DOI 10.20504/opus2026.32.99

Estar com as pessoas, uma abertura para a liberdade: entrevista com Georges Aperghis sobre o Ateliê Teatro e Música (ATEM)

Tamya **Moreira**
https://orcid.org/0000-0002-8315-5651
Universidade Federal de Goiás

Resumo: A presente entrevista com Georges Aperghis tem como foco a história do Ateliê Teatro e Música (ATEM)[1], grupo experimental que dirigiu entre 1976 e 1991 em Bagnolet, comuna na periferia de Paris. A criação do ATEM partiu da vontade de Aperghis e outros artistas de extrapolar o ambiente especializado da música de concerto contemporânea e teve como resultado uma série de obras realizadas a partir do convívio diário com a população de um bairro popular que passava por mudanças sociais e urbanísticas. As criações eram realizadas a partir do trabalho de pesquisa dos artistas e de ateliês e trocas constantes com pessoas da vizinhança, de todas as idades. No diálogo aqui apresentado, ocorrido em outubro de 2023, evidencia-se a importância do ATEM na trajetória do compositor, suas influências e o comprometimento ético que acompanha sua atividade artística.

Palavras-chave: Georges Aperghis. Ateliê Teatro e Música. Teatro musical.

Being with people, an openness to freedom: an interview with Georges Aperghis about ATEM

Abstract: The present interview with Georges Aperghis focuses on the history of the Atelier Théâtre et Musique (ATEM), an experimental group that he directed between 1976 and 1991 in Bagnolet, a suburb of Paris. The creation of ATEM stemmed from Aperghis and other artists' desire to move beyond the specialized environment of contemporary concert music. It resulted in a series of works created through daily interaction with the population of a working-class neighborhood undergoing social and urban changes. The works were developed through the artists' research and workshops and exchanges with people of all ages from the community. In the dialogue presented here, which took place in October 2023, the importance of ATEM in the composer's career, his influences, and the ethical commitment that accompanies his artistic activity are highlighted.

Keywords: Georges Aperghis. Atelier Theater and Music. Musical Theater.

[1] Originalmente, *Atelier Théâtre et Musique*.

MOREIRA, Tamya. Estar com as pessoas, uma abertura para a liberdade: entrevista com Georges Aperghis sobre o Ateliê Teatro e Música (ATEM). Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263299, p. 1–13, 2026. DOI: http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.99
Recebido em 19/01/2025, aprovado em 21/04/2026, publicado em 20/11/2026.
Editor responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

Georges Aperghis nasceu em Atenas, Grécia, em 1945, e vive em Paris desde 1963. É reconhecido internacionalmente como uma das principais referências nas aproximações experimentais entre Música e Teatro, não se restringindo, contudo, a essa linha composicional. Sua obra é extensa, premiada e por ela se interessam diversos intérpretes e pesquisadores. A originalidade de sua escrita é assim definida por Donin e Trubert (2010, p. 65): "[Aperghis] quer produzir, em cada uma de suas peças, uma renovação da escuta – ou do espetacular, no caso das peças de teatro musical".

A entrevista seguinte vem se somar a iniciativas anteriores de circulação e discussão do trabalho de Aperghis no Brasil, como as de Castellani (2016), Malufe e Ferraz (2017), Oliveira (2018a) e Oliveira (2018b), apresentando, por sua vez, um enfoque específico. Se tais trabalhos buscam, frequentemente, investigar aspectos de sua atividade composicional por meio de uma abordagem analítica, aqui, interessa-nos compreender como o artista empreendeu, junto ao grupo Ateliê Teatro e Música (ATEM), uma incursão na periferia leste de Paris, entre 1976 e 1991. No contexto de transformação social e urbana de Bagnolet, comuna que passava por um processo de verticalização, o ATEM se instalou no subsolo de um edifício residencial para desenvolver seu trabalho criativo em contato direto com a população local. Além de Aperghis, diretor do grupo, faziam parte do ATEM, neste primeiro momento, Édith Scob, Christian Buttard, Vincent Colin, Christine Combe, Aristide Demonico, Chantal Mutel e Jean-Robert Viard.

Na perspectiva aqui apresentada, observa-se uma necessidade comum na trajetória de alguns compositores a partir da segunda metade do século XX: a criação de pontes com um público mais amplo, para além do círculo da música de concerto. Destaca-se que, no caso de Aperghis, assim como de músicos como Murray Schafer e Hans-Joachim Koellreutter, cada um a seu modo, esse movimento em direção a ouvintes não especialistas não significou o abandono de uma postura criativa experimental; ao contrário, consistiu na convergência entre ideias éticas e estéticas.

Ao contar a história do ATEM, o músico abordou outros assuntos, como a importância de Iannis Xenakis em sua formação como compositor, a influência de Peter Brook e Antoine Vitez no teatro, e conflitos atuais da sociedade francesa. A conversa se deu em outubro de 2023, na residência e no ateliê de Aperghis, em Paris[2]. As imagens aqui reproduzidas são parte do acervo pessoal do compositor, gentilmente aberto a minha visitação.

Tamya Moreira: Primeiramente, você poderia dizer o que foi o ATEM e como ele nasceu?

Georges Aperghis: Começou em 1976, como um projeto que deveria durar seis meses e acabou durando anos. Seria pontual, mas fizemos o primeiro espetáculo e ninguém quis parar, então continuamos de diferentes formas, passando por momentos difíceis, outros mais fáceis. A ideia surgiu de conversas com minha esposa à época, Édith Scob, que era atriz, pois estávamos cansados do público parisiense de especialistas — um público muito bom, mas eu queria sair desse circuito. O que me interessava era o trabalho de ateliê. Era importante não entrar imediatamente em um sistema de festivais, no qual acabamos entrando depois. No início, eu queria que fosse um trabalho diretamente ligado à

[2] Realizada em francês e gravada em áudio, a entrevista foi posteriormente transcrita, traduzida e editada. O processo de transcrição contou com o software *Trint*, enquanto os processos de tradução e edição foram feitos exclusivamente pela entrevistadora.

população, socialmente inclusivo, sem que houvesse muita mediação e explicação. Eu queria que as pessoas estivessem em uma situação de descoberta e mesmo de conflito, pois havia aqueles que não compreendiam o que fazíamos, alguns que se integravam mais rapidamente, outros mais lentamente. Era uma resistência ao modo de consumo da música contemporânea. Minha carreira começou bem, tive sorte de ser tocado em diferentes festivais logo de início e, em um dado momento, percebi que não queria mostrar meu trabalho apenas a essas pessoas, então era preciso criar outra coisa.

T. M.: O projeto, inicialmente, era fazer um ciclo de ateliês e, ao final, montar um espetáculo em contato com as pessoas do bairro? Como isso se dava de maneira prática?

G. A.: Nós nos inspirávamos na vida de Bagnolet, com seus novos prédios residenciais. Fazíamos ateliês com jovens, idosos, músicos e pessoas sem conhecimentos musicais. Experimentávamos para encontrar os caminhos da música com o teatro. Não necessariamente um teatro com personagens, mas com imagens, com o corpo. Era complicado, cansativo, o trabalho de ateliê era intenso, seis horas diariamente. E havia também o trabalho de convencimento dos órgãos públicos.

T. M.: Como as crianças entram nessa história?

G. A.: As crianças foram as primeiras espectadoras, porque moravam nesse conjunto habitacional e frequentemente estavam fora de casa, circulando entre os prédios. Elas eram numerosas, majoritariamente de famílias oriundas do norte da África. No início, ficavam nos olhando por uma pequena janela, pois nossa sala era como um porão. Aos poucos, nos aproximamos, e então elas vieram participar de ateliês e espetáculos que inventaram conosco. Foi por causa delas que o público cresceu, pois as famílias vieram vê-las. Embora elas não participassem o tempo todo, nos tornamos próximos.



Figura 1: Cena de espetáculo do ATEM com a participação de crianças da vizinhança, em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Você poderia contar como era esse trabalho com as crianças? No livro organizado por Antoine Gindt (1990), por exemplo, podemos ler trechos de histórias criadas por elas…

G. A.: Isso foi um pouco mais tarde. Fizemos um ateliê sobre Antígona e contamos a história às crianças e aos adultos, idosos, em dois momentos diferentes. Aos adultos, a história fez pensar na última guerra, nos anos 1940. Lembranças às vezes engraçadas e assustadoras ao mesmo tempo; sobretudo as canções dos tempos da guerra. As crianças fizeram personagens incríveis. Como eram de famílias do Maghreb, a Antígona se transformou em uma mulher com muitos olhos que atravessava o mar. Era muito importante o mar, o Mediterrâneo, mesmo que elas já tivessem nascido na França. Elas eram pequenas, deviam ter entre 7 e 8 anos de idade, e esses personagens surgiram míticos, voando, atravessando o Mediterrâneo. Elas desenharam também. Depois fizemos um espetáculo com esses textos das crianças (*Marchand de plaisir, marchand d'oublies*, 1977). Com o tempo, passamos a ter menos contato. Fazíamos, com elas, mais ateliês, não espetáculos. Os ateliês eram muito livres, de improvisação. Todos da equipe propuseram atividades, com ou sem instrumentos, com a voz…



Figura 2: Cena de espetáculo do ATEM com a participação de crianças da vizinhança, em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Você se recorda? Existem registros dessas atividades?

G. A.: Eram exercícios simples, mas muito interessantes, que aprendi com Peter Brook. Exercícios de repetição, onde as coisas mudam mesmo sem que as transformemos intencionalmente. Coisas simples, que divertiam as crianças e, ao mesmo tempo, as faziam ouvir de uma nova maneira, pois as diferenças surgem e se tornam claras. Havia exercícios de surpresa, imitação etc. E também aconteceu de trabalharmos com crianças em outros lugares, pois viajávamos bastante pela França.

T. M.: Em relação ao Festival d'Avignon, como se deu a participação do ATEM?

G. A.: Eu já tinha feito outros trabalhos, as pessoas me conheciam, então entramos na programação. Apresentamos a peça sobre Antígona, com os textos das crianças, e outra peça, *L'Aveugle de Bagnolet* (1977), de histórias sobre o bairro onde trabalhávamos. E essa, para mim, foi a melhor peça que fizemos, a mais interessante porque era absolutamente improvisada, mas muito controlada. Ela mudava toda noite, cada apresentação era única. As pessoas achavam que era tudo escrito, mas havia apenas uma espécie de codificação. Acredito que foi o trabalho em que fomos mais longe nessa pesquisa de não-escrita, de oralidade, de leis que tornavam o espetáculo sempre interessante e aberto ao novo. Na improvisação coletiva, foi nosso ponto mais alto, contudo, não há nenhum registro. Não havia partitura e eu mesmo não me lembro com exatidão. Sei que contávamos histórias, cantávamos, havia muitos sons. Estávamos ao redor de uma mesa, usávamos instrumentos de percussão, arcos… mas não me lembro direito. Era o segundo ano do ATEM. Depois partimos para outras pesquisas, tivemos um período mais minimalista, etc. Quando chegávamos a algo, abandonávamos e partíamos para procurar outras coisas.

T. M.: Esse espetáculo, *L'Aveugle de Bagnolet*, era feito apenas pelos artistas ou havia pessoas da vizinhança ou outros convidados?

G. A.: Apenas profissionais, pois era algo realmente difícil. Éramos seis artistas e era bastante complicado lembrar de todas as regras que criamos. Mas às vezes fazíamos trabalhos com convidados. Por exemplo, ao lado do ATEM havia uma associação que atendia estrangeiros, então alguns se interessavam e estabeleciam contato conosco. E eles vieram e fizeram criações artísticas, algumas, até mesmo, independentes de nós. Eram, em sua maioria, africanos. Faziam números de cinco ou dez minutos, coisas muito curtas, simples, que me interessavam muito, pois eram incrivelmente eficazes. Contavam algo com seus instrumentos de maneira precisa e muito bela.

T. M.: Vocês fizeram algum espetáculo para crianças? Havia preocupação com públicos específicos?

G. A.: Não. Fazíamos atividades com elas ou elas vinham assistir aos ensaios, pois todo sábado fazíamos ensaios abertos. As pessoas vinham e as crianças sempre estavam lá, o teatro as interessava muito. Contávamos histórias, fazíamos sons bizarros… e mudávamos muito os usos dos objetos, as crianças adoram isso. Na verdade, acho que elas se surpreendiam ao ver que brincávamos como elas. Então nunca senti que precisasse fazer algo especialmente voltado para o público infantil.

T. M.: Como vocês se relacionavam com outros grupos e instituições do bairro?

G. A.: Já não me recordo precisamente, mas havia alguns grupos com quem nos comunicamos. Uma banda de rock, a associação que atendia os estrangeiros… Os vizinhos sempre vinham nos ver também. Perto da prefeitura havia alguns cinemas de arte. Nós fazíamos pequenos números, de quinze minutos, para apresentar antes dos filmes, como antigamente. Fizemos peças especialmente para serem

apresentadas nos cafés. Ficávamos nos cafés, como todo mundo, e, repentinamente, começávamos um número. Nos apresentamos na rua, nas praças, na frente da prefeitura, no supermercado. Tentávamos estar verdadeiramente na cidade, na vida daquele bairro.

T. M.: Você tinha, ao mesmo tempo, sua carreira de compositor. Acredita que os dois trabalhos se misturavam e se alimentavam?

G. A.: As atividades se misturavam um pouco, mas tentei manter as duas coisas paralelas. Era importante continuar a escrever e ser tocado em lugares como óperas. Assim, eu teria financiamento do ministério etc., eu não poderia ser esquecido. Mas, no início, as pessoas não entendiam muito bem. Mesmo os amigos e críticos da imprensa que admiravam meu trabalho não entendiam o porquê de fazer um ateliê na periferia e não em Paris. Era sempre necessário convencer as pessoas, e minha vida de compositor era, em alguma medida, uma maneira de estar em Paris.

T. M.: O financiamento era público? Era difícil consegui-lo?

G. A.: Sim, vinha do município, do ministério, ou de festivais que contratavam os espetáculos. No início era mais fácil, como toda novidade. Depois, era preciso tentar manter, conversar em diversos níveis.

T. M.: Você disse que havia essa vontade de estar com as pessoas, sem explicação, sem mediação. Atualmente, a mediação cultural está muito em evidência na França e em outros países. Geralmente, quando uma produção artística requer financiamento público, exige-se uma contrapartida por meio de mediação cultural. Eu gostaria de saber o que você pensa dessa situação, pois a vontade do artista de estar com as pessoas pode não ser suficiente para gerar um verdadeiro contato, uma vez que nem todos estão interessados *a priori* em nossas pesquisas artísticas, sobretudo aqueles que não tiveram acesso à educação para as artes.

G. A.: Eu não gosto de explicações porque, na verdade, acredito que não há o que explicar. É claro que se quisermos nos deter, olhar um quadro ou escutar uma música mais profundamente, é preciso ir mais longe. Mas, de início, acredito que as pessoas são capazes de ter um choque, de se emocionarem, e a explicação pode acabar com isso. O que é interessante, em arte, é que de repente nós não compreendemos nada e isso é muito bom[3]. Lembro-me dos primeiros filmes a que assisti quando criança: não os compreendi e eles me marcaram profundamente, pois havia ali uma força. Na verdade, eu compreendia que aquilo me tocava, mas não sabia o motivo. Guardei isso comigo. Mesmo hoje, quando

[3] Ao comentar, a Donin e Trubert (2010, p. 70), seu trabalho composicional a partir da linguagem, mais especificamente a partir da manipulação de palavras e fonemas e da supressão ou saturação de sentido, Aperghis remete igualmente à necessidade de que a experiência estética esteja ligada a um momento de incompreensão. Ele afirma: "A partir daí, a partir do momento em que não compreendemos, nós escutamos, porque então tentamos compreender, e é isso que torna esse fenômeno muito musical". Originalmente: "À partir de là, à partir du moment où on ne comprend pas, on écoute, parce qu'on essaye de comprendre, et c'est ça qui rend ce phénomène très musical". Tal ideia reaparecerá nesta e em outras entrevistas e escritos do compositor.

vejo algo que me toca profundamente e não sei o porquê, prefiro que não me expliquem. Na verdade, nunca me explicaram. É por isso que acredito que estar em contato com algo que se faz, com o processo, é insubstituível, e isso vale não apenas para a arte e para os artistas. Por exemplo, se você vê alguém fazendo uma mesa, um marceneiro, é incrível, pois há várias coisas que não entendemos e é muito emocionante ver como se faz algo com amor. Acho que é mais importante colocar as pessoas em contato em vez de dizer que é preciso ir a essa ou àquela exposição, como um mercado. É importante colocar alguém verdadeiramente diante de um quadro e perguntar "O que isso te faz?" Mas hoje fazemos tudo em massa. Milhares de pessoas passam na frente de pinturas apenas porque lhes disseram que elas deveriam fazê-lo. Elas não sabem muito bem o motivo, mas passam na frente dos quadros e tiram fotos. Entretanto, se temos uma situação com oito, dez crianças à frente de um quadro ou escutando música, pode funcionar. Eu fazia um ateliê de escuta semanal, com repertório variado, não apenas europeu, e público também variado, crianças e adultos. Eu colocava os discos e algo acontecia, era realmente incrível, as pessoas ficavam emocionadas. Eu explicava algumas coisas depois, mas nunca antes da experiência da escuta. É preciso que as pessoas sintam um choque, um impacto.

T. M.: Aconteciam ateliês de improvisação musical e teatral, de criação de texto, de escuta… Você se lembra de mais alguma atividade, especialmente com as crianças e com a vizinhança?

G. A.: Sim, havia todas essas atividades no ATEM e as ações em outros lugares do bairro. Também nos apresentamos em escolas, fazíamos espetáculos curtos, de cerca de 30 minutos. Lembro-me de estar na rua às 8:00 da manhã, vestindo figurino e carregando tudo o que usávamos como cenografia em um carrinho de supermercado. Por vezes, estava assim de manhã e na mesma noite era tocado na Ópera ou em outra sala de grande prestígio, era engraçado.



Figura 3: Georges Aperghis com crianças em evento do ATEM, em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Você poderia comentar esse trabalho em escolas e o contato com os educadores?

G. A.: Bastava a nossa chegada para as crianças se divertirem, porque estávamos sempre com figurino e instrumentos. Eu contava o que se passaria, mas sem explicar muito. E os espetáculos sempre eram inspirados na vida cotidiana, então as pessoas se reconheciam. Depois elas faziam perguntas, conversávamos e elas podiam experimentar os instrumentos. Em relação aos educadores, era importante que eles preparassem as crianças para algo inusual. Alguns se interessavam e colaboravam muito bem com o trabalho, outros eram mais fechados. Em todos os lugares, sempre há pessoas que se fecham e a quem precisamos convencer. Por vezes, esse esforço de convencimento era muito cansativo. De qualquer modo, era preciso fazer o que fazíamos e aquilo me deixava muito contente. Aprendi muito com essas experiências.



Figura 4: Artistas do ATEM e crianças em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Você poderia falar um pouco da colaboração com Claudine Brahem?

G. A.: Sim, ela chegou um pouco mais tarde. Claudine fez nossa primeira sala em Bagnolet, uma sala de ioga que transformamos em sala de espetáculo. Ela fez tudo: o assoalho, as paredes, a cabine técnica… era arquiteta. Depois, começou a fabricar instrumentos para os espetáculos, como máquinas musicais.

T. M.: Quem inventava esses instrumentos?

G. A.: Nós dois. Eu precisava de algo para os espetáculos, então nós começávamos a conversar e a desenhar, projetando. Depois, ela os fabricava em seu ateliê[4].

[4] Uma das máquinas sonoras feitas por Brahem para Aperghis pode ser observada no site do Museu da Música da Philharmonie de Paris, a partir do seguinte link: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0834055/machine-musicale-waldteufel?_lg=fr-FR#biographies. Acesso em 19 jan. 2025.

T. M.: Você poderia falar da mudança do ATEM em 1991, de Bagnolet para Nanterre?

G. A.: Essa mudança, para mim, foi um pouco como o encerramento. Nós continuamos a fazer espetáculos, mas o ateliê se tornou profissional. Não havia mais o contato com a população, como antes. A sala era maior, era preciso pensar na programação, tudo ficou muito profissional e isso me interessava menos. Quem acabou ficando à frente foi Antoine Gindt, ele se empenhou em criar a programação, etc. De minha parte, eu seguia apresentando meus espetáculos, mas sentia que já não era mais como o projeto inicial. Por um lado, foi ótimo, porque havia uma estrutura melhor, eu pude realizar coisas que não seriam possíveis em Bagnolet. Mas, depois de um tempo, parei. Em Bagnolet, tentei fazer com que alguém assumisse, mas não funcionou. As pessoas queriam estrutura e meios como os das óperas e dos teatros, não se contentavam com um trabalho mais modesto.

T. M.: Em relação aos registros dessa época de Bagnolet, eles não são muitos, certo?

G. A.: Não, não fazíamos muitos registros até o fim dos anos 1980. Tenho alguns escritos de preparação de espetáculos, exercícios, fotos, matérias de imprensa, coisas assim, mas quase nada gravado. Dos espetáculos, não há absolutamente nada em gravação, pois para mim era como o teatro, efêmero, eu não pensava que isso poderia interessar a alguém depois, para mim era algo terminado. E esses poucos registros que tenho ficaram assim, nós apenas fazíamos e guardávamos. Acabei encontrando esses documentos ao trabalhar com Nicolas Donin, fazendo o livro *Conversation imagée 2019-2021* (Aperghis; Donin, 2022). Mas eu não olho nunca para o passado, as coisas ficam onde estão.

T. M.: Voltando ao tema dos ateliês e espetáculos com a população, você disse que aconteciam com pessoas de todas as idades. Poderia comentar um pouco mais sobre isso?

G. A.: Sim, as famílias vinham ao ateliê, então as idades se misturavam. Eu tentava fazer de modo que não os cansasse. Por exemplo, eu mostrava discos de música africana, tambores camaroneses, marimbas, etc., depois tocava Stravinsky para mostrar que poderíamos aproximá-los pois havia um interesse comum pela rítmica. As pessoas viajavam, e era preciso, eu não queria que fosse sempre a mesma coisa. Se escutamos sempre a mesma coisa, não há o que descobrir; e não podemos ficar descobrindo coisas novas o tempo todo, pois também é cansativo.

T. M.: Mesmo que de maneira não muito estruturada e documentada, parece-me que havia uma preocupação educativa nessas ações. A partir da abertura para a participação da população, de maneira não diretiva, ao contrário de uma postura de alguém que chega dizendo que tem algo a trazer, algo que…

G. A.: Algo que sabe. Esse não é meu caso, não gosto disso. Nunca gostei que me explicassem as coisas, por isso não frequentei conservatório, sempre estive à margem.

T. M.: Você poderia falar sobre seus estudos musicais?

G. A.: Fiz cursos na Grécia e, depois, em Paris. Mas sempre procurei cursos paralelos, fora de conservatórios. Por cerca de dois anos, estudei com Iannis Xenakis, mas depois o deixei, pois eu precisava fazer as minhas coisas. Nós ficamos amigos, aprendi muito. Ele não me explicava nada, eu simplesmente estava lá, com ele. Gosto muito disso, acho muito importante que se mantenha o mistério, o segredo. Acredito que as coisas se fazem sem que saibamos muito bem como, e acredito que aprendemos mais com esse tipo de experiência.

T. M.: Em situações como ateliês coletivos não direcionados a profissionais, como o trabalho do ATEM em Bagnolet, por exemplo, podemos encontrar maneiras de fazer que sejam refletidas e estruturadas, de modo que não seja uma atividade direcionada em sua totalidade, mas que abra espaço para um ato criativo. Ainda que as atividades do ATEM não tenham sido sistematizadas e registradas, conversar sobre os diversos aspectos dessa proposta pode nos ajudar a encontrar e criar caminhos.

G. A.: Sim, sem dúvida. O interessante no ATEM, acredito, era que estávamos muito longe de um pedestal. Estávamos ao lado da sala com tatames de judô, com as pessoas que viviam lá. Nesse contexto, não éramos um teatro importante, luxuoso, desses onde todos devem ficar em silêncio, ao contrário. Isso foi muito importante no início, especialmente para as crianças, pois estávamos na casa delas. Nossos instrumentos e outros objetos eram muito simples também, coisas que nós mesmos fabricávamos. Elas viam que era um espaço próximo à vida delas, podiam simplesmente se sentar no chão e assistir aos ensaios. Se estivéssemos na Ópera, não teríamos a mesma relação.



Figura 5: Crianças participam de evento do ATEM em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Você poderia descrever mais precisamente o local? Era um centro cultural?

G. A.: Não, era um prédio residencial e nós ficávamos no subsolo. Pouco a pouco batalhamos por um escritório, pois também era preciso poder trabalhar em torno de uma mesa. Depois de conquistado o escritório, conseguimos esse novo espaço, que era uma sala de ioga e Claudine transformou em sala de teatro, onde podíamos ter cerca de 150 pessoas como público. Levamos tempo, isso foi seis ou sete anos depois. Mas quando somos jovens, conseguimos trabalhar pacientemente, pouco a pouco, sentimos que é necessário insistir. Fiquei decepcionado por ninguém ter dado continuidade… Acho que hoje não seria possível, as pessoas são mais fechadas e divididas, naquele momento havia muita abertura. Havia problemas, mas eram apenas artísticos. Pessoas diziam que o que fazíamos era selvagem, não era música, como em outros lugares. Havia problemas sociais, mas não eram tão intensos, não chegavam ao nosso trabalho.



Figura 6: Prédio cujo subsolo servia de sala de trabalho para o ATEM em Bagnolet, França.
Fonte: Acervo pessoal de Georges Aperghis.

T. M.: Era um cenário de muita dificuldade socioeconômica?

G. A.: Não eram ricos, certamente, mas não eram miseráveis. Eram pessoas muito dignas, nos convidavam a suas casas depois dos espetáculos. Tomávamos chá nas casas de tunisianos, marroquinos, eram todos muito polidos. Isso nos fazia muito bem, não se encontra essa educação frequentemente entre pessoas ricas.

T. M.: Por que você diz que hoje não seria da mesma forma?

G. A.: Acredito que, visto o que se tornou a periferia de Paris, tudo seria muito mais complicado. Com a religião e o tráfico de drogas… Naquela época já era um pouco violento, mas acredito que hoje as pessoas estão mais fechadas e essa violência atingiria nosso trabalho. Porque partíamos da vida do bairro, então necessariamente teríamos que abordar esses assuntos e isso poderia ser mal interpretado. Mas também acredito que se houvesse mais iniciativas artísticas de trabalho direto com a população, estaríamos em uma situação de menos violência.

T. M.: Voltando à experiência com Peter Brook, ele trabalhava apenas com atores profissionais? Você identifica outras influências para a iniciativa?

G. A.: Com Brook foi em 1974, dois anos antes, quando ele veio a Paris. Eu o conheci por acaso, pois trabalhava com um dos atores. Me apresentei e perguntei se poderia me aproximar, então passei a frequentar diariamente. Aprendi muito. Ele trabalhava com profissionais, mas montava um espetáculo para a vizinhança do bairro – La Chapelle, uma região popular – sem divulgação para um público maior ou para a imprensa. Vi o pequeno espetáculo magnífico e os exercícios. O estado de espírito era muito diferente de tudo o que eu conhecia, então acredito que essa experiência tenha me ajudado a pensar que era possível fazer algo novo. Houve também a influência de Antoine Vitez, que trabalhava em Ivry. Fomos amigos muito próximos até a sua morte. Vitez acabou indo para a *Comédie-Française*, mas começou também com um teatro de bairro popular, chamava-se *Théâtre des Quartiers d'Ivry*. Foram duas influências muito importantes, pois eram pessoas que confiavam na capacidade do público, não o subestimavam. Aprendi com eles a criar espetáculos e fazer música para pessoas inteligentes, acreditando que todas as pessoas são inteligentes. Sobretudo nunca pensar que as pessoas não entenderão, que é preciso facilitar. Sempre pensei que as pessoas são inteligentes e, principalmente, emotivas. E acredito que a emoção leva à inteligência. Mesmo que não se compreenda algo da primeira vez, é importante que haja a experiência.

T. M.: Isso é muito interessante. Em *Conversation imagée* (Aperghis; Donin, 2022) você comenta sobre sua experiência de incompreensão de um quadro de Rauschenberg[5]…

G. A.: Exatamente. Eu simplesmente não sabia o que era e aquilo me interessou muito, instantaneamente. Eu via como uma liberdade possível. E é isso que eu quero, que as pessoas vejam que existe uma abertura para a liberdade, que podemos ir aonde não acreditávamos ser possível. Que escutemos uma mistura de sons ou de imagens e música em um espetáculo, que pensávamos não ser possível, mas é. Para mostrar que há outros mundos, que podemos ir a novos lugares, que há liberdade. Se conseguimos isso com as pessoas, é um feito enorme. A partir daí, é a vez delas.

[5] Trata-se do quadro *Reservoir*, de Robert Rauschenberg, 1961. Aperghis comenta sua primeira impressão ao conhecer a obra, recentemente criada, em 1962, quando ainda era um jovem em Atenas, da seguinte maneira: "Eu o achei magnífico. Não sabia muito bem o porquê. Ele contradizia tudo o que eu tinha visto antes. De repente, a obra de arte foi tomada de uma distância diferente". Originalmente: "Je l'ai trouvé magnifique. Je ne savais pas très bien pourquoi. Il contredisait tout ce que j'avais vu auparavant. Tout d'un coup, l'oeuvre d'art a été prise dans une distance autre" (Aperghis; Donin, 2022, p. 33).

Referências

APERGHIS, Georges; DONIN, Nicolas. *Conversation imagée 2019-2021*. Paris: Éditions P, 2022.

CASTELLANI, Felipe M. *Corpo-imagem-som:* a criação musical e suas conexões. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016.

DONIN, Nicolas; TRUBERT, Jean-François. Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (… et corbeille). Entretien avec Nicolas Donin et Jean-François Trubert. *Genesis,* 31, 2010. Disponível em: https://journals.openedition.org/genesis/363. Acesso em 11 jan. 2025.

GINDT, Antoine (org.). *Georges Aperghis – Le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990.

MALUFE, Annita C.; FERRAZ, Silvio. Ao vivo: performance da voz em Tarkos e Aperghis. *Elyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 10, 2017. Disponível em: https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/206. Acesso em: 11 jan. 2025.

OLIVEIRA, Laiana L. *Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2018a.

OLIVEIRA, Heitor M. *Música-como-teatro*: uma prática composicional e sua autoanálise. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2018b.

Tamya Moreira é docente da Universidade Federal de Goiás, no Departamento de Educação Infantil do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação. Doutora em Música pela Universidade de São Paulo com estágio na Universidade Paris 8 - Vincennes Saint Denis, França (Fapesp, proc. 15/01978-0 e 16/20353-3). Realizou pós-doutorado em Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista com estágio em Ciências da Educação na Universidade Paris Nanterre, França (Fapesp, proc. 20/08693-9 e 22/04371-2). Suas pesquisas tratam de inovação em educação musical para a infância em uma perspectiva histórica e transnacional. **E-mail**: tamya.moreira@ufg.br.

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cego por pares.

A Opus está licenciada sob uma licença CC-BY.