



Este artigo está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações a criação de obras derivadas 4.0 Internacional.

Você tem direito de:

Compartilhar — copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato.

De acordo com os termos seguintes:

Atribuição — Você deve dar o **crédito apropriado**, prover um link para a licença e **indicar se mudanças foram feitas**. Você deve fazê-lo em qualquer circunstância razoável, mas de maneira alguma que sugira ao licenciante a apoiar você ou o seu uso.

Não Comercial — Você não pode usar o material para **fins comerciais**.

Sem Derivações — Se você **remixar, transformar ou criar a partir** do material, você não pode distribuir o material modificado.

Sem restrições adicionais — Você não pode aplicar termos jurídicos ou **medidas de caráter tecnológico** que restrinjam legalmente outros de fazerem algo que a licença permita.



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Under the following terms:

Attribution — You must give **appropriate credit**, provide a link to the license, and **indicate if changes were made**. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

NonCommercial — You may not use the material for **commercial purposes**.

NoDerivatives — If you **remix, transform, or build upon** the material, you may not distribute the modified material.

No additional restrictions — You may not apply legal terms or **technological measures** that legally restrict others from doing anything the license permits.

#7.ART

Arte e Tecnologia:
para compreender o momento
atual e pensar o contexto futuro da arte

Suzette Venturelli
organizadora

Brasília, 2008

Narrativas interativas em Boa Noite

Soraia Silva¹, Suzete Venturelli², Eduardo Lopes³

O trabalho pretende relatar uma experiência cênica de narrativas interativas entre as linguagens da dança, da animação digital e da música, como resultado de pesquisa integrada entre o Laboratório de Pesquisa em Arte e Realidade Virtual, o Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia, ambos da UnB e o Departamento de Música da Universidade de Évora Portugal. O objetivo do projeto foi a montagem de um trabalho cênico a partir do poema estímulo, Boa Noite de Castro Alves. Esse trabalho foi apresentado em performance ocorrida no dia 13 de maio de 2008 na Universidade de Évora. O resultado final foi o somatório da mensagem trabalhada individualmente nas linguagens utilizadas.

O objetivo deste projeto foi a montagem de um trabalho cênico envolvendo as linguagens da animação, da música, da dança e da poesia, tendo como foco central a construção expressiva da cena a partir do poema estímulo Boa Noite de Castro Alves, de 1868. Desse modo, dialogaram no processo de construção coreográfica as estruturas específicas dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos da linguagem escrita e da linguagem do movimento expressivo. O trabalho desenvolvido foi o resultado das narrativas interativas da música de Eduardo Lopes, da performance de Soraia Silva, da animação cenográfica de Suzete, Marel e Ronaldo Ribeiro da Silva, com a duração total de 14'.

Nessa interação pretendeu-se uma pesquisa de elaboração de um poemusicadancando o qual deveria conter a informação estética e a informação semântica na construção do corpo expressivo: integração intenção/ação na construção do poder dramático, emotivo e simbólico do gesto. Também estímulos específicos de movimentação foram aplicados para desenvolver a habilidade de exploração de idéias em movimento com a ajuda do público. A duração podia ser a de uma eternidade, ou várias, de um tempo infinito se desdobrando, se desenrolando em eternidades interrompidas e entrelaçadas, do um que se multiplica com sonolentas reticências retardando a separação na unidade.

A análise

O poema Boa-Noite faz parte do livro "*espumas Flutuantes*" único livro de Castro Alves publicado em vida, e narra através de um diálogo (com características de monólogo) uma aventura amorosa que se desenrola em 10 estrofes, de 4 versos cada, onde percebemos o envolvimento lírico do poeta com a (s) amada (s) através dos ritmos e formas da natureza, que testemunham e fundam o drama da separação dos amados, no domínio do tempo, entre a escuridão da noite e os primeiros raios da aurora. O domínio do tempo aqui é crucial, onde a aventura amorosa do poeta que se desenrola entre a luz da noite e a luz do dia, é consagrada pelos desdobramento: do tempo na noite do cabelo negro da (s) amadas. Um tempo que de um instante fugidio e fugas passa a ser eterno; e da amada que em 4 (Maria, Julieta, Marion, Consuelo) que representam uma única aventura amorosa entre a noite e o dia. O Boa-noite, que de início soa como cumprimento noturno de despedida e separação, no final assume ares de abandono e entrega no reduto da amada, entrega dúvida, que no "negro e sombrio firmamento" do cabelo da amante o "dormir" assume ares de morte, um mergulho na noite, a dissolução e o desdobramento do Eu num Eros infinito, negro e sombrio ligado ao reino de Tântatos, no desenvolvimento do poema.

Essa multiplicidade na singularidade do tempo e da amada, as antinomias de extremos que se tocam na luz da noite e do dia, e os desdobramentos retóricos na construção do poema lhe conferem uma característica de "fuga barroca". A epígrafe trata da primeira fala de Julieta, na cena V de "Romeu e Julieta" de Shakespeare, que Castro Alves cita em versão francesa. Nesta cena o reduto é da amada "o jardim de Capuleto", assim como no poema Boa-Noite, o amante Romeu se apressa para ir embora, pois a luz do dia vem chegando e pode denunciar o encontro furtivo dos amantes. Essa epígrafe dá o tom do poema. Em "Romeu e Julieta" o amor e a morte é um tema central, o que nos leva a traçar o paralelo com o referido poema de Castro Alves. Qual é a morte apontada por Castro Alves, e de que maneira ela se

1. Bailarina, formada pela Unicamp; mestre em Artes na área de Dança/Unicamp; doutora em Teoria Literária/UnB; Professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB e coordenadora do CDDPDan; tem se dedicado ao estudo da linguagem da dança em interação com outras linguagens. Soraia@unb.br 84205022.

2. Doutorado em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Sorbonne Paris I; mestrado em Histoire de l'Art et Archeologie na Université Montpellier III -Paul Valery, França, com o tema sobre Candido Portinari: 1903-1962; professora e pesquisadora da Universidade de Brasília; Sua produção científica, tecnológica e artístico-cultural envolve a Arte Computacional, Arte e Tecnologia, Realidade Virtual, Mundos Virtuais, Animação, Arte digital, Ambientes Virtuais e Imagem Interativa. suzetev@unb.br 33072320.

3. Músico licenciado pelo Berklee College of Music, Boston-EUA; com doutorado pela University of Southampton, Reino Unido em Teoria da Música e pós-doutorado pelo Instituto Superior Técnico- UTL, Portugal com o tema "um algoritmo para a percepção da rítmica musical". el@uevora.pt (351) 21 4872150; (351) 93 3434346.

apresenta no poema Boa-Noite, entrelaçada ao mito de Eros? onde as várias amadas deflagram um Don Juan, que na multiplicidade estética do poema mostrou-se um "Barocchus Romanticus."

O contato com o infinito no poema Boa-Noite se dá progressivamente no movimento de figuras de pensamento, essa poesia é considerada por José de Paula Ramos Jr. Como um dos "mais bem realizados"⁴ poemas de Espumas Flutuantes, ao lado de "Adormecida" e "Hebréia", onde:

"A paisagem não é um mero pano de fundo onde se desenrola o idílio; ela se incorpora aos próprios dotes da amada, ou do amante, dos quais é correlativo objetivo. O efeito de sentido que tal procedimento instaura é o de conferir grandeza cósmica à beleza feminina ou ao amor."⁵

Em uma análise estética de Boa-Noite podemos confirmar a presença de metáforas eróticas de grande beleza. Ai a natureza é animada em formas femininas, com o uso das figuras de pensamento prosopopéia ou personificação (os seres inanimados ou irracionais são pensados como se fossem humanos, com linguagem, sentimentos e ações típicas dos humanos), principalmente nas estrofes: de nº2 - onde o peito da mulher é mar de amor onde vagam os desejos do poeta; na de nº3- onde o canto da Calhandra é comparado ao canto do hábito da amada; na de nº4 onde o cabelo preto é a noite; na nº5 onde o peito é a lua; na nº6 onde as cortinas são as asas do arcanjo dos amores; na nº7 onde a lâmpada lambe; na nº8 onde das teclas dos seios saem harmonias e escalas de suspiros; e na de nº10 onde o cabelo da amada é como um negro e sombrio firmamento.

A imaginação visual e acústica, reforça a idéia de plasticidade, dessa "fuga barroca", quando a palavra quer sair do papel e tornar vivo o sentimento ou a idéia evocados. Como no caso de Boa-Noite onde todo o erotismo que se desprende do poema, através da utilização da sinestesia, um tipo de metáfora que aproxima, na mesma expressão, sensações percebidas por diferentes órgãos dos sentidos.

Esse desdobramento em direção ao infinito e que tende a expandir a utilização dos recursos expressivos da linguagem, deflagrado pela "fuga barroca", também é visto como um fluxo contínuo e intenso do movimento com finalidade em si mesmo. Esse fato é bem exemplificado por Guillermo Diaz Plaja em "El Espiritu Del Barroco", que utiliza textos literários para falar da "arte de não chegar":

*"Cuando Don Quijote dice estimar com más ahinco el camino que la posada, se sitúa en una específica actitud barroca; y no se ha señalado como convendría, que el carácter seiscentista- barroco- del libro cervantino procede de la condición andariego del caballero, de esse no llegar- definitivamente-a parte alguna de Don Quijote, puesto que arribar a la cordura y a la muerte no es sino trunchar, escamotear, el verdadero camino de su ímpetu vital que es la locura. Lo mismo debe decirse de las novelas picarescas, desenvueltas hasta el infinito en trashumancias eternas, sin príncipio ni fin."*⁶

Plaja fala dessa tendência impaciente de vivenciar o movimento das formas revoltas como meta, com seus acidentes de percurso, e não o chegar em um fim determinado com calma e objetividade. No Barroco essa prolixidade no movimento, pode levar a uma tendência de não definição rígida das formas, pois a volúpia da urgência, de falar das experiências místicas, e a necessidade abundante de expressão na realização da obra, fazem com que o artista se valha de recursos impulsivos que combinam uma outra escala de proporções.

Essas desproporções barrocas também aparecem em Castro Alves, que com a sua necessidade de expandir a expressão literária, muito devido à sua influência do condoreirismo⁷, onde em vários momentos a arte subordinada à intenção ideológica, leva a poesia muitas vezes a uma prosa metrificada e rimada. Assim toda a "tecnologia verbal"⁸ resvala a função poética para a propagação de ideais, funcionando como instrumento de comoção do leitor/ouvinte.

4 Alves, Castro. Espumas Flutuantes (Apresentação e notas de José de Paula Ramos Jr.). São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 27.

5 Alves, Castro. Espumas Flutuantes (Apresentação e notas de José de Paula Ramos Jr.). São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 27.

6 Plaja, Diaz Guillermo. El Espiritu Del Barroco- Tres interpretaciones. Barcelona: Editorial Apolo. 1940. p. 128.

7 "Condoreirismo é o rótulo que identifica a poesia da terceira geração romântica brasileira. O vocábulo deriva de condor, ave característica dos largos espaços andinos, que atinge alturas espantosas em seu voo. O condoreirismo vê nos Andes uma sinédoque da América e no condor o símbolo de uma poesia de elevados propósitos humanitários, que tem a liberdade como ideal supremo. Trata-se portanto, de uma poesia de compromisso social. (...) E tem como modelo a poesia de Victor Higo, que é uma das influências mais fortes de todo o Romantismo." (Alves, Castro. Espumas Flutuantes (Apresentação e notas de José de Paula Ramos Jr.). São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, pp. 35 e 38)

8 Tringali, Dante. Escolas Literárias. São Paulo: Musa Editora, 1994, p. 38.

A idéia do amor sensual, carnal, no drama shakespeariano, é apenas sugerida, imperando o amor espiritualizado da união carnal, que é mediada pela espiritual. Aí a mulher é vista como uma santa (o terceiro estágio de desenvolvimento da *Anima* masculina, identificado com a Virgem Maria) como exemplifica um diálogo entre Romeu e Julieta, na cena V do primeiro ato, Julieta fala: "As santas são imóveis mesmo atendendo às orações" e Romeu responde beijando-a em seguida: "Então, não vos movais, enquanto recolho o fruto de minhas preces. Assim, mediante vossos lábios, ficam os meus livres de pecado!".

Já o Eros presente em Boa-Noite é totalmente sexualizado, reforçando a idéia da presença da luz da noite como encontro, como vida dos amantes e como morte para a realidade dos homens, e da presença da luz do dia como morte, separação dos amantes e vida para a realidade dos homens. Podemos perceber este fato a partir da análise da presença da "janela" nos dois textos. A Julieta de Shakespeare diz: "Então, janela, deixa entrar o dia, deixa sair a vida!", de fato Romeu desce pela janela e vai embora, e há a separação. Para o Sedutor de Castro Alves: "A lua nas janelas bate em cheio.", o que reforça, já no segundo verso, a idéia de penetração carnal (segundo Cirilot a janela, sendo um buraco, expressa a idéia de penetração, de possibilidade e de distância⁹), que se desenvolve no decorrer do poema, onde o Sedutor não desce pela janela, não provocando a separação como no caso do drama shakespeariano.

O impulso retórico e dramático do texto, utilizado no sentido de comover e persuadir a platéia, é um estilo característico do poeta. Aqui no poema abordado este impulso é acentuado pelo emprego de vários recursos da arte retórica¹⁰ como:

- a- **A enumeração e a gradação** (seqüências de palavras – sinônimas ou não, que intensificam o discurso com efeito, com o desenvolvimento de uma idéia, sensação ou emoção em graus crescentes ou decrescentes). Essas figuras do pensamento aparecem principalmente na 8ª estrofe quando das teclas do seio da amada "que harmonias, Que escalas de suspiros" bebe atento o amante; e na 9ª estrofe quando a cavatina do delírio "Ri, suspira, soluça, anseia e chora...".
- b- **As anáforas** (repetições sistemáticas de palavras ou expressões no início de versos ou estrofes, retomando uma mesma idéia em contextos diferentes, também têm um efeito amplificador). O emprego das anáforas é uma constante, além das que já foram citadas acima, também aparecem no 16º e no 17º versos, no final da 4ª e no início da 5ª estrofes respectivamente, quando o poeta repete "É noite ainda" e continua "no "É noite, pois!" no início da 6ª estrofe.
- c- **A apóstrofe** (o poeta interpela um suposto interlocutor, causando surpresa. O vocativo inesperado carrega de emoção o discurso, que passa a ter um apelo dramático). Essa figura de pensamento é empregada no poema Boa-Noite principalmente para por em evidência a (s) amada (s), presente nos 1º, 3º, 9º, 21º, 29º, 35º e 40º versos respectivamente: "Boa-noite Maria! Eu vou-me embora.", "Boa-noite, Maria! É tarde... é tarde...", "Julieta do céu! Ouve... a *calhandra*", "É noite, pois! Durmamos, Julieta!", "Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos", "Marion! Marion!... É noite ainda.", "- Boa-noite!-, formosa Consuelo!...".
- d- **A hipérbole** (linguagem que exagera as coisas, para intensificar, enfatizar a expressão – é uma das figuras mais frequentes na poesia heróica de Castro Alves). Essa figura de pensamento é principalmente empregada na comparação metafórica dos versos 37º e 38º: "Como um negro e sombrio firmamento, Sobre mim desenrola teu cabelo...", onde o cabelo da amada é comparado à escuridão da noite infinita, enfatizando o poder misterioso que este tem sobre o poeta, o que acentua a hipótese da relação de Eros com a morte (negro e sombrio), que mais a frente será discutida.

Unindo-se a essas figuras do impulso retórico em Boa-Noite, também encontramos a presença marcante do hipérbato (quando a ordem natural e direta dos termos da oração é invertida). A utilização dessa figura sintática, em Castro Alves, muitas vezes é vista como uma caracterização do perfil sinuoso da sintaxe do poeta, tornando-o, em alguns momentos, um pouco obscuro em suas expressões. Por exemplo nos 13º e 14º versos: "Se a estrela d'alva os derradeiros raios Derrama *nos jardins do Copuleto*," (a estrela d'alva derrama os derradeiros raios *nos jardins do Copuleto*); e no 18º verso: "- Desmanchando o roupão, a espádua nua-" (a espádua nua desmanchando o roupão). Todos esses recursos estilísticos de retorcimento, desdobramento e ampliação do discurso dão uma certa feição barroca a Castro Alves, mas sem o espírito pessimista e místico do Barroco e sim de exaltação à vida.

9 Cirilot, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos* (Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Ed. Moraes, 1984. P. 119.

10 Alves, Castro. *Esumas Flutuantes* (Apresentação e notas de José de Paula Ramos Jr.). São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 39.

O Poema

Veux-tu donc partir? Le Jour est encore éloigné;
C'était le rossignol et non pas l'alouette.
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète;
Il chante la nuit sur les branches de ce grenadier,
Crois-moi, cher ami, c'était le rossignol¹¹.

SHAKESPEARE

- 1 Boa-noite Maria! Eu vou-me embora.
- 2 A lua nas janelas bate em cheio.
- 3 Boa-noite, Maria! É tarde... é tarde...
- 4 Não me apertes assim contra teu seio.

- 5 Boa-noite!... E tu dizes - Boa-noite.
- 6 Mas não digas assim por entre beijos...
- 7 Mas não m'ó digas descobrindo o peito,
- 8 - Mar de amor onde vagam meus desejos.

- 9 Julieta do céu! Ouve... a *calhandra*
- 10 Já rumoreja o canto da matina.
- 11 Tu dizes que eu menti?...pois foi mentira...
- 12 ...Quem cantou foi teu hábito, divina!

- 13 Se a estrela d'alva os derradeiros raios
- 14 Derrama *nos jardins do Capuleto*,
- 15 Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
- 16 "É noite ainda em teu cabelo preto..."

- 17 É noite ainda! Brilha na cambraia
- 18 - Desmanchando o roupão, a espádua nua-
- 19 O globo de teu peito entre os arminhos
- 20 Como entre as névoas se balouça a lua...

- 21 É noite, pois! Durmamos, Julieta!
- 22 Recende a alcova ao trescalar das flores.
- 23 Fechemos sobre nós estas cortinas...
- 24 - São as asas do arcanjo dos amores.

- 25 A frouxa luz da alabastrina lâmpada
- 26 Lambe voluptuosa os teus contornos...
- 27 Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
- 28 Ao doido afago de meus lábios mornos.

- 29 Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
- 30 Treme tua alma, como a lira ao vento,
- 31 Das teclas de teu seio que harmonias,
- 32 Que escalas de suspiros, bebo atento!

- 33 Ai! Canta a cavatina do delírio,
- 34 Ri, suspira, soluça, anseia e chora...
- 35 Marion! Marion!... É noite ainda.
- 36 Que importa os raios de uma nova aurora?!...

- 37 Como um negro e sombrio firmamento,
- 38 Sobre mim desenrola teu cabelo...
- 39 E deixa-me dormir balbuciando:
- Boa-noite!-, formosa Consuelo!...

11 "Queres ir embora?... O dia ainda não está próximo... Era do rouxinol e não da cotovia a voz que feriu o fundo recesso de teu ouvido... Todas as noites canta naquela romãzeira. Acredita, meu amor, era o rouxinol." (Shakespeare, William. *Romeu e Julieta*, tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Circulo do Livro, s.d., p. 115.)

A performance

Musicalmente foi pensado um primeiro quadro sonoro de uma performance que poderia ter uns 13 minutos. A duração total poderia ter entre 13 e 15 minutos. Também foi necessário decidir qual o processo criativo a ser utilizado neste projeto: (1) definir exatamente o que a música e o movimento faz, e porquê? - como pensar desde o início o que exatamente se expressará, e em que dado momento? Ou, (2) cada um interpreta o poema Deixando 'espaço' para os 'caminhos' do outro? Sem ter que saber exatamente em que momento do discurso cada um estará. A forma (1) parecia ser mais difícil de fazer, pois se tinha a questão da distância física, músico em Lisboa, bailarina e animadores em Brasília, pois demandaria um processo de trabalho mais em conjunto, com ensaios, tentativas e erros. A segunda opção se adequou melhor ao processo, apenas eram discutidas idéias gerais e o resultado final poderia depois ser ajustado, contendo partes para improvisação; e tudo isto sendo então o somatório da mensagem do Castro Alves + Soraia + Eduardo + Suzette + etc.

Assim, e para a composição musical, partiu-se de um determinado estímulo artístico que o poema transmitiu. Numa perspectiva macro, o que sobressai no poema é a dualidade carnal-platônico, tendo expressão em variadíssimos níveis. Por exemplo, o Barocchus Romanticus poderá ser de fato uma expressão disso mesmo: em que o poeta romântico expressa mais facilmente uma realidade sexual (o próprio Castro Alves) do que o artista Barroco: em que Shakespeare expressa mais facilmente uma realidade platônica. Não esqueçamos porém, que na realidade esta dualidade carnal-emocional é uma unidade no conceito do Eros Grego, ficando assim completo um triângulo platônico/carnal/platônico-carnal, posicionando assim este poema como uma excelente Ode a Eros.

O anterior conceito parece surgir também relacionado com as várias figuras femininas que poderão ser expressões de uma só: Maria. Partindo então da Maria, e passando pela Julieta platônica de Shakespeare, o poema parece atingir o seu clímax na figura de Marion (Delorme): a intensamente sexual musa de Alfred de Vigny e Victor Hugo. De seguida o poema repousa em Consuelo: protótipo de musa (grande cantora lírica) de George Sand - não tanto platônica ou sexual como Julieta ou Marion.

Estas multiplicidades também têm ressonâncias numa dualidade muito importante e presente na vida do próprio Castro Alves: um intelectual com formação acadêmica, mas também o poeta dos escravos. Do ponto de vista formal está presente a idéia da fuga musical, e da constante repetição. A fuga é de fato uma constante repetição de um motivo, que eventualmente poder-se-ão encontrar variando assim na forma de um todo. Pensou-se então na estrutura normal de uma fuga barroca a 4 vozes: as vozes das 4 mulheres. Tendo isto também ressonâncias a nível formal de Tema e Variações (ou Maria e suas imagens). Mais uma vez o conceito do todo e suas partes.

A peça musical inicia-se com sons de *chimes*, que devido ao seu timbre cintilante e pontilhado é uma referência a uma cena estrelar e noturna. Segue-se uma melodia baseada nas notas Fá-Sol#-Lá#-Dó apresentada em forma de Tema. Esta melodia aparece num timbre que faz lembrar um Berimbau - uma referência à cultura popular brasileira de raiz africana (com ressonâncias à escravatura). Se bem que devido ao timbre pouco temperado do berimbau o conjunto de notas da melodia apresentam uma certa "desafinação", é reconhecido um modo tonal menor este referência à iminente separação dos amantes, bem como à tradição europeia das Fugas em tonalidades menores.

A peça desenvolve-se de seguida à base dos instrumentos de percussão integrantes de uma bateria de jazz. As acelerações rítmicas e movimento inferido¹² apresentação uma gradação delineando a curva de clímax que o poema expressa, e que atinge o seu máximo na penúltima estrofe na referência a Marion. O prório uso de instrumentos de percussão no cerne da peça é grande expressão Têrrea/Carnal de uma alusão erótica. Os apontamentos em instrumentos electrónicos aludem a uma sempre presente característica platônica. Tudo isto sugere também dualidades acústico-digital; terra-espaço.

A construção métrica do poema foi também explorada do ponto de vista musical. Neste poema Castro Alves apresenta uma certa liberdade métrica: para além de versos decassílabos, utiliza também versos Alexandrino. Esta "liberdade" formal de Castro Alves, é também espelhada na construção rítmica e métrica da peça musical. Desta forma, foram utilizadas seqüências rítmicas baseadas nos números 10, 11, e 12, numa métrica macro inicialmente quaternária

¹² Lopes, E. Just in time: towards a theory of rhythm and metre. Southampton, Reino Unido, 2003. 239 p. Dissertação de Doutoramento - Faculty of Arts - University of Southampton.

(4 versos X 10 estrofes = 40). Estas construções rítmicas e métricas foram alvo de improvisação¹³ musical ao longo da peça e de acordo com a "liberdade" métrica de Castro Alves. Como o poema, e em jeito de fuga, a peça termina repousando no tema inicial – completando um ciclo, mas deixando em aberto a possibilidade de uma recapitulação ou até outras variações.

A coreografia foi desenvolvida a partir da técnica da improvisação e como elemento resultante do estímulo sonoro espacial. O músico em posição central com a sua bateria criou o referencial gravitacional de todo o espaço coreográfico em oposição à projeção em fuga da animação cenográfica. O público presente leu a poesia em voz alta e a partir daí iniciou-se o conluio entre a cena musical (em parte gravada e em parte performada ao vivo), a projeção da animação cenográfica (a qual foi previamente estruturada e editada no tempo previsto apresentando uma mesma andróide com movimentação em fuga, de frente e de costas, com variações de cenário e cor de roupa) e a dança. Assim criou-se um tipo de resultado cujos ambientes rítmicos se multiplicaram e se afastam em variações, mas também se misturam num todo. Um grande componente carnal/terra forte foi estabelecido, mas também ambientes suaves, elásticos e sonoros, em parte gravados e em parte interpretados com a bateria durante a dança. Disso resultou um diálogo complementar de uma outra dualidade, que também é uma unidade: dois seres humanos male-female em reverberações a contraponto da andróide dançante com programada fuga, devires de uma interação de meios na expressão da programática vida amorosa do poema.

A Animação Cenográfica

A cenografia digital tem um aspecto bem particular que difere de outros tipos de cenografia que é a virtualidade das imagens projetadas. O paradigma da multimídia que se destaca pode abranger até a interatividade entre o ator e a imagem em tempo real. No caso deste trabalho, a poética aproximou o ator virtual e o ator real pela coreografia e pela música. No personagem da animação foi implementada técnica de inteligência artificial que compõe a subárea chamada vida artificial, orientada ao comportamento.

O pesquisador Christopher Langton usou pela primeira vez o termo "vida artificial" já no final dos anos 80. Em 1987, ele organizou o primeiro simpósio sobre vida artificial, na cidade do México.

Na ciência da computação o campo vida artificial, também é conhecido como ALife (Artificial Life), área de estudo que tem como meta compreender a vida por meio do entendimento dos principais processos dinâmicos biológicos e reproduzi-los em outros meios artificiais, como os sistemas computacionais.

Outros termos empregados no campo da vida artificial: Robótica e Robótica Animal (Animal Robotics), Inteligência Artificial (IA), Inteligência Artificial Orientada a Comportamentos e Animats (Artificial Animals), Sistemas Baseados em Comportamento.

Um assunto que interessa à área é o estudo do comportamento de grupos de indivíduos que se mostra complexo mesmo quando o comportamento individual é essencialmente simples. Um exemplo de interesse pode ser verificado no voo em bandos de pássaros estudado por Craig Reynolds. Esse cientista observou bandos de pássaros em voo e estudou cada indivíduo do grupo separadamente e posteriormente reproduziu o comportamento do bando criando pássaros virtuais que chamou de Boids, uma contração de Birds(pássaros) e Oids (andróides).

Os Boids são governados basicamente com três regras simples: 1. manter uma distância específica de outros Boids, 2. voar na mesma velocidade dos outros e 3. voar na mesma direção do maior número deles.

Embora nas simulações os Boids não tenham um ponto de partida fixo, eles rapidamente formam bandos e demonstram comportamentos muito semelhantes aos dos seres vivos. Boids que atingem obstáculos cambaleiam e depois voltam ao bando; Boids desgarrados também procuram voltar ao bando.

Depois dos obstáculos, Craig Reynolds implementou uma outra regra prioritária, ou seja, para evitar obstáculos e, assim, o bando de pássaros virtuais ao se aproximarem das colunas se desviavam em várias direções em seguida se reagrupavam na formação original. Essa técnica, foi a utilizada como código algorítmico, dando vida ao personagem virtual da animação cenográfica.

¹³ Gaspar, P. e E. Lopes. O ensino do jazz da música erudita no séc. xxi. In: Ramos, F. Música, arte, diálogo, civilización. Granada, Espanha: Center for intercultural music arts, Universidad de Granada, 2008. p. 83-96.