas de emulação de um meio pelo outro.

Retomo, a título de exemplo, às conhecidas esculturas de Nam June-Paik de televisões, ou a suas performances com o vídeo e a presença física da musicista Charlotte Moorman tocando seu violoncelo conectado a pequenos monitores e aos sintetizadores por ele controlados. Há um híbrido, estruturado segundo a performance musical, do movimento das imagens etc. O corpo nu de Charlotte se entrega à música com reverência, lança um sinal oposto ao da nudez, se concentrando ritualisticamente no ato de tocar, conectada a instrumentos analógicos e digitais. Evento audiovisual em que a existência de cada elemento, ou campo expressivo pensado isoladamente, não define, descreve ou torna compreensível o trabalho. A performance mescla

e explora elementos expressivos cuja junção desagua em conjuntos de híbridos, como a TV no seio e a sonoridade amplificada do violoncelo adulterado. Afirma-se e nega-se os campos por onde se passa, “provoca uma “colisão de diversos quadros de referência, e aí alcança uma concepção estética” (Fisher-Litte, 2008, p. 26). Esta é a aceção de Fisher-Litte de performance que nos auxilia a ler Paik e algumas performances de Mirella e Muept.

Essa forma da arte tem alguns marcos temporais,⁵ momentos na história que houve uma ênfase nos hibridismos, com a mescla e sobreposição de fronteiras e o esgarçamento da própria noção de meio. O jogo entre fronteiras é exemplar no modernismo no início do século XX, principalmente em movimentos como o dadaísmo e futurismo, mas ainda há meios e um projeto utópico de futuro a ser alcançado. Já nos anos 1960 explora-se radicalmente o corpo em performances e simultaneamente há a emergência do vídeo como materialidade para a criação artística. A década de 1990 consolida e possibilita materialmente mais amplo leque de mesclas, *assemblage*. O advento do início do uso generalizado de computadores, e câmeras de filmagem acessíveis aos artistas, é um facilitador da mescla, quando a plataforma de trabalho converte por si só imagens, palavras e sons em dados. Já não estamos diante de um meio - como sugere a terminologia para definir a plataforma onde se organizam e trabalham os dados, sejam eles audiovisuais, textos, fluxo do poder público sobre trânsito, movimento migratório ou qualquer outro dado - mas diante de um ambiente. Podemos ainda pensar em termos de meios quando todas as possibilidades poéticas podem se relacionar como números? A forma final dos números deixa de ser pressuposta e trata-se de projeto poético.

Se em termos materiais há um hibridismo entre artes visuais, música, literatura e teatro, o processo criativo tende a ser realizado em/como performance, ou seja, como evento ou objeto que se constitui em ato. Sua concepção e formulação muitas vezes é anterior à apresentação pública, mas a relação de retroalimentação estabelecida com o público e o grau de abertura do evento/objeto ganha existência apenas em ato. Erika Fischer-Lichte nomeia como Virada Performativa a inscrição da performatividade como gesto na

arte. Ela percorre a tradição americana e europeia propondo a performativo como uma estética (Fischer-Licher, 2008, p. 29), um modo de ser e fazer, de se unir público e artistas em uma espécie de corrente de retroalimentação. A performatividade é a performance como algo que se dá em ato. No Brasil a performance era adotada e nomeada por artistas brasileiros como Antônio Manuel⁶ como uma forma de resistência à representação, ação priorizando os atos e sem reivindicar filiação com a linguagem consolidada, com o estado da arte reconhecido (Bastos; Moran, 2020, p. 63-69). Há na performance um movimento de se apagar lugares como de sujeito e objeto, seja pelas já vencidas provocações do artista ao público ou pela maneira de lhe endereçar o trabalho, ainda informe e repleto de lacunas, demandando a existência de alguém ativo para inventá-la. A performance de Mirella e Muep solicita um público ativo, uma vez que os realizadores têm uma proposição, mas sua existência dependerá de como o trabalho é construído pela audiência. A fumaça e a luz pouco codificadas apontam para uma experiência de construção em uma obra aberta.

OP 1

Op 1 é o primeiro trabalho de Mirella e Muep em parceria com a pesquisadora e artista do corpo Laly Krotozinsky e o realizador de vídeo Rodrigo Gontijo, cuja apresentação é marcada pelas dimensões de hibridismo e performatividade mencionadas. Tomando a arte ótica como filiação evidenciada no título do trabalho, eles exploram simultaneamente a desorganização visual presente no projeto da arte calcada em jogos fisiológicos desorganizadores da apreensão do mundo. Há jogos do ver e não ver estimulando a imaginação narrativa do público e propondo um trabalho cuja duração e desenvolvimento nos colocam diante de uma espécie escultura viva. Há uma mancha, um corpo, uma cor na cena, sua identificação imediata é um desafio. No lugar da clareza para o visionamento da personagem bailarina ou da cena, a falta de luz predomina. Lentos movimentos de Krotozinsky levantam dúvidas sobre sua própria existência, estimulando a atenção para a apreensão do que está sendo apresentado. A pouca luz inicial abre a retina, o olho mais sensível e o entorno negro levam o espectador para dentro do trabalho. O ver em questão aguça a presença.



Figura 1 – *Op 1* – Lali Krotoszynski. Espaço. Vídeo. Corpo.

Há uma foto levemente ondulada ou um vídeo em câmera lenta, uma cena? O estatuto do ver é indagado. Estímulos rarefeitos criam um estado de alerta no espectador, a confirmação de sutil movimento aciona um estado de espera de outro movimento. Houve movimento? Aciona-se a prontidão. O corpo presente no palco, ao se destacar como existência, afirma-se escultura viva. O lento e compassado movimento ritualístico é performativo, provoca ao deixar emergir uma série de indeterminações, entre elas, a confusão, movimento e cena estática, a presença de figura humana e vídeo; e o clássico frente e fundo, que instala indagações sobre o que é visto. Outro aspecto a se perder, momentaneamente, ao perder a materialidade da produção, é a conexão com a realidade. Mirella alcança o estranhamento que persegue, conforme ela coloca: “quando transforma a fonte de luz e o modo como a utilizamos, alteramos o comportamento do que vemos, e, conseqüentemente, nossa percepção de mundo se modifica” (Brandi, 2015, p. 48). O ver não é dado, é construção, que como a performance,

acontece e se modifica em ato. O espectador está assim colocado em posição de procura, de apreensão daquilo que vê (Figuras 1, 2, 3, 4, 5).⁷

O ilusionismo das artes visuais é um dos caminhos do trabalho. Relaciona-se a uma tradição na história da arte de exploração de cores, luzes, e seu movimento atravessando o século XX com o artista russo e professor da Bauhaus, László Moholy-Nagy, e seus objetos, passando pelas esculturas do brasileiro Abraham Palatinik e espaços de Hélio Oiticica, dos venezuelanos Carlos Cruz-Diez e Jesus Souto, bem como do americano James Turrel. Estes realizadores exploram o poder da luz de transformar a visão e a percepção do entorno. Os espaços de Oiticica, Cruz-Diez e Turrel são táteis, experimentos fisiológicos sobre a composição das cores e a percepção, uma aula de ótica e sobre o ver, o não ver e algumas ilusões. Moholy-Nagy e Palatinik exploram o movimento e a evolução das formas e cores em seus objetos. Exceptuando-se Turrel, todos ainda adotam objetos como referência, ainda emulam campos de criação. Turrel faz do espaço uma escultura

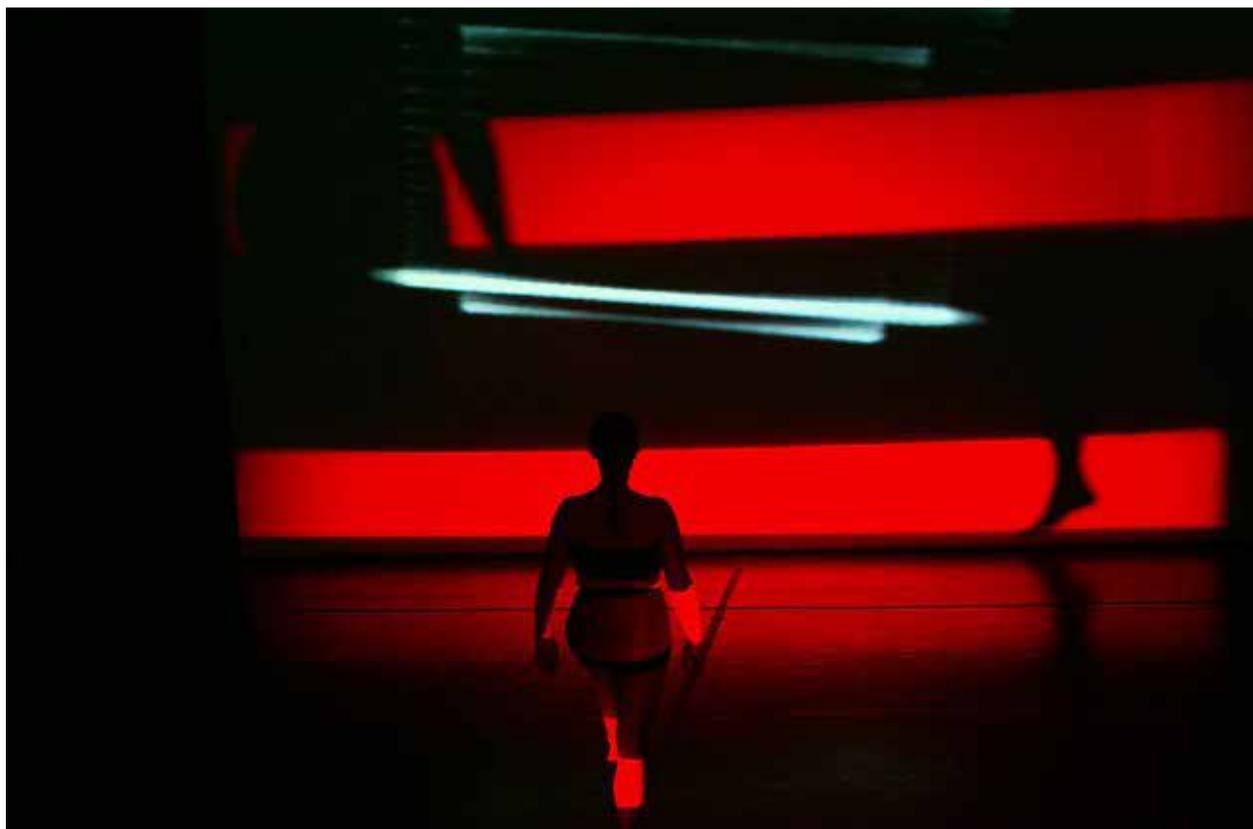


Figura 2 – *Op 1* - Rodrigo Gontijo e Lali Krotoszynski. Vídeo e Corpo.

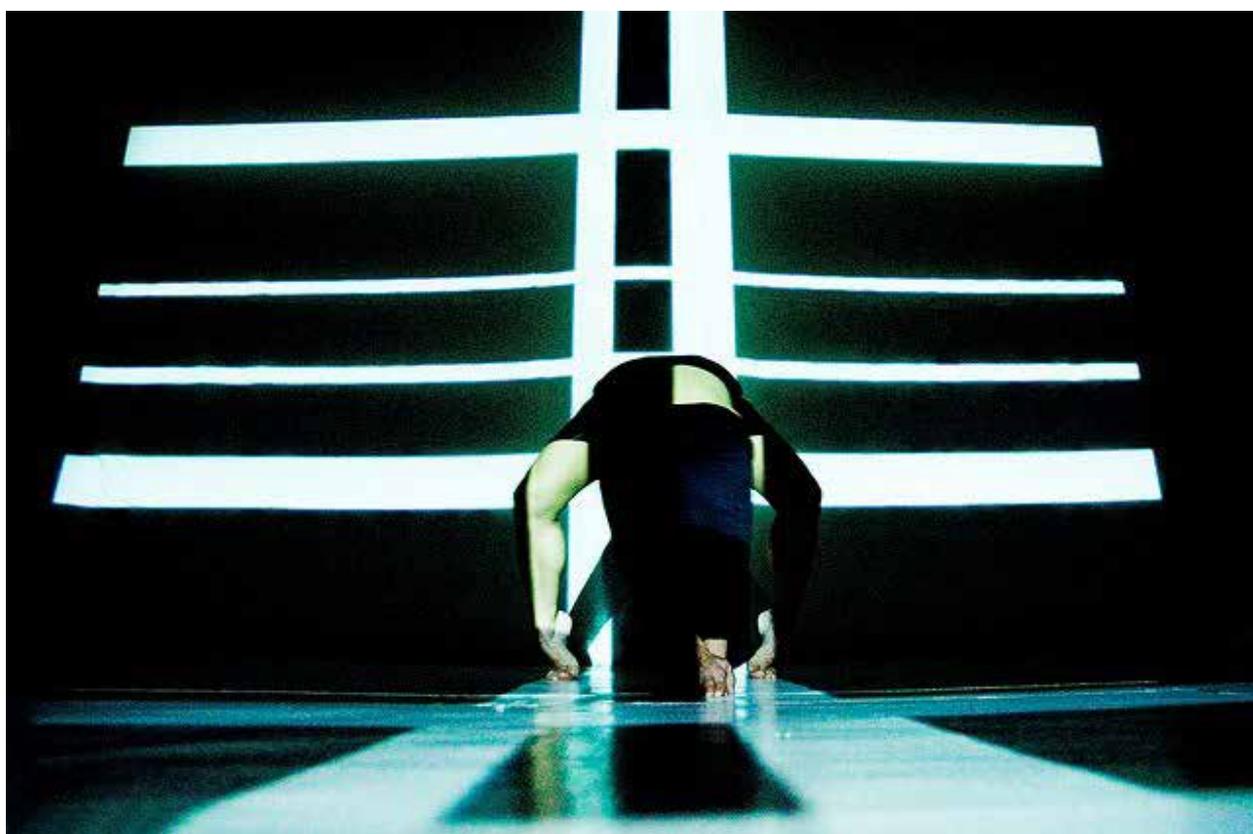


Figura 3 – *Op 1* - Lali Krotoszynski. Escultura–corpo.



Figura 4 – *Op 1* - Corpo, espaço, luz e vídeo mesclados e visíveis.



Figura 5 – *Op 1* - ver o não-ver.

viva previamente programada, pois a experiência em grande parte dos seus trabalhos se repetirá, entramos em um espaço de cor cuja experiência foi calculada, e irá explorar objetivos táteis previamente planejados. *Op 1* se dá ao vivo, cada apresentação é singular e depende do espaço físico, dos artistas e público presente.

Este trabalho mescla qualidades das artes, pertencendo a todas e delas se distinguindo. Mas pode ser uma escultura ótica, como a de Abraham Palatinik que estabelece o lugar do espectador, ou mesmo os objetos esculturais móveis de Moholy-Nagy dispostos no teto, novamente o onde e como ver integra a obra. *Op 1* é uma escultura montada em uma arena e em outra ocasião em um palco italiano.⁸ O lento movimento da dançarina remete ainda a uma instalação viva. Seu corpo é visível como integrante da ilusão provocada pelas listras do vídeo projetado, e reforçada pelo figurino que inventa uma criatura. A roupa da dança, em certos momentos, cobre a cabeça, enquanto a mão se apresenta lateralmente. A performance da criatura evolui, do rosto escondido a contorções que retiram a referência de quem a vê, um pedaço de corpo aparece e a maestria do movimento em câmera lenta desorganiza as referências especiais.

Op 1 é e não é a performance de um corpo. É e não é uma escultura. É e não é uma instalação. Uma performance audiovisual ótica que, como muitos dos trabalhos da dupla, lança mão do ver e o não ver, bem como de diversas sensações possíveis, para propor uma experiência sensorial.

Inquietos artistas e cientistas investigaram há séculos, e ao longo de séculos, possibilidades de encontro entre cores e sons, caminho também percorrido por outros realizadores do Brasil. A materialidade das cores esteve em filtros coloridos, tintas, pigmentos, óleos etc. Em luzes projetadas por velas, rebatidas da luz natural, com projeções da ótica e até máquinas computadorizadas de alta resolução.⁹ *Op 1* é o início da pesquisa de Mirella e Muep com luzes em movimento, cores, fumaça e som, neste momento contando com a participação de Rodrigo Gontijo, também envolvido com performances audiovisuais e que agregou o vídeo ao trabalho e com a artista do corpo Lali Krotozinsky. Uma espécie de ser e não ser imanta o trabalho, afinal, uma escultura no palco é um paradoxo, a escultura é volumétrica e ocupa um

espaço físico que pode ser explorado pelo público, como bem colocado por Fisher-Litte (2008, p. 26) que sugere um encontro de qualidades expressivas, resultando na concretização e acoplamento de vetores de invenção. Corpo em movimento, música, vídeo e luzes em um espetáculo escultural e performático.

TRILOGIA NARRATIVA

A Trilogia das Cores é uma série de três performances ao vivo. Através de seu desenvolvimento, que ocupou anos na carreira dos dois artistas, observa-se uma experimentação que aponta um caminho claro em termos conceituais. Houve modificações e adaptações motivadas por escolhas poéticas e pelo encontro com o público, mas o ponto de partida visava cristalino projeto. A proposição inicial amadureceu na resistência e manipulação dos materiais com as estruturas de realização as mais variadas e, claro, com a resposta recebida pela audiência. O processo de criação acontecia intuitivamente, partindo-se da vontade de se realizar uma performance com materialidade sutil, como uma luz sustentada por fumaça e som. Estes protagonistas inventavam o ambiente expositivo, jogando com a percepção do espectador, jogo este sentido por quem via, uma vez que as pequenas revelações da forma, das variações de cor, da invisibilidade e de sua ativação sonora, se davam pelo contato e mergulho nos materiais colocados em movimento a partir de ritmos visuais e sonoros.

O trabalho de pesquisa se inicia em 2010 com *Cinza*, segue a performance *Branco* em 2012, e a última *Cor-não-cor é Chumbo*, desenvolvida e apresentada em 2015. Cada performance relacionava-se a um sentimento, a escolha dos nomes das performances visava neste momento o que é perseguido pela dupla: o inespecífico, a abertura à imaginação e a experiências de mergulho nas intensidades propostas e modulações desenvolvidas na performance. Neste momento, o trabalho visava a criação de narrativas. Em entrevistas, os artistas mencionam pensar na modulação do evento a ser apresentado a partir de histórias não expressas por enunciados verbais, mesmo quando havia um roteiro subjacente à apresentação. Nos primeiros trabalhos o roteiro da performance lhes ajudava a conceber o todo e suas modulações e intensidades, um guia para



Figura 6 – *Cinza* e a desorganização do espaço visível.

propor relações entre as cenas. Naquela ocasião partiam de uma história para a audiência ao supor que, assim, o espectador partilharia o caminho narrativo proposto. Procuravam a “partir deles próprios, uma história complexa. O roteiro nunca foi aberto ao público, pois, a intenção era que os espectadores construíssem a suas próprias interpretações” (Von Poser, 2016, p. 61). O público apontou um caminho não ensejado, a inexistência de unidade de compreensão, de partilha de uma história. Havia sim a experiência de juntos viverem aqueles momentos, partilhavam-se impressões, leituras sobre o visto, mas nem sempre enunciados (Figuras 6, 7 e 8).¹⁰

Haver ou não dramaturgia é uma indagação recorrente no processo e obra da dupla. Em certos momentos a narrativa foi afirmada como necessária para guiar o trabalho, em outros negada, em um terceiro considerada questão supérflua, uma vez ser tão heterogênea a apreensão do público, que pode ser tornar supérflua na criação. Se os dois imaginavam uma certa história, costumavam ser surpreendidos pela audiência com uma série

de outras, afirmadas e defendidas como as verdadeiras. Em entrevista a Victória Boni, Von Poser coloca:

MuepEtmo: A gente começou com uma dramaturgia. Mas agora são sensações, e sentimos que vamos indo intuitivamente. Não tem uma história, como já teve Mirella: Algumas têm história e outras não, algumas têm mais, mas o foco é sempre a sensação. Por exemplo, o FOBIA é bem focado, ele tem um tema bem específico, não tem uma história. Depende do projeto. A no começo precisávamos criar uma história para nós mesmos, para termos uma base se condução dali (Von Poser, 2016, p. 117).

O trabalho Fobia mencionado por Mirella como exemplo de performance com história teve uma série de versões e nomes. O primeiro, *Fobia*,¹¹ é de 2014, no mesmo ano é desenvolvida e exposta a instalação *CrushFobia*,¹² dois anos depois é a vez de *Ffobia Setor I*,¹³ e em 2018 *Ffobia Setor*, com estreia em Berlim dois anos depois. Esta série de instalações de/ com dança e performance audiovisual adota procedimentos comuns às vanguardas ao nomear a obra-evento. O título é carregado com o conceito ou tema do trabalho e mesmo



Figura 7 – *Cinza*, alto contraste e a sugestão de oposições.



Figura 8 – *Cinza* e a desestruturação de um estado de coisas.

quando inexistem enunciados e enredos a serem seguidos, há nele uma semente indicando sentidos em potencial, vale lembrar serem estes significados sugeridos para a audiência no título e nas intensidades da música, velocidade da luz, ou sua profusão em um excesso de fumaça. O ser humano é feroz produtor de símbolos e analogias, imagens o ocupam e ele assim ocupa o universo de imagens claras, mesmo onde elas são indefinidas. As nuvens, assim como objetos abstratos, constituem-se em caso clássico de suporte à imaginação criadora. O universo de referências de cada ser produtor de imagens e conseqüentemente de simbologias, lhe ajuda em seus voos e associações. O desenvolvimento da experiência na instalação ou performance passa a ser lido na perspectiva do título e uma miríade de história possíveis são disparadas e colocadas em circulação pela audiência. Um título e uma ambiência marcada temporalmente pela música - que define intervalos e intensidades - e por luzes e fumaça - que desenham espaços de ver e não ver - confere ao local onde se dá o trabalho uma dramaticidade de claros e escuros e relacionada aos ataques sonoros. A música é assim a base temporal das intensidades propostas, e o tempo é estruturante de qualquer dramaturgia. No seu encurtamento e alargamento há propostas de como e quanto ver e experimentar corporalmente o espetáculo.

Há uma série de acepções de narrativa e narratividade, um elemento comum a todas é a temporalidade. Algumas remontam a Aristóteles, cuja leitura dominante parte da modelagem de gêneros e com eles uma série de definições relacionadas a personagens, à estrutura da fábula e ao desenrolar dos acontecimentos. O tempo suporta a passagem de eventos e lhes confere coerência interna, seja como sucessão, seja por saltos temporais. Séculos depois, especialmente por volta da década de 50 e 60 do século XX, o estruturalismo propunha uma leitura da narratologia a partir de tipos textuais, de características e funções das personagens e o modo de articulação do enredo. O escritor e crítico literário Maurice Blanchot descortinava à época outra abordagem do ser narrativa, sua perspectiva acolhia formas artísticas e de existência de relação ao mundo, partindo do

entorno e como ele modifica quem o experiencia. Essa modulação é tempo e espaço impresso nos corpos, objetos e escrita.

E na potencialidade de pequenas mudanças como um curto deslocamento, ou na renovação do olhar ao se deparar com situação que passaria despercebida caso não estivesse circunscrita, o mundo se organiza. Para Blanchot (1987) os fazeres encontram-se plenos de narrativas, enfrentar a página em branco na criação de um texto é narrativa, assim, o mundo proposto pela literatura tem para ele uma certa autossuficiência, uma existência em si. A narrativa não está necessariamente na verossimilhança e em relação a um real, existe como mundo do autor: "a obra - a obra de arte, a obra literária - não é acabada nem inacabada: ela é" (Blanchot, 1987, p.12). A escrita extrapola o mundo das regras. A invenção pode significar o rompimento das regras e da inteligibilidade direta, em prol da poesia e invenção. A página em branco tem uma narrativa anterior à escrita e impressa será no que estiver sendo escrito. As narrativas com as quais Blanchot dialogava¹⁴ buscam uma existência calcada em seus autores. Os passos para existir se fazem nela presentes, seus processos em diversos momentos estão expostos, e em vez de um texto direto e esclarecedor do seu percurso, muitas vezes se estrutura pelas dúvidas levantadas. "Na literatura, a ambigüidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer" (Blanchot, 1997, p. 327-328). A narratividade é um motor perpétuo como sugere já o título de *L'Entretien Infini*,¹⁵ traduzido no Brasil com "A conversa Infinita", algo no tempo contínuo, uma aparição maior que a escrita, a performance ou qualquer arte. Há, assim, uma marcação no mundo e contar algo ou ver/ouvir uma narrativa é uma forma estética de inscrição no mundo.

A primeira performance da trilogia foi *Cinza*, apresentada em 2011 no teatro Oi Futuro de Ipanema, Rio de Janeiro. A criação do trabalho está calcada na tentativa e erro. O retorno deste trabalho serviu de gatilho para a dupla desenvolver "narrativas". O que eles denominam narrativas são experiências do público de encontro com a vivência de estar mergulhado em um ambiente. O público está em diversos lugares simultaneamente. Encontra-se sentado

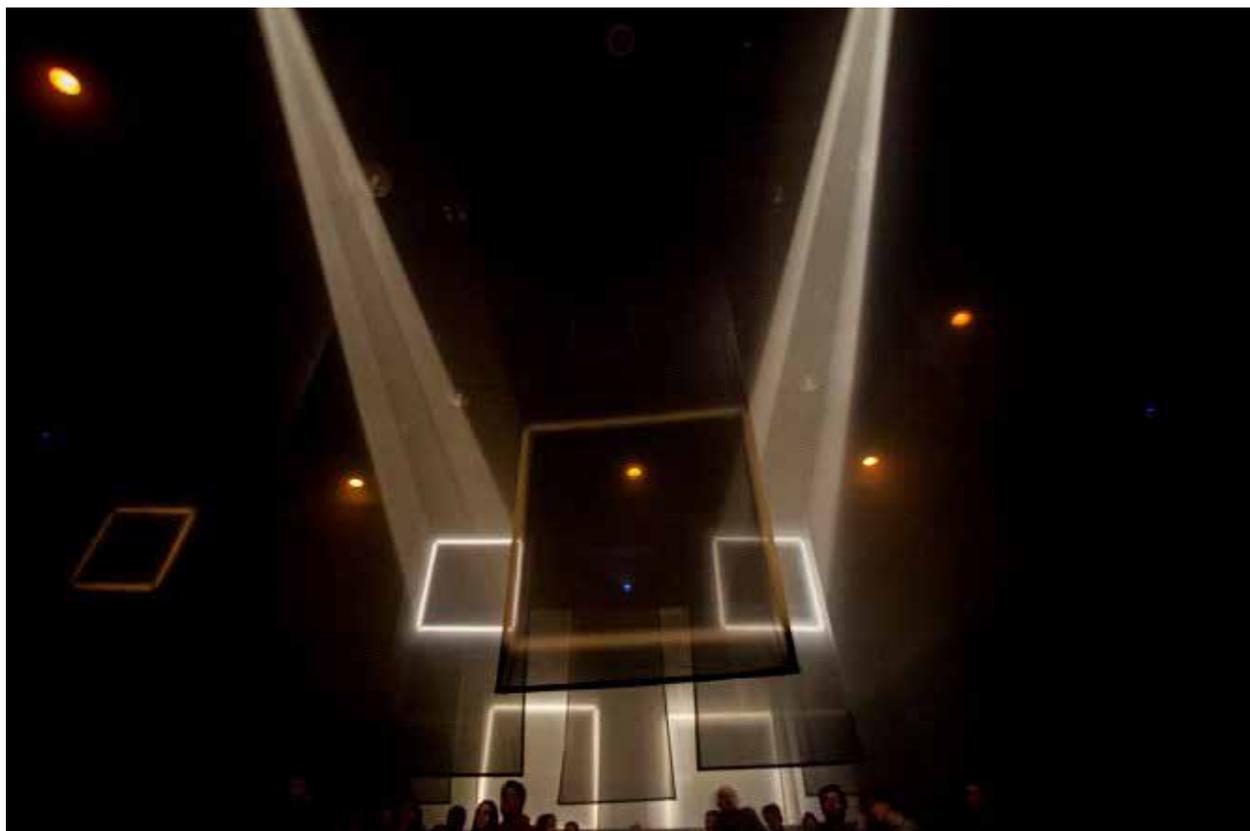


Figura 9 – Trabalho artístico *Branco*. Fotografia de Ricardo Ferreira.

Fonte: Site M X M III mirella brandi x muep etmo¹⁶

em uma cadeira em um teatro, olhando para um duas pessoas que conduzem o espetáculo. Nesta situação ele supostamente encontra o afastamento do palco italiano, pois assiste ao desenvolvimento das cenas do lado oposto a quem a executa e em situado um pouco mais abaixo. A distribuição da cena e do público remete ao teatro clássico. No entanto, a ação não se restringe ao palco, o público é ao mesmo tempo um observador e integrante da cena. A evolução das luzes e som não respeita os limites do palco. Em cada lugar da sala o espetáculo propicia um entorno, o mesmo vale para a apresentação de *Branco*. O lugar específico de cada espectador sugere assim certa evolução da forma e encontro com a luz, mais ou menos agressivo em função de como ela se dirige aos olhos. Neste aspecto mesmo imerso no trabalho, o espectador apreende fragmentos.

Há no lugar narrativo de Mirela e Muepto um diálogo com a proposição de Blanchot (2001). Perseguem a narratividade, mas estão abertos ao mundo, ela existe como espacialidade. É o movimento das

luzes e a construção musical que se colocam na constituição da narrativa, logo, é o movimento, a mudança de um estado como proposta a ser observada pela audiência. Utilizam a luz como linha, ponto e plano, a música como possibilidade de ataque, ou seja, promovem um mergulho nos fundamentos da criação plástica, arquitetônica e destes elementos mínimos estruturam intensidades narrativas, repetindo, ancoradas por sons. O ponto, a linha e o plano são o ponto de partida da arquitetura, da criação plástica, sendo adotados aqui como materialidade, como forma da chegada, como processo e presença no começo, meio e fim. Vislumbra-se sua existência. A performance toma como ponto de chegada, o ponto de partida de diversas gramáticas da arte. Robert Henke¹⁹ explora os princípios das artes visuais e do pensamento sobre o espaço em suas performances com raio laser, mas as formas possíveis e pretendidas por sua materialidade são de outra ordem.

Os encontros para o trabalho, principalmente as apresentações em si, são ocasiões em que



Figura 10 – Trabalho artístico *Branco*. Fotografia de Ricardo Ferreira.
Fonte: Site M X M III mirella brandi x muep etmo.¹⁷



Figura 11 – Trabalho artístico *Chumbo*. Fotografia de Fabricio Remiggio
Fonte: Site M X M III mirella brandi x muep etmo.¹⁸

a performance ganha ritmo, se formaliza, recebendo algum ajuste. O curioso e perverso é que pode não haver a mesma apresentação novamente. Ainda marginal aos circuitos, as performances são abrigadas por certas instituições de cultura e por festivais de arte. Quando se repete a apresentação, é muito comum acontecer em outro espaço físico, impactando um de um evento audiovisual cuja existência relaciona-se à exploração do espaço. Se o espaço é outro, produzir o mesmo efeito pede organização do todo, e é pelas partituras que eles se organizam. Agora como uma orquestra cria-se o todo, também possível pelo tempo de trabalho em conjunto, pela comunicação silenciosa e pactos estabelecidos para quando algo não acontece segundo o planejado, como por exemplo uma ocasião em que o computador precisou ser reiniciado e o tempo de espera do público foi de mais de dez minutos. Se mantiveram coesos sustentando o silêncio com presença, atitude de concentração. O tempo de espera modificou a recepção por parte do público tendo sido incorporado à apresentação seguinte. Audiência e performance se retroalimentando.

NOTAS FINAIS PARA NOVAS ABERTURAS

Dramaturgia, artes da cena, projeções sonoras, presença de artistas do corpo, jogos visuais ilusionistas, música. O todo constitui a performance audiovisual. A pergunta inicial retoma, ainda podemos pensar em meios? O trabalho da dupla é um acontecimento performativo no qual acoplam-se das artes, algo como um processo de “concretização” conforme define Simondon. A dramaticidade de espetáculo miméticos que como uma partitura musical de intensidades define atos, reconhecidos como tal em função de certa similaridade na natureza dos acontecimentos. A alternância e repetição colaboram na criação de uma “atmosfera” que já é em si uma cena. Há uma modulação rítmica na construção do excesso. O espectador encontra-se em uma caixa de ressonância experimentado intensidades e ausências sem vislumbrar início e fim, sem considerar palpável ou hegemônico um meio, sem reconhecer uma mescla de um híbrido. Este tema é assunto para outro artigo já em curso.

NOTAS

01. As obras dos artistas estão disponíveis em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com/>>.

02. Em Forjaz (2021) há rica produção arqueológica da luz no teatro e sua reinvenção ao longo do tempo.

03. A luz como arte e pesquisas sobre com luzes, imagens e sons têm antecedentes desde o século XVI e remetem a Archimboldo, Leonardo da Vinci e ao padre jesuíta Athanasius Kircher. Cada época propõe originais e formas relacionadas às perguntas do seu tempo e aos recursos materiais disponíveis.

04. Essa discussão será desenvolvida com mais vagar em outra ocasião. Quando o cinema surge discute-se sua especificidade, principalmente os modernistas franceses, mas estas defesas não abarcam filmes ou experiências das artes visuais que se estruturam para além de fronteiras, também desconsideram casos como esculturas de Michelangelo e sua dramaticidade. Vive-se um momento em que a própria materialidade do meio aponta para o apagamento dos meios, na medida em que grande parte deles está disponível como dado no computador.

05. Ao se estabelecerem marcos temporais vale cuidar para não tratá-los de forma definitiva, como responsáveis por inícios, afinal, os eventos ou movimentos sociais e artísticos visados pela análise certamente existiram antes daquele marco e prosseguem depois. No entanto, cabe destacar a confluência de certas formas expressivas em determinadas épocas. A performance e o hibridismo das artes ganham impulso por volta da década de 20, a grande década de 60 (incluí o final da década de 50) e os anos 90 do século XX são marcos. Rose Lee Goldberg, Sandra Naumann em *Sobre a musicalização das artes visuais no século XX*, Günter Berghaus, entre outros, lançam mão destes momentos para pensar o acirramento de mudanças e experiências.

06. Sobre o artista ver o site Artealdia. Disponível em: <<https://www.artealdia.com/News/Antonio-Manuel-I-Want-to-Act-Not-Represent>>.

07. As fotografias são de Ricardo Ferreira, Gil Grossi e João Sal referentes ao trabalho artístico Op 1. Estão disponíveis em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com>>.

08. Estou me referindo a duas apresentações às quais estive presente.

09. As poéticas ao vivo e sua arqueologia são discutidas em diversos ensaios nos arquivos See this Sound/ (disponível em: <<http://www.see-this-sound.at/compendium/abstract/78.html>>) - curadoria Sandra Naumann - e o acervo do Center for Visual Music - curadoria Cindy Kieffer - oferecem um panorama de dois principais momentos deste percurso na Europa e América do Norte. Em Bastos e Moran (2020) experiências brasileiras são cotejadas.

10. As fotografias são de de Fabricio Remiggio referentes ao trabalho artístico Cinza. Estão disponíveis em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com>>.

11. Disponível em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com/FOBIA>>.

12. Disponível em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com/CRUSHOBIA>>.

13. Disponível em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com/FFOBIA-SETOR-I>>.

14. Franz Kafka, Antonin Artaud, Jorge Luis Borges, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Virgínia Woof, Samuel Becket, entre outros, compõe o universo de referências literária ao qual ele se dirige.

15. A proposta do título sugere um estado de continuidade, semelhante ao da semiose. No português foi traduzido como “a conversa infinita”, a tradução literal é “a entrevista infinita”, ambos tratam a narrativa como um processo contínuo, sem marcações temporais como início e fim, a rigor, um fluxo de ritmos e sentidos em mudança.

16. Disponível em: <<https://www.mirellabrandixmuepetmo.com>>.

17. Idem.

18. Idem.

19. <https://www.youtube.com/watch?v=CY1RAS7x74w>

REFERÊNCIAS

BERGHAUS, Günter. **Avant-garde performance: live events and electronic technologies.** Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BASBAUM, Sérgio. **Sinestesia, arte e tecnologia. Fundamentos da Cromossomia.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia. **Audiovisual ao vivo. Tendências e conceitos.** São Paulo: Intermeios, 2020.

ILES, Chrissie. **Into the light. The projected Image in American Art 1964-1977.** New York: Whitney Museum, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2009.

BRANDI, Mirella. A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo. **Revista Sala Preta**, v.15, n.2, p. 46-58, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita. A palavra plural.** São Paulo: Escuta, 2001.

DUPLAIX, Sophie; LISTA, Marcella. **Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du Xxe siècle.** Paris: Centre Pompidou, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A dobra. Leibniz e o barroco.** 6ª ed. São Paulo/Campinas: Papyrus, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance.** London: Routledge, 2008.

FORJAZ, Cibele. A revolução da luz: Uma reinvenção da função da luz no teatro, no início do século XX, estabelecendo novas relações espaciais entre os elementos visíveis da cena. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1, p. 1-32, jul. 2021.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano.** São Paulo: Martins Fontes, 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance.**

Do futurismo ao presente. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997.

MORAN, Patricia. **Performance audiovisual:** uma poética entre meios. 2021. Tese (Livre Docência), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/003070104>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

NAUMANN, Sandra and DANIELS, Dieter (Ed.). **See this sound. Audiovisuology compendium. An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture.** Vienna: Ludwig Boltzmann Institute, 2010.

NAUMANN, Sandra and DANIELS, Dieter (Ed.). **See this sound. Audiovisuology 2 Essays. Histories and Theories of Audiovisual Media and Art.** Linz: Leipzig: Hochschule für Grafik un Buchkunst, 2011.

NAUMANN, Sandra and DANIELS, Dieter. "Sobre a musicalização das artes visuais no século XX". In: ALY, Natalia; BASTOS, Marcus. **Audiovisual experimental:** arqueologias, diálogos, desdobramentos. São Paulo: Pontocom, 2018.

VON POSER, Victória Boni. **AUTONOMIA DA LUZ. Um estudo das obras de Mirella Brandi x MuepEtmo e Luiz duVa.** Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://dspace.mackenzie.br/items/c315d0d9-93d8-43f2-bfa1-7728e1971b0b>>. Acesso em: nov. 2019.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** London: Routledge, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOBRE A AUTORA

Patrícia Moran é Professora Livre Docente pela ECA/USP, onde leciona, orienta e pesquisa. Se interessa pela performance, experimentação, pelo cinema e o audiovisual em geral. Diretora do

CINUSP entre 2014 e 2017, coordenou a coleção de onze livros, co-organizando dois. Organizou Cinema Apesar da Imagem, 2016, com Marcus Bastos e Gabriel Menotti. Cinemas Transversais (2016). Em 1991 lançou Quase Catálogo 3 - Estrelas do Cinema Mudo - Brasil 1908/1930, MIS e ECO/UFRJ, com Fernanda Bicalho e Heloisa Buarque de Holanda. Em 2020 com Marcus Bastos Audiovisual ao vivo. Tendências e Conceitos, em 2023 Histórias e Técnicas de Cinemas. Em 2004 ganhou uma bolsa da Fundação Vitae para o desenvolvimento do roteiro do filme de longa-metragem Ponto Org, rodado em 2008 e lançado no Brasil. Dirigiu vídeos experimentais, ensaios audiovisuais, documentários e ficções. Atualmente finaliza pesquisa performance audiovisual e levanta recursos para realizar filmes documentais e ficções cujo projeto se encontra desenvolvido.

E-mail: patriciamoran@usp.br