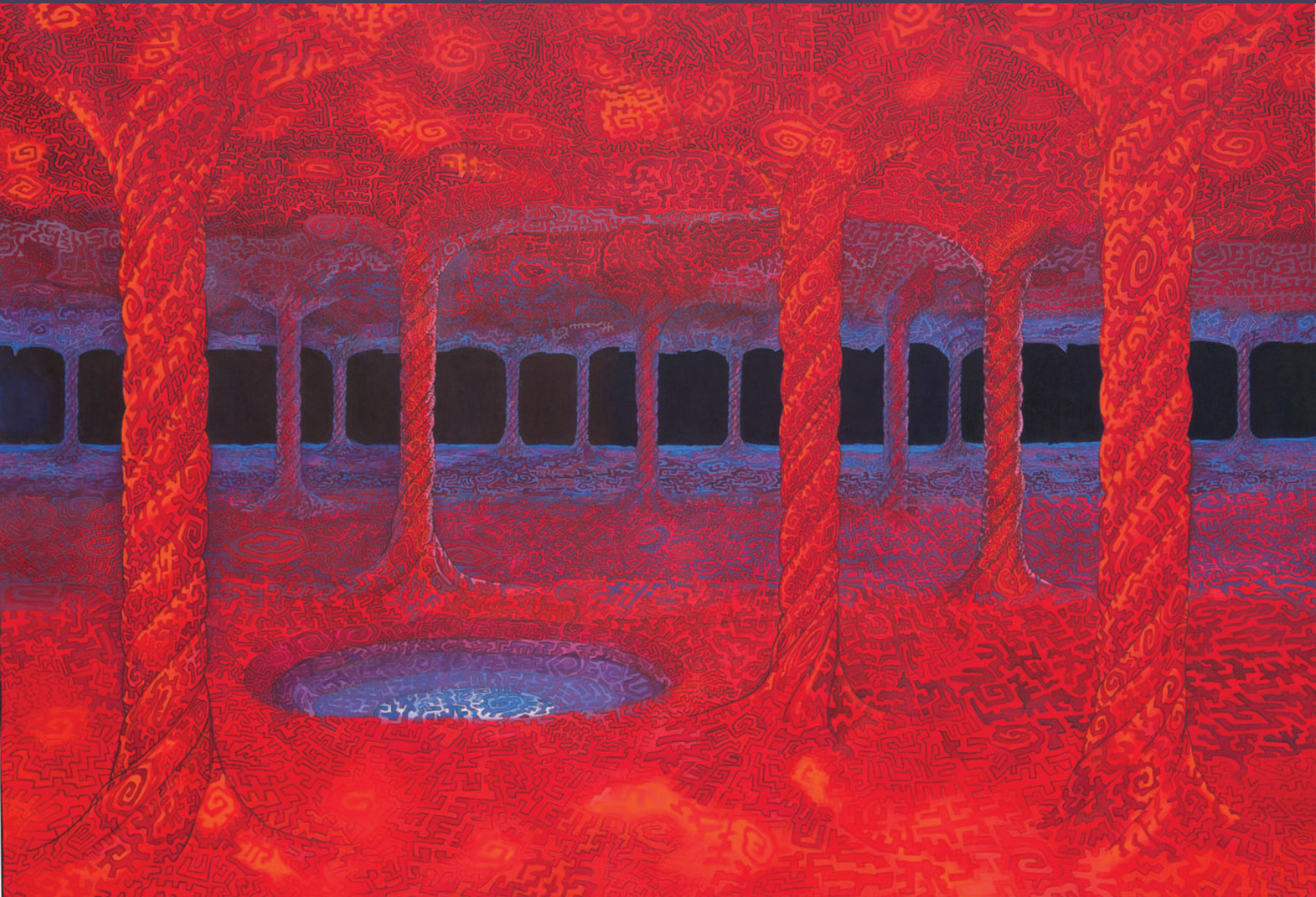


ISSN 2175-0769

O MOSAICO

25

IMPRESURSAÇÃS E LINHA DA VIDA



jul./dez. 2023

Universidade Estadual do Paraná
Campus Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná

Apresentação

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes (ISSN: 2175-0769) é uma publicação em formato digital no site dos periódicos da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). O Mosaico atende de modo interdisciplinar às publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens, Cinema, Artes do Vídeo, Artes Visuais, Teatro, Artes Cênicas, Performance, Dança e Música, nas suas mais variadas formas de análise. Aberto, assim, ao livre acesso a trabalhos resultantes de Conclusão de Curso, de Iniciação Científica, de Especialização, de Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado, de instituições de ensino superior nacional e internacional. Deste modo, o periódico busca, fundamentalmente, promover iniciativas de troca de conhecimento com a comunidade científica, artística e com a sociedade em geral.

O presente número conta com o Dossiê Improvisação e a Linha da Vida, organizado pelos Profs. Drs. César Marino Villavicencio (UFU), César Adriano Traldi (UFU), Celso Cintra (UFU).

Em **Pedagogia Hip-Hop**: uma proposta de ensino baseada na perspectiva da dança Breaking, Raphael Fernandes de Souza propõe uma pedagogia Hip-Hop, tendo por base as afinidades que encontra entre teorias da educação e o ensino da dança Breaking. No contexto desta expressão, analisa como as referências de aprendizado periférico podem sugerir novos ambientes de ensino para instituições formais, tendo o movimento corporal como ponto de partida, defendendo a reconfiguração do ambiente escolar, em um local não apenas de aprendizado, conhecimento e compreensão global do mundo, mas também de diversão e expressão pessoal

Em **Quem conta um conto aumenta um ponto**: Titanic entre a realidade e a necessidade, Pedro Gabriel Costa aborda real, o ficcional e a necessidade em obras cinematográficas selecionadas sobre o naufrágio do RMS Titanic, levantando questões acerca da inspiração, motivação e autoria.

Em **Representações da ditadura chilena**: o olhar do diretor Pablo Larraín (2008-2012), Allan Constancio analisa a “Trilogia sobre a ditadura” do cineasta inscrito no título. Partindo de aspectos biográficos e das escolhas artísticas do diretor, em contraste com a história do Chile, aborda fatores e acontecimentos históricos que levaram o golpe imposto pelos militares e a ascensão da mais cruel ditadura latino-americana.

Em **“Descascou o medo pra caber coragem”**: a Psicologia Crítica como perspectiva de análise da música-arte em Liniker no processo emancipatório queer, Paula de Azevedo da Silva, Fernando César Paulino-Pereira e Marcelo Vinicius Costa Amorim investigam a potencialidade de ressignificação das vivências da identidade queer, tendo como objeto de análise de obras musicais de Liniker. À luz do materialismo histórico, compreendem a identidade humana pelo seu caráter dialético de plasticidade e movimento, observando a música como instrumento de resistência contra uma realidade desumanizadora e como auxiliadora no percurso identidade-metamorfose-emancipação.

Em **O Estranho Vale de Artur Barrio e Edgard Navarro**, Frederico Franco propõe uma discussão a respeito do fluxo de conceitos estético-políticos entre o filme O Rei do Cagaço, de Edgard Navarro, com três obras do artista visual luso-brasileiro Artur Barrio, partindo do pressuposto de uma nova vanguarda brasileira, situada nos anos 1960 e 1970, que toma o corpo como protagonista para buscar compreender como ambos os artistas trabalham o corpo humano através do repulsivo e do escatológico e, ao mesmo tempo, como fazem dessas suas expressões artísticas atos, sobretudo, políticos.

Em **Sob a ótica das relações familiares e do casamento**: análise dos filmes Mar de Rosas (1977) e Sonho de Valsa (1987), de Ana Carolina, Alina Chiaradia Cardoso analisa os filmes inscritos no título, sob o viés das relações familiares e do casamento, instituições que no cinema da diretora investigada, se caracterizam, segundo a autora, por atritos, rompimentos e desintegração.

Em **Homo sapiens**: grandeza e decadência da civilização, Lucas Murari analisa o filme "Homo Sapiens" de Nikolaus Geyrhalter, que retrata a justaposição de ruínas e natureza para refletir sobre o impacto da civilização humana. O foco principal do artigo

está na análise dos aspectos estéticos do filme, destacando a fugacidade da existência humana e nossa influência na formação das paisagens que nos cercam.

Lucas Soares de Souza apresenta sua tradução para **Variações Híbridas no cinema documentário**, de Robert Stam, em que o autor entende como entrelaçados, teórica e praticamente, documentário e ficção, assim como história e ficção. No artigo, o autor examina como a hibridação entre documentário e ficção tem sido mobilizada enquanto radical recurso estético.

Por fim, em **Dança, utopia e educação básica: o que pode o corpo na escola?**, Lui Martins dos Reis apresenta sua resenha crítica à dissertação de Mestrado de Jair Mario Gabardo Junior, intitulada “Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar”.

Durante os dois últimos anos como editores, publicamos dossiês que tematizaram os processos de criação em arte, enunciados performativos, arte e esoterismo e o atual improvisação e linha da vida. Contamos com a colaboração do artista visual Antar Mikosz com as obras Exu e The Gateway para as capas dos Dossiês Arte e Esoterismo e Improvisação e Linha da vida, respectivamente. Os designs destas edições foram feitos por Laura Bortolozzo Silva.

Aproveitamos para agradecer àqueles que nos apoiaram ao longo deste período, incluindo os autores, revisores e colaboradores da revista, bem como a Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação da FAP, representada pela professora Cintia Veloso, e a Direção do Campus de Curitiba II, representada pela professora Noemi Ansay e o Professor Dráusio Fonseca.

Desejamos à nova equipe de editores um ciclo repleto de criatividade e que continuem a receber ventos favoráveis.

E para todos, desejamos uma excelente leitura!

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto
Editores do periódico O Mosaico

Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitora / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

Vice-Reitor / Vice-Rector: Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

Vice-Diretor / Vice-Dean: Prof. Me. Drausio Fonseca

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva

Editores Chefes / Editors-in-chief: Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto e Profa. Dra. Luciana Paula Castilho Barone

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier: Profs. Drs. César Marino Villavicencio (UFU), César Adriano Traldi (UFU), Celso Cintra (UFU)

Equipe Técnica Periódicos/Fap

Assessora Técnica (revisão da língua inglesa): Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Diagramador: Laura Bortolozzo Silva

Capa: The Gateway. Autor: José Eliézer Mikosz (todos os direitos reservados)

Projeto Gráfico - Revista O Mosaico: Laura Bortolozzo Silva

Bibliotecário: Ma. Mary Tomoko Inoue

Pareceristas ad hoc/Advisors

Dr. André Sarturi

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Fernando Severo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Cris Wosniack

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Álvaro André Zeini Cruz

Universidade Federal do Paraná

Dra. Milene Lopes Duenha

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Jair Gabardo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Paulo Roberto Rego Barros Biscaia Filho

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Alexandre Rafael Garcia

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Mabile Borsato

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Zeloí Martins

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Rosemyriam Ribeiro Cunha

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Rodrigo Aparecido Vicente

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Ma. Luciana Lourenço Paes

Universidade Estadual do
Paraná/EMBAP

Ma. Isadora Buzo Mattioli

Universidade Estadual do
Paraná/EMBAP

Ma. Cinthia Kuniffas

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Giancarlo Martins

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Carolina Dias Laranjeira

Universidade Federal da Bahia

Dra. Adriana Bittencourt

Universidade Federal da Bahia

Ma. Letizia Osorio Nicoli

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Emanuella Siqueira

Universidade Federal do Paraná

Dra. Paloma Bianchi

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Laudemir Pereira dos Santos

Universidade Federal da Bahia

Me. Ricardo Nolasco

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Ma. Camila Macedo Ferreira Mikos

Universidade Federal do Paraná

Dr. Eduardo Tulio Baggio

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Cintia Ribeiro Veloso

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Samira Souza Brandão Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo

Dra. Andrea Siqueira D'alessandri Forti

Universidade Estadual do
Paraná/EMBAP

Me. Marcio Luiz Mattana

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Bárbara Biscaro

Universidade Estadual de Santa
Catarina

Dr. Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Alvaro Levis de Bittencourt

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Amabilis de Jesus da Silva

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves

Universidade Federal de Pelotas

Dra. Verônica Gonçalves Veloso

Universidade de São Paulo

Ma. Juliana Lima Liconti

Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro

Dra. Laize Soares Guazina

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Sonia Tramuja Vasconcellos

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Carla Carvalho

Universidade Regional de Blumenau

Mauro A. Baptista y Vedia Sarubbo

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Conselho Editorial / Editorial Board

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)
Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)
Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)
Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)
Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)
Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)
Dra. Cynthia Schneider (IFPR)
Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)
Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)
Dr. Raphael de Boer (FURG)
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)
Dra. Sandra Fischer (UTP)
Dra. Sônia Tramujas (Unespar)
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

©2023 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II -
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para
outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do
Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos
autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de
seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade
dos autores.

Licenciada sob uma licença creative Commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos
trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação
dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código
Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>



Indexadores:
INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de
Curitiba II-FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba,
n. 25 (jun./dez.), 2023. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa
e Pós-Graduação, 2023. 367 p.

ISSN 2175-0769

Disponível em:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa - Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.
Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339
revista.mosaico@unespar.edu.br
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Sumário

1

Apresentação

Francisco Gaspar Neto e Luciana Barone

11

Apresentação Dossiê Improvisação E Linha Da Vida

Cesar Marino Villavicencio

15

Música e imagem: reflexões sobre uma “improvisação livre coletiva” inspirada na pintura “O Pescador” de Tarsila Do Amaral

André Campos Machado

37

Improvisação em camadas: o diálogo das abordagens somáticas voltadas para a pré-para-ação do dançarino-improvisador em contextos urbanos.

Robson Lourenço

Luciana Bortoletto

Valéria Cano Bravi

56

Improvisação idiomática sobre anamorfismo harmônico: o ritmo como catalisador da harmonia e melodia

César de Almeida Braga

80

A improvisação musical como ação política

Rogério Costa

99

Escritos sobre improvisar na vidança (de uma não-binária em permanente transição espiralar)

Princesa Ricardo Marinelli

112

Golpes de facão: a rabeça e as formas do fogo

Bruno Trochmann

135

Andanças improvisatórias: do corpo dinâmico à memória poética

Ana Luisa Fridman

153

El espacio para generar encuentro se halla en ruinas

Alexis Perepelycia

172

Aportes a um processo colaborativo de criação musical: criação de performances a partir de livre improvisação vias de acesso a um corpo improvisador

Fábio Cardozo de Mello Cintra

187

Tradução: entrevista com Richard Barrett

César Marino Villavicencio Grossmann

199

Pedagogia hip-hop: uma proposta de ensino baseada na perspectiva da dança breaking

Raphael Fernandes de Souza

214

Quem conta um conto aumenta um ponto: Titanic entre a realidade e a necessidade

Pedro Gabriel Costa

230

Representações da ditadura chilena. O olhar do diretor Pablo Larraín (2008-2012)

Allan Constancio

250

“Descascou o medo pra caber coragem”: a psicologia crítica como perspectiva de análise da música-arte em Liniker no processo emancipatório queer.

Paula de Azevedo da Silva

Fernando César Paulino-Pereira

Marcelo Vinicius Costa Amorim

276

O estranho vale de Artur Barrio e Edgard Navarro

Frederico Franco

297

Sob a ótica das relações familiares e do casamento: análise dos filmes Mar de Rosas (1977) e Sonho de Valsa (1987), de Ana Carolina

Alina Chiaradia Cardoso

301

Homo sapiens: grandeza e decadência da civilização

Lucas Murari

338

Tradução: Variações híbridas no cinema documentário

Lucas Soares de Souza

359

Resenha: Dança, utopia e a educação básica: o que pode o corpo na escola?

Lui Martins dos Reis

DOSSIÊ IMPROVISAZÃO E LINHA DA VIDA

APRESENTAÇÃO

A simultaneidade da invenção com a ação artística é um ato de busca ágil e construtiva, essencialmente democrática, que encontra as resistências da sintonia com nosso lugar no mundo. Improvisação é cooperação e o poder da generosidade em ação dentro de atos coletivos responsáveis pela nossa própria evolução como espécie. Evoluir consistentemente é feito por meio da formação de comunidades sólidas com base no princípio do benefício mútuo, uma ação inteligente e poderosa que garante uma sobrevivência em conjunto mais completa do que a individual. Porém, as dinâmicas da improvisação se movimentam dentro de incessantes contradições e paradoxos, tensões necessárias para criações consistentes e profundas que se traduzem não somente em um resultado artístico, mas deixam aflorar formas e conteúdos advindos de modos de ver e sentir o mundo. Improvisar é ensinar e aprender em uma troca constante de ações simbióticas impregnadas de generosidade. É uma performance da alma.

Gostaríamos de adotar o prisma que vê a improvisação como sublimar em qualquer ato de criação, pois este é sempre antecedido por um movimento que advém de um impulso criativo da invenção no momento, um ato de improvisação que está sujeito a diversos fatores catalizadores presentes no meio e na subjetividade do inventor: a memória, a interação, a imprevisibilidade e as contingências. De fato, poucos seriam contrários à afirmação que estipula que a vida de uma performance é mais viva quando experimentada ao vivo e de que, como Rogério Costa nos diz em seu artigo neste dossiê: “viver é improvisar”. O título deste dossiê exprime justamente esse tipo de correspondência. Trazida da composição gráfica de 193 páginas de Cornelius Cardew intitulada *Treatise*, a “linha da vida” é uma representação gráfica da continuidade, a *anima* constante representada por uma linha preta presente em todas as páginas da obra. Ousamos então sugerir de que recai este tipo de unicidade na improvisação pelo seu rol ontológico no desenvolvimento pleno de nossas atividades físico mentais, um fio epistemológico que nutre o *actus* com a destreza e profundidade acumuladas pela experiência. A improvisação é então uma possível representação da linha da vida.

Neste dossiê apresentamos artigos que expõem o uso da improvisação não somente de forma multidisciplinar, mas também discutem as implicações sócio-políticas intrínsecas em suas dinâmicas de interação e a miríade de possibilidades trazida pelos diversos graus de hibridismo em processos de composição artística propriamente dita. Desta forma, traz-se à tona o uso da improvisação na música, dança e teatro partindo do princípio de que, embora as diferentes artes “falem” suas próprias “línguas” e que não é sempre factível traduzi-las diretamente de uma arte para outra, existe um nível básico, ontológico, de onde tudo emerge. É nesse nível que a interação pode se dar diretamente e no qual a sócio-gênese ocorre em um processo criativo de igualdade social nutrido pela incorporação das diversidades. A interação profunda só é possível enquanto esta ética se consolida no intercâmbio artístico. Do ponto de vista do hibridismo na prática da improvisação, vemos a possibilidade de pensar em diferentes teores numa linha que vai de conceitos de “pureza extremista” da improvisação livre, como os defendidos por Derek Bailey e Viktor Globokar, que a consideram um *ethos*, de alto teor de imprevisibilidade que se alimenta de um posicionamento político anticapitalista, que repudia as velhas e petrificadas linguagens artísticas burguesas, até uma linguagem artística completamente planejada, composta. O entrevistado nesta edição, Richard Barrett, é um exemplo de músico que explora todo esse leque de possibilidades entre a improvisação e a composição, propondo a chamada por ele de *seeded improvisation*, ou improvisação semeada/fecundada, que traz a ideia de tratar música improvisada e música notada não como dois tipos distintos de música mas como duas estratégias diferentes de composição musical. Assim, Barrett propõe diferentes combinações de música notada e improvisação. De certa forma a composição se torna uma escultura fixa que é resultado de diversos processos de diferentes teores de improvisação. Se considerarmos esses dois pontos opostos, o da extrema imprevisibilidade e o da muita previsibilidade, abre-se a possibilidade de usar teores distintos ao encontrar pontos entre os dois opostos que determinem proporções de quanto de um e do outro se opta na performance. É esta possibilidade de escolher distintos tipos de contingências relacionadas a diferentes graus de previsibilidade que pode enriquecer criações fascinantemente complexas e inspiradoras que abraçam a improvisação como a linha da vida.

O primeiro artigo, *Música e imagem: reflexões sobre uma “improvisação livre coletiva” inspirada na pintura “O Pescador” de Tarsila do Amaral*, relata um trabalho realizado no Projeto Guri, São Paulo, de forma virtual durante a pandemia, que consistiu da composição coletiva de uma suíte em homenagem à pintora Tarsila do Amaral com o objetivo de celebrar o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Esta proposta mistura música e os resultados de processos de composição musical com eventos de improvisação livre.

No segundo escrito, *Improvisação em camadas: as abordagens somáticas construindo a preparação corporal voltada para o dançarino-improvisador em contextos urbanos*, as autoras analisam as dinâmicas entre percepção interna, estrutural e estruturante do improvisador em dança nos contextos de uma oficina artístico-pedagógica na Universidade Federal de Uberlândia e nos processos de relação poética dos corpos com o espaço urbano em um projeto de dança na cidade de São Paulo.

Terceiramente, o texto *Improvisação idiomática sobre harmonia anamórfica*, aborda improvisação idiomática da música popular na confecção de 5 peças musicais dentro da realização de um programa de mestrado que se utiliza das propostas rítmicas deixadas pelo violinista e teórico José Gramani.

Em quarto lugar, lemos um artigo dedicado à música e política: *A improvisação musical como ação política*, que propõe aprofundar reflexões com respeito às dimensões políticas da improvisação musical, investigando de que formas a improvisação pode se estabelecer como ação política contra formas de opressão que ocorrem na sociedade contemporânea.

O quinto documento, *Escritos sobre improvisar na vidança (de uma não-binária em permanente transição espiralar)*, é uma reflexão que busca entender a experiência da transgeneridade não-binária na dança improvisada. Uma experiência de liminaridade permanente, onde um corpo se nega a identificar-se com uma estabilidade social fixa, buscando seu próprio movimento interno e outras possibilidades de relação com o mundo.

Artigo número seis, apresenta *Golpes de facção: a rabeca e as formas do fogo*, que apresenta um relato de experiência na escolha e uso das possibilidades da rabeca. Com foco nos instrumentos elaborados por Seu Nelson, e dentro da improvisação musical, o autor considera o instrumento uma relíquia pré-industrial que continua viva,

que oferece perspectivas que escapam ao domínio ideológico na sociedade capitalista e considera a heterogeneidade de sua construção como uma característica benéfica desde o ponto de vista de riqueza sonora para a prática da improvisação.

Andanças improvisatórias: Do corpo dinâmico à memória poética é o sétimo artigo, que discute a prática da improvisação na composição e performance como propostas em um curso de graduação em música, explorando experiências corporificadas e imersivas dentro de processos composicionais derivados da improvisação.

O oitavo artigo, *El espacio para generar encuentro se halla en ruinas*, polemiza a situação da improvisação livre na América Latina partindo de pressuposto de que a falta de descolonização presente neste lado do mundo, somado à forte influência dos preceitos neoliberais nas políticas culturais de cada reigião, a convertem em uma arte de resistência.

O artigo número nove se desenvolve a partir do título: *Aportes a um processo colaborativo de criação musical: criação de performances a partir de livre improvisação - vias de acesso a um corpo improvisador*. Com um viés multidisciplinar, este artigo reúne a improvisação livre na música, teatro e dança com o objetivo de entender a gênese criativa e os processos subjetivos da improvisação colaborativa em interação com o meio e o público adotando uma aproximação artística e pedagógica.

Finalmente, a entrevista com o compositor/improvisador galês Richard Barrett apresenta aspectos de sua multifacetada experiência nos campos da música, educação, filosofia e política e sua visão da improvisação como um método de composição no lugar de uma forma oposta de criação musical formal.

Desejo uma ótima leitura!

Cesar Marino Villavicencio

MÚSICA E IMAGEM: REFLEXÕES SOBRE UMA “IMPROVISAÇÃO LIVRE COLETIVA” INSPIRADA NA PINTURA “O PESCADOR” DE TARSILA DO AMARAL

André Campos Machado¹

Resumo: Este artigo tem por objetivos compartilhar, refletir e relatar o percurso metodológico adotado para a criação de uma improvisação musical coletiva, inspirada na pintura “O Pescador” de Tarsila do Amaral e nos conceitos de improvisação livre de Machado (2014 e 2018). O processo criativo foi conduzido remotamente pelo autor durante a pandemia de COVID-19, em colaboração com o Grupo de Referência “Camerata de Violões de Araçatuba” do Projeto Guri, por meio de três encontros realizados através da plataforma de webconferência Zoom. A obra resultante foi incorporada à “Suíte Tarsila do Amaral”, uma peça inédita em 5 movimentos, criada pelo grupo em comemoração ao centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. A improvisação livre foi registrada em vídeo pelos participantes e editada no software DaVinci Resolve, enquanto a edição e mixagem das faixas de áudio foram realizadas no software Reaper, com duas faixas especializadas no domínio *Ambisonic* através dos *plug-ins Stereo Encoder Ambisonic e Binaural Decoder* do *Institute of Electronic Music and Acoustics (IEM Plug-in Suite)*.

Palavras-chave: Música e Imagem; Improvisação Livre; Tarsila do Amaral, Ensino Coletivo; *Ambisonic*.

MUSIC AND IMAGE: REFLECTIONS ON A “COLLECTIVE FREE IMPROVISATION” INSPIRED BY THE PAINTING “O PESCADOR” BY TARSILA DO AMARAL

Abstract: This article aims to share, reflect and report on the methodological approach adopted for the creation of a collective musical improvisation, inspired by the painting “The Fisherman” by Tarsila do Amaral and the concepts of free improvisation by Machado (2014 and 2018). The creative process was conducted remotely by the author during the COVID-19 pandemic, in collaboration with the Reference Group “Camerata de Violões de Araçatuba” of Projeto Guri, through three meetings held through the Zoom web conferencing platform. The resulting work was incorporated into the “Tarsila do Amaral Suite”, a new piece in 5 movements, created by the group in celebration of the centenary of the Modern Art Week of 1922. The free improvisation was recorded on video by the participants and edited in DaVinci Resolve software, while editing and mixing audio tracks were performed in Reaper software, with two specialized tracks in the *Ambisonic* domain through the *Ambisonic StereoEncoder and BinauralDecoder* plug-ins from the *Institute of Electronic Music and Acoustics (IEM Plug-in Suite)*.

Keywords: Music and Image; Free Improvisation; Tarsila do Amaral; Collective Teaching; *Ambisonic*.

¹ Doutor em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; professor associado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais; pesquisador do Núcleo de Performance e Práticas Interpretativas em Música (NUPPIM) e do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT); coordenador do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Multimídia (LABMUL). E-mail: andrecampos1965@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0640395027024026>

Introdução

A pandemia de Covid-19, que confinou grande parte da população mundial em suas casas e comunidades, além de causar prejuízos à saúde das pessoas, obrigou a maioria das escolas e grupos sociais a buscarem alternativas remotas para o desenvolvimento de suas atividades. Essa migração para o mundo virtual descortinou os problemas estruturais e pedagógicos enfrentados por praticamente todas as instituições de ensino. De um lado, professores, tutores e monitores que não estavam preparados pedagogicamente e tecnologicamente para a nova realidade e do outro, alunos com dificuldades de acesso às Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação para acompanhamento das atividades acadêmicas e cotidianas.

Com o avanço da pandemia buscou-se a melhor forma possível de retomada dos afazeres cotidianos, desde abertura de novos postos de trabalho ligados ao comércio eletrônico, aulas e cursos de diversas modalidades em formato síncrono e, uma vez que nem todos tinham acesso a conexões estáveis de banda larga de internet para o desenvolvimento de tarefas em tempo real, o formato assíncrono também foi adotado. O período pandêmico durou aproximadamente 2 anos, indo do início de 2020 ao final de 2021, com a retomada presencial gradativa das atividades cotidianas e acadêmicas pelo país. Foi dentro deste contexto pandêmico educacional que o Projeto Guri decidiu homenagear a pintora modernista Tarsila do Amaral e comemorar o centenário da semana de arte moderna de 1922.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento artístico plural que buscou romper com os padrões artísticos vigentes, contando com apresentações de dança, música, poesia e exposições de obras de arte. De acordo com Aidar (2023) “os artistas envolvidos propunham uma nova visão de arte, a partir de uma estética inovadora inspirada nas vanguardas europeias”, e segundo Coelho (2022), “apesar de inspirações europeias, a proposta foi explorar a brasilidade e valorizar o território nacional como berço de inspiração cultural”.

De acordo com página oficial da pintora Tarsila do Amaral (Tarsila, 2022), ela é natural de Capivari, interior do estado de São Paulo, teve aulas de escultura com o renomado escultor sueco William Zadig, além de estudar desenho e pintura no ateliê de Pedro Alexandrino, local onde conheceu a também pintora Anita Malfatti. Entre os anos

de 1920 e 1922 estudou em Paris e, apesar de não ter participado das atividades da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no mês de fevereiro, ficou sabendo do movimento por intermédio de Malfatti. Ao retornar ao Brasil em junho do mesmo ano, foi convidada pela amiga para participar de um grupo de artistas que mais tarde receberiam o nome de Grupo dos Cinco: Tarsila, Anita e os escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. O Grupo foi responsável na cidade de São Paulo por promover reuniões, festas e conferências com a temática modernista, dinamizando, portanto, a cena cultural da cidade.

O Projeto Guri

De acordo com a página institucional do Projeto Guri, trata-se de um projeto socioeducativo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, gerido pela Santa Marcelina Cultura onde atende de forma totalmente gratuita mais de “60 mil crianças e adolescentes por ano, em 384 polos de ensino, localizados em 282 cidades do Estado de São Paulo” (Projeto Guri, 2014).

Através de aulas coletivas, os alunos iniciam ludicamente o contato com a música aos 6 anos de idade, sendo encaminhados logo em seguida para aulas de instrumentos musicais, canto, canto coral, prática de conjunto e teoria musical. Os interessados em aprofundar seus conhecimentos musicais e instrumentais também podem participar de “Grupos Infantis e Juvenis ou dos Grupos Artístico-pedagógicos de Bolsistas”. Foi justamente com a Camerata de Violões Infanto-Juvenil do Guri da cidade de Araçatuba (SP), que esta proposta de criação musical coletiva por meio da improvisação livre foi desenvolvida.

A Suíte Tarsila do Amaral

Com o objetivo de comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e homenagear a pintora modernista Tarsila do Amaral, no ano de 2021 o Projeto Guri incentivou junto à Camerata de Violões de Araçatuba a composição da Suíte Tarsila

do Amaral, obra musical em cinco movimentos e composta coletivamente pelos seus membros, o professor regente bem como pelo autor.

Todas as músicas pertencentes à suíte foram compostas homenageando uma pintura da artista. O primeiro movimento “A Lua” e terceiro movimento “Procissão” foram compostos por Paulo Renato, professor regente do grupo. O segundo movimento “Operários” pelos alunos Welton Ferreira Fernandes, Lilian Fernandes, Liliane Fernandes e Eric Junji Hiraga Araki. O quarto movimento “Morro da Favela” foi composto pelo aluno Eric Junji Hiraga Araki, arranjado para a camerata pelo professor regente. O quinto e último movimento “O Pescador” foi criado coletivamente pelos membros da camerata sob a orientação e coordenação do autor enquanto professor convidado para participar do projeto.

O processo criativo

Os quatro primeiros movimentos da Suíte Tarsila do Amaral foram compostos, arranjados e registrados em partituras para trio de violões, uma formação tradicional em cameratas e orquestras de violões. Para o quinto movimento a proposta escolhida foi uma improvisação livre coletiva. Porém, tínhamos um desafio: como comparar, analisar e criar uma nova obra associando duas expressões artísticas tão diferentes? E mais, por que utilizar a improvisação livre como alternativa musical?

A improvisação livre ou não idiomática é uma improvisação de liberdade e emancipação gestual, onde os participantes não precisam necessariamente se preocupar com regras normalmente atribuídas à tradição musical como a obrigatoriedade formal, tonal, modal ou outra norma que norteie, por exemplo, a improvisação idiomática, ou seja, a improvisação baseada em idiomas como o choro ou o jazz. Comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna com uma obra que utiliza a improvisação livre se afina com os preceitos criativos e de modernidade que nortearam o movimento.

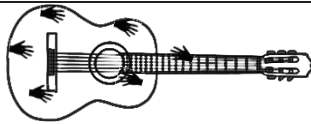
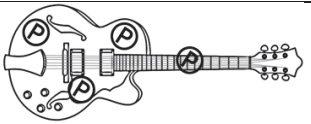
O quinto movimento “O Pescador” foi planejado, experimentado e “composto” a partir de três encontros realizados remotamente através da plataforma de

webconferência Zoom², entre o autor e os membros da Camerata de Violões de Araçatuba durante os meses de outubro e novembro de 2021, tendo como referencial teórico a tese de Machado (2014) “A IMPROVISAÇÃO LIVRE COMO METODOLOGIA DE INICIAÇÃO AO INSTRUMENTO: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas” e o livro de Machado (2018) “Caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação livre”.

O primeiro encontro com a camerata foi teórico, através de uma palestra com o objetivo de conceituar e exemplificar a improvisação livre, apresentar os gestos instrumentais idiomáticos classificados por Machado (2014 e 2018) além de escolher uma pintura de Tarsila do Amaral como elemento inspirador para a proposta criativa deste movimento da suíte.

Uma improvisação livre não necessita necessariamente de um roteiro para a sua realização, porém, como o processo de criação seria realizado remotamente, a sua utilização foi a metodologia utilizada para esta proposta. Diante disso, foram apresentados à camerata o glossário de gestos instrumentais elaborados por Machado (2018) presentes no Quadro 1 a seguir.

Quadro 1–glossário de gestos instrumentais

 <p>Esfregue, deslize e raspe as mãos, dedos e unhas pelo corpo do instrumento.</p> <p>⊙ = Cordas soltas. ◊ = Harmônicos naturais. ▲ = Notas mortas. ↑, ↓ = Rasgueado.</p> <p>Notas presas:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● = Nota com duração curta. ◐ = Nota com duração muito curta. ◑ = Nota com duração indefinida. ✱ = Nota com vibrato e duração curta. ✶ = Nota com vibrato e duração indefinida. C = Pestana inteira: realizada ao se pressionar várias cordas simultaneamente. ♯ = Meia pestana inferior: realizada ao se pressionar duas ou três cordas inferiores (agudas). ♭ = Meia pestana superior: realizada ao se pressionar duas ou três cordas superiores (graves). 	 <p>Busque sonoridades percussivas ritmicamente mais definidas, usando as mãos com formações e posturas variadas: palma da mão, mão fechada, ponta dos dedos, lateral dos dedos, articulações, etc.</p> <p>/, \ = Glissando ascendente e descendente: realizado com a ponta ou polpa dos dedos.</p> <p>↗, ↘ = Glissando ascendente e descendente: realizado com as unhas.</p> <p>↖, ↙ = Bend: pressione o dedo da mão esquerda na nota e corda desejada e movimente para cima ↖ ou para baixo ↙ obedecendo ao sentido indicado pela seta presente nas notas. Simultaneamente, toque com a mão direita a corda pressionada.</p> <p>ptzz = Pizzicato de mão direita: repouse a lateral da mão direita (anterior ao dedo médio) sobre as cordas, bem próximo ao cavalete ou ponte. As cordas devem ser atacadas executadas com os dedos da mão direita sem movê-la do lugar.</p> <p>⊙ = Pizzicato Bartok ou Slap: puxe a corda, com o dedo polegar ou associado indicador da mão direita, para frente e soltando-a de encontro à escala (braço) do instrumento.</p> <p>⊙ = Tapping: percute a ponta dos dedos de ambas as mãos sobre as cordas, na escala do instrumento.</p> <p>Tambora = Bata a lateral esquerda do polegar da mão direita rapidamente sobre as cordas próximo ao cavalete ou ponte do instrumento.</p>
--	--

²Plataforma de webconferência utilizada pelo Projeto Guri para as atividades remotas durante o desenvolvimento do processo criativo da obra em questão.

Fonte: Machado (2018)

Além dos gestos instrumentais também foram apresentados e discutidos os conceitos de instrumento preparado e técnica estendida ou expandida de Machado onde para o autor, “toda vez que um objeto qualquer for fixado de alguma forma em um instrumento será tratado como instrumento preparado” e como técnica estendida

A execução instrumental que se dá através da utilização de dispositivos físicos (palheta, borracha, metal, papel, etc.), eletrônicos (eletrificação instrumental, pedais, amplificação) ou virtuais (processamento de áudio em tempo real viacomputador) com o objetivo de ampliar a paleta sonora, as possibilidades timbrísticas e gestuais, em interação direta com o instrumento. (Machado, 2014, p. 93).

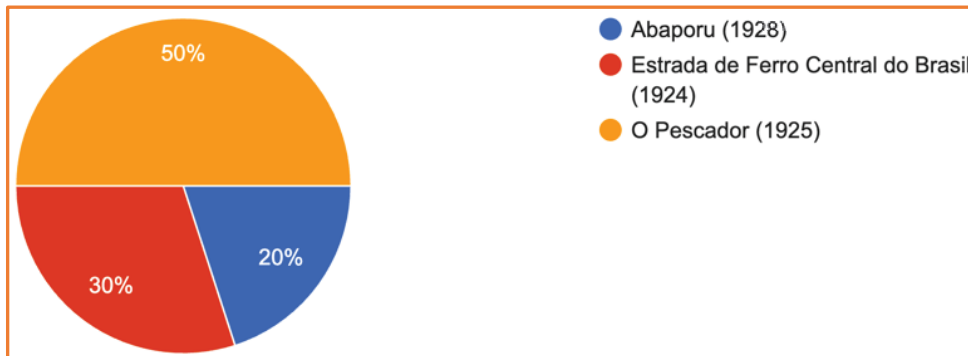
E, para finalizar este primeiro encontro com a camerata, era necessário escolher qual pintura de Tarsila do Amaral seria utilizada na improvisação livre proposta para o projeto. Como já haviam sido escolhidas anteriormente quatro pinturas da artista para os primeiros movimentos da Suíte, com o objetivo de agilizar o processo, foram selecionadas previamente três novas pinturas: Abaporu (1928), Estrada de Ferro Central do Brasil (1924) e O Pescador (1925).

A escolha da pintura realizou-se através de um formulário do Google, onde os participantes foram orientados a prestarem atenção nas seguintes perguntas: Quais e quantos elementos a imagem possui? Quantas cores existem? Elas são contrastantes? As cores são chapadas ou possuem alguma graduação? As formas da imagem são simétricas ou assimétricas? O que você sente ao observar a imagem? Quais os tipos de som instrumental você gostaria de associar às imagens? Por quê?

Os participantes tiveram duas semanas para escolher qual pintura seria utilizada para o desenvolvimento do projeto de composição do quinto movimento da Suíte Tarsila do Amaral.

Dos doze alunos da Camerata de Violões de Araçatuba, dez responderam ao formulário, sendo que cinco escolheram a pintura “O Pescador”, três escolheram “Estrada de Ferro Central do Brasil” e dois o quadro “Abaporu”.

Figura 1– Gráfico analítico das respostas do formulário Google



Fonte: elaboração do autor.

Escolhida a pintura que seria utilizada para o projeto, os próximos passos foram definidos de acordo como cronograma estabelecido para o processo criativo da obra.

A pintura “O Pescador”

Obra pertencente à fase chamada de Pau Brasil (Tarsila...2022) onde a artista, após uma viagem ao Rio de Janeiro durante a festa de carnaval e às cidades históricas mineiras na companhia do poeta Blaise Cendrars, passa a fazer do uso de cores vivas em obras com temática rural e urbana, mostrando o Brasil em suas telas através da técnica do cubismo, desenvolvida pela artista durante o período em que morou Paris. De acordo com Carvalho (2014) a obra “O Pescador” é uma pintura criada no ano de 1925, utilizando a técnica de óleo sobre tela com as dimensões de 66 x 75 cm.

Ainda segundo Carvalho, se trata de uma pintura com forte utilização da técnica do cubismo associada ao uso de cores vivas, onde predominam formas retangulares e ovaladas em tonalidades lilases, verdes, rosas e azuis. Esta importante obra da pintora modernista, encontra-se atualmente no Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

A pintura representa a vida simples do interior do Brasil através de uma imagem bucólica, mostrando o cotidiano de um pescador que acaba de pegar o seu peixe com uma pequena peneira, sentado em uma pedra dentro de um lago perto de uma pequena vila com casas coloridas e cercado pela vegetação, onde as formas ovaladas e retangulares se contrastam com as folhas de bananeiras e enormes palmeiras com longos troncos se sobrepondo às montanhas azuladas ao fundo.

O segundo encontro com a Camerata de Violões de Araçatuba foi essencialmente prático. Após informar aos participantes do grupo o resultado da escolha da pintura, o autor propôs a realização de seis improvisações livres através dos roteiros textuais, descritos resumidamente a seguir:

1. Conhecendo o seu instrumento: explore o seu instrumento, buscando, inventando novas sonoridades, organizando-as musicalmente.
2. Explore sonoridades não tradicionais no seu instrumento.
3. Sem repetição³: assim que uma ideia baseada em algum Gesto Instrumental for concluída, ele não pode mais ser repetido.
4. Apressadinha⁴: roteiros curtos com dinâmica.
5. Imitando⁵: cada participante propõe uma ideia que deve ser imitada pelos demais.
6. Discordando: procure executar Gesto Instrumentais em discordância com os demais colegas.
7. Findadas as improvisações textuais, os membros da Camerata foram convidados a praticar os gestos instrumentais apresentados no glossário proposto no primeiro encontro para posteriormente realizarem uma improvisação livre baseada no roteiro “Furdução no Sertão” de Machado (2014 e 2018). Este roteiro, dividido em quatro alternativas ou grupos gestuais, propõe a execução de improvisações livres coletivas realizadas pela sugestão de palavras apresentadas em um jogo de caça-palavras, descritos a seguir:
 - Furdução no Sertão 1: harmônico, *rasgueado*, pestana, glissando e *bend*, *pizzicato etambora*.
 - Furdução no Sertão 2: denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.
 - Furdução no Sertão 3: alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhistas e espaçado.
 - Furdução no Sertão 4: áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo e melódico

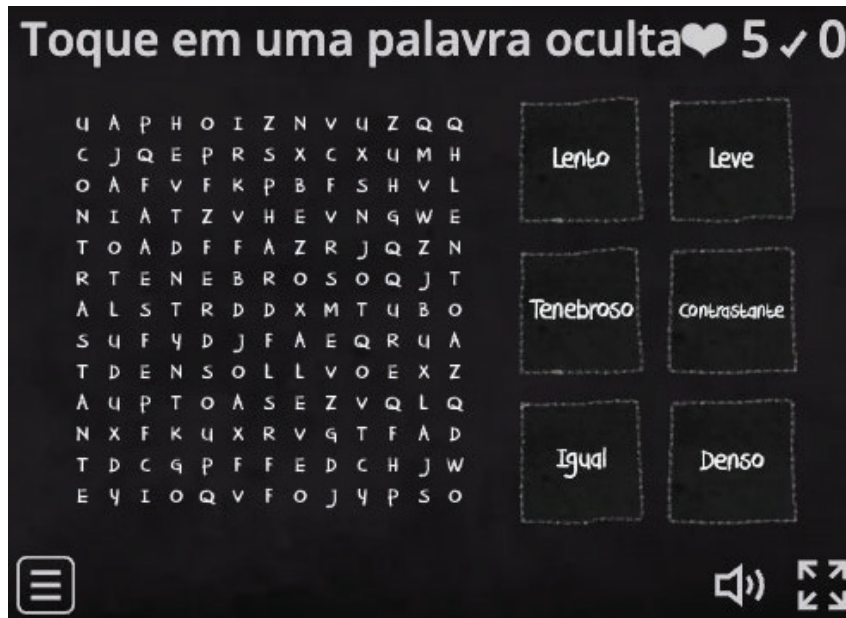
³ Roteiro disponível e detalhado em Machado (2018, p. 19).

⁴ Roteiro disponível e detalhado em Machado (2018, p. 19).

⁵ Roteiro disponível e detalhado em Machado (2018, p. 20) com o nome de “Gestos idiomáticos por imitação”.

Apesar de estarem disponíveis na tese e livro do autor, foi desenvolvida também uma versão interativa através da plataforma educacional Wordwall⁶. Estes roteiros podem ser “jogados” de forma interativa no seguinte endereço eletrônico: <http://www.numut.iarte.ufu.br/furdunco>.

Figura 2 – roteiro interativo “Furdunço no Sertão 2”.



Fonte: Machado (2014 e 2018).

Característica de todo jogo de caça-palavras, o jogador precisa caçar/localizar e selecionar as palavras “escondidas” em um grupo de letras, que podem estar distribuídas na grade de forma vertical, horizontal e diagonal, permitindo aos jogadores a leitura de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita e vice-versa.

Baseando-se em Machado (2018, p. 71-78), o roteiro foi praticado da seguinte maneira: à medida que um dos “jogadores” localiza e seleciona uma palavra do “jogo”, os demais membros do grupo improvisam livremente utilizando-se dos gestos instrumentais vistos e praticados anteriormente.

Cada “roteiro/jogo” proposto pelo autor possui um grupo de palavras norteadoras do processo improvisatório, cabendo a cada membro da camerata se expressar de acordo com o que cada um “entende” como representativo para a sua execução. Por exemplo: ao escolher a palavra Igual, todos devem buscar sonoridades e

⁶A plataforma educacional possui 3 planos: gratuito, padrão e profissional. Disponível em: <https://wordwall.net/pt>. Acesso em: 10 jun. 2023.

gestos instrumentais que se aproximem da proposta iniciada por algum participante. Ao escolher por exemplo a palavra Tenebroso, cada um irá representar musicalmente o que considera como uma sonoridade tenebrosa.

Após a realização de diversas improvisações livres e a revisão dos gestos instrumentais propostos por Machado (2018), era o momento de iniciar o processo de elaboração e criação do quinto movimento da Suíte Tarsila do Amaral, objetivo principal das oficinas junto à Camerata de Violões de Araçatuba.

O terceiro encontro se iniciou com a análise da pintura “O Pescador” de Tarsila do Amaral, buscando associar os elementos e cores existentes na pintura a possíveis gestos interpretativos de dinâmica (*pp, p, mp, mf, f, ff*), bem como a sensações e sentimentos desencadeados ao apreciar e analisar o quadro e por fim, sugerindo ao grupo alternativas de gestos instrumentais a serem realizados no violão.

Feito isso, foram classificados os seguintes elementos presentes na pintura: rio/lago, árvores redondas, bananeiras, coqueiros, arbustos, pescador e possíveis pessoas presentes nas casas da vila, peneira do pescador, peixe, casas da vila, montanhas ao fundo da paisagem, pedra com coloração roxa e marrom e finalmente o céu.

A pintura foi analisada também quanto às cores, formas geométricas e sensações desencadeadas ao apreciar cada elemento. Foi discutido ainda se as cores do quadro eram contrastantes, chapadas ou com graduações, homogêneas ou contrastantes, se as formas presentes eram retangulares, quadradas, ovaladas e/ou retas e também, se os elementos do quadro desencadeavam sensações de tranquilidade, paz, felicidade, desespero, tristeza e medo.

O próximo passo foi a criação do glossário de gestos instrumentais do grupo, associando os 12 elementos classificados na pintura aos gestos instrumentais vistos, discutidos e experimentados até o momento, ficando, portanto, cada membro da camerata responsável por representar um elemento da pintura, porém, em alguns casos com mais de um gesto instrumental.

- **Lago / rio:** técnica estendida utilizando uma folha de papel.
- **Árvores e arbustos redondos:** execução de notas aleatórias.
- **Bananeiras:** utilização de pestanas de forma livre.
- **Coqueiros:** glissandos e *bends*.

- **Pessoas possivelmente presentes nas casas:** *pizzicato* Bartok e *tapping*.
- **Pescador:** *pizzicato* tradicional.
- **Peixe:** técnica estendida utilizando uma caneta/lápis nas cordas.
- **Peneira do pescador:** percussão nas cordas e uma certa liberdade criativa.
- **As casas:** percussão no corpo do violão.
- **Montanhas:** sons graves e aleatórios.
- **Pedras:** *tambora*.
- **Céu:** cordas soltas, harmônicos naturais e notas mortas.

Após a discussão e definição do glossário de gestos instrumentais da obra, foram desenvolvidas algumas improvisações livres para que os participantes da camerata pudessem experimentar, revisar e colaborar no processo criativo deste quinto e último movimento da Suíte Tarsila do Amaral.

Roteiro do quinto movimento da Suíte Tarsila do Amaral: O Pescador

Como atividade instrumental e composicional, cada membro da Camerata realizou sua improvisação livre de forma solo, com aproximadamente dois minutos, baseando-se no seu elemento da pintura e no glossário de gestos instrumentais definidos no terceiro encontro, tendo em mente o seu papel no roteiro criado.

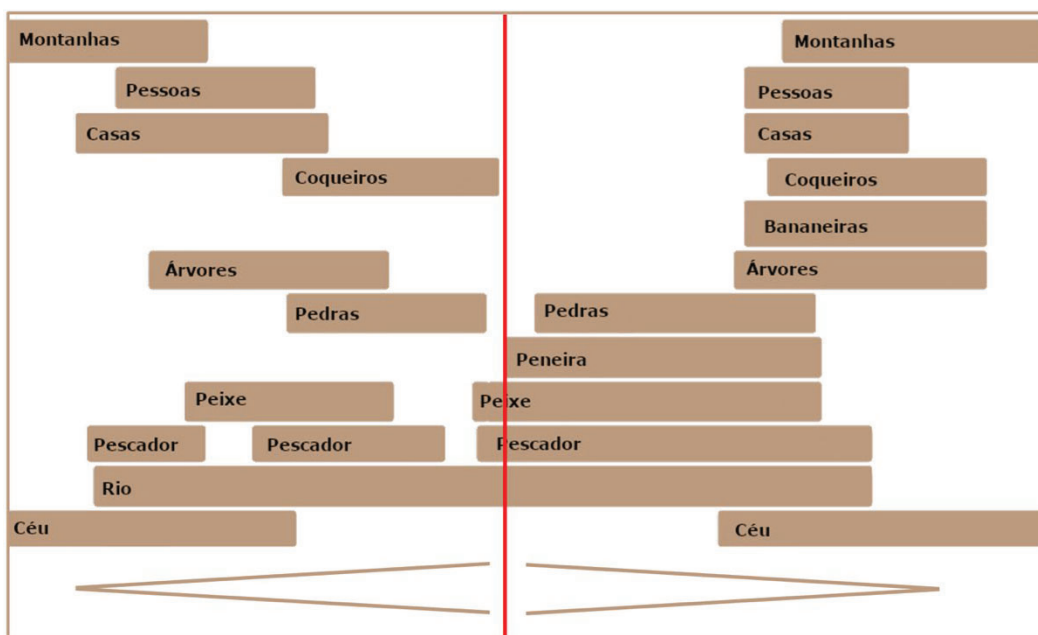
Um roteiro textual foi a alternativa escolhida como norteadora do processo de improvisação livre, ficando, portanto, da seguinte forma:

O dia começa com o despertar do Céu e das Montanhas seguido pelos sons das Casas, acompanhados pelo despertar do Pescador. Aos poucos é possível ouvir também sons produzidos pelo Rio/Lago e posteriormente das Pessoas andando e conversando dentro das Casas. O Pescador caminha rumo ao Rio/Lago e ouve durante o seu trajeto uma conversa entre as Árvores, e ao chegar ao seu destino, também começa a ouvir ao longe bem suavemente os sons dos Peixes. Enquanto o pescador está sentado calmamente em sua pedra favorita, é possível perceber que os Coqueiros e as Pedras também entram na conversa. O Rio, com seus movimentos ondulatórios causados pelos peixes e pelas tentativas do Pescador em pegar a sua presa, manifesta-se constantemente pela paisagem sonora. Simultaneamente, ouvimos o Peixe nadando rapidamente por todo o Rio/Lago até o momento em que é capturado pela Peneira do Pescador. Este é o instante de maior tensão sonora pois o Peixe não se entrega facilmente ao seu destino, lutando bravamente para escapar de seu infortúnio. Após um tempo de muito esforço por parte

do Pescador e da Peneira, o Peixe é vencido pelo cansaço e se entrega ao seu captor. Satisfeito pela sua vitória, o Pescador decide voltar para casa ouvindo os sons produzidos pelas Árvores, Bananeiras, Coqueiros, Casas e Pessoas, finalizando ao entardecer com os sons emitidos pelo Céu e Montanhas.(Machado, 2021).

Interpretativamente ficou definido que haveria um crescendo gradativo da intensidade sonora até o momento da captura do Peixe com a entrada da Peneira, destacada na figura 3 pela linha vertical em vermelho, seguidode um decrescendo com o retorno do Pescador à sua casa. Visualmente o roteiro fica da seguinte forma:

Figura 3 - Roteiro gráfico - O Pescador



Fonte: elaboração do autor

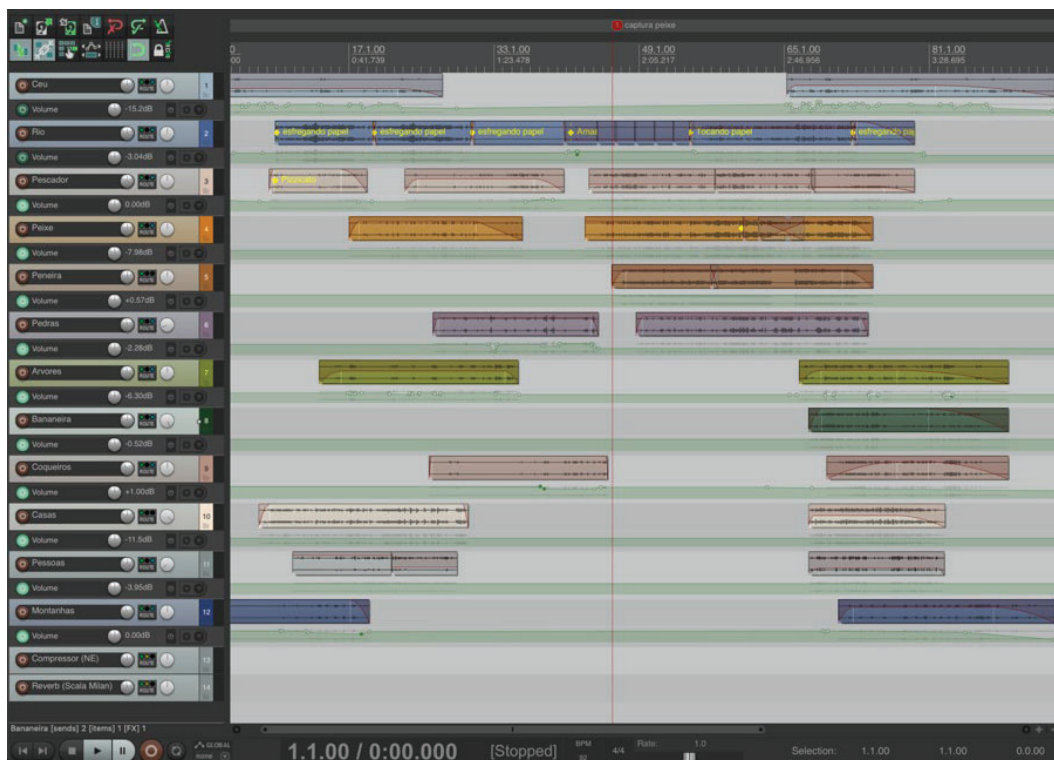
Paulo Lourenço, educador e regente da Camerata de Violões de Araçatuba, conduziu com seus alunos algumas improvisações livres durante os encontros regulares do grupo, utilizando o glossário de gestos instrumentais de Machado (2014 e 2018), possibilitando assim uma vivência maior dos alunos com a prática da improvisação livre bem como das atividades desenvolvidas durante o projeto criativo proposto.

Após duas semanas do término do terceiro encontro, os membros da camerata enviaram ao autor os seus vídeos com as improvisações livres conforme combinado para o processo composicional, bem como para a edição e mixagem do áudio e vídeo final do projeto. De posse dos vídeos, foram utilizados dois programas computacionais para a

realização do processo criativo do quinto movimento da suíte Tarsila do Amaral - O Pescador: Reaper⁷ e DaVince Resolve⁸.

A organização/composição, edição e mixagem do áudio foi realizada na DAW⁹ Reaper, utilizando plug-ins nativos e de terceiros, onde após o processo de edição e mixagem das trilhas, a dinâmica foi realizada individualmente através do processo de automação do envelope de volume. A figura 4 exibe o projeto aberto no Reaper, onde é possível verificar o posicionamento temporal de cada participante da camerata bem como o referido envelope aplicado logo abaixo do respectivo track.

Figura 4 - projeto aberto no Reaper.



Fonte: elaboração do autor

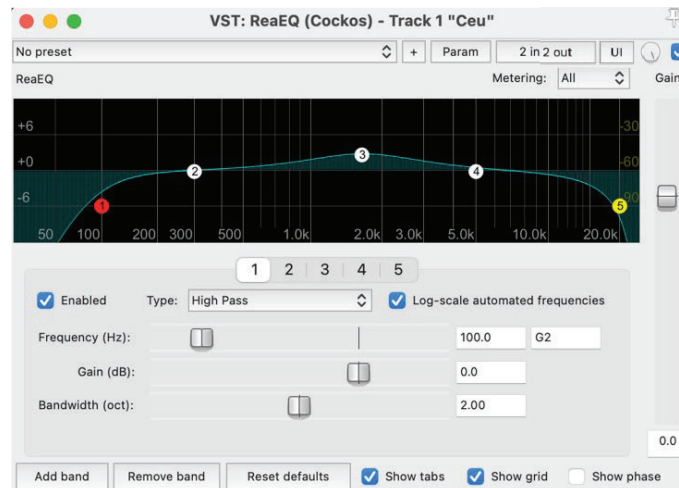
A equalização de todas as faixas foi efetuada individualmente através do plug-in VST nativo ReaEQ (Cockos), como por exemplo no track Céu, na figura 5a seguir.

⁷ Acrônimo de **R**apid **E**nvironment for **A**udio **P**roduction, **E**ngineering and **R**ecording, ou em português, ambiente rápido para produção, engenharia e gravação de áudio. Disponível em: <https://www.reaper.fm/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.blackmagicdesign.com/products/davinciresolve>. Acesso em: 9 jun. 2023.

⁹ Digital Audio Workstation, ou em português, estação de trabalho de áudio. São programas computacionais, aplicativos para dispositivos móveis ou sites na internet, como recursos multipistas para gravação, edição, mixagem e masterização de áudio, utilizados na Produção Musical.

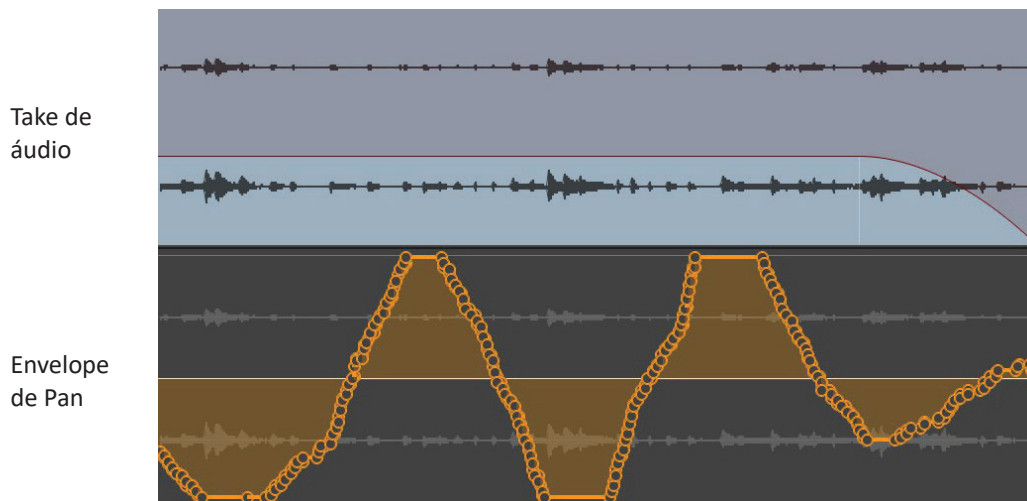
Figura 5 - Equalização da faixa Céu através do Plug-in ReaEq.



Fonte: elaboração do autor

As faixas foram especializadas de duas formas: através do posicionamento no panorama dos canais esquerdo e direito do estéreo por meio da automação do envelope de Pan e por meio da codificação e decodificação do áudio buscando um resultado acústico mais real das faixas Rio e do Peixe, simulando o que muitos têm chamado de áudio 3D.

Figura 6 - exemplo de automação em estéreo da faixa Céu.



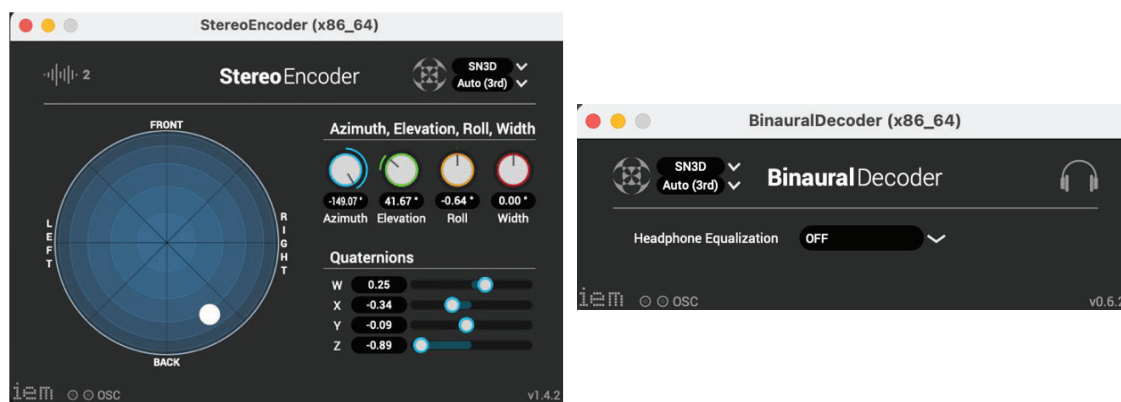
Fonte: elaboração do autor.

A figura 6 apresenta dois tipos de elementos: na metade superior encontra-se o *take* de áudio e na metade inferior o envelope de Pan. A função do envelope é realizar a movimentação do take de áudio através dos canais esquerdo e direito do panorama,

simulando acusticamente essa movimentação espacial do elemento em questão. Procedimento que foi aplicado nos demais tracks, exceto em Lago/Rio e Peixe.

Partindo da proposta que o áudiodo Lago/Rio e do Peixe poderiam estar localizados espacialmente em diversos lugares em relação ao Pescador, que na pintura está sentado em uma pedra lilás, procurou-se então simular acusticamente esse efeito multiespacial utilizando-se da codificação *Ambisonic* para *Binaural* através dos plug-ins **StereoEncoder** *Ambisonic* **BinauralDecoder** da IEM¹⁰ *Plug-in Suite*, como é possível verificar na 7.

Figura 7 – Plug-ins de espacialização 3D

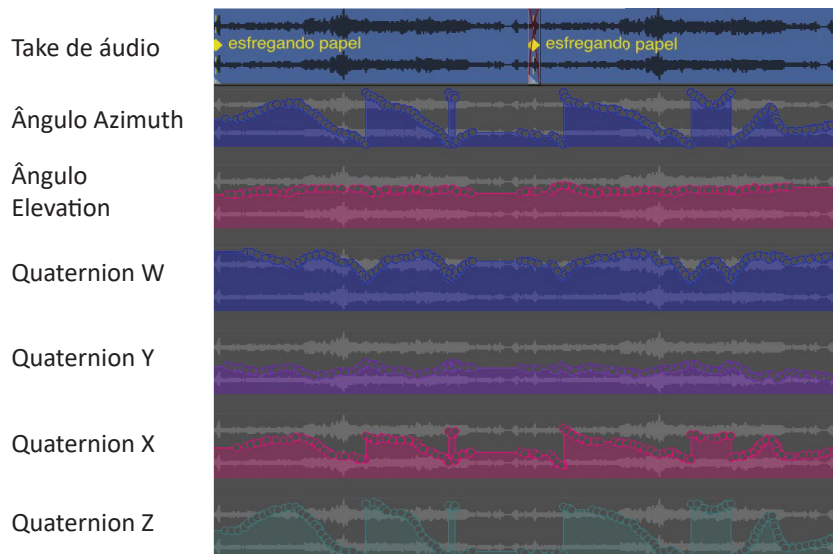


Fonte: elaboração do autor.

O plug-in **StereoEncoder**, inserido individualmente nas pistas de áudio do Peixe e do Lago/Rio, codifica os sinais de áudio mono ou estéreo no domínio *Ambisonic*, simulando assim a espacialização 3D e o plug-in **BinauralDecoder**, inserido no canal *Master* do Reaper, renderiza o sinal *Ambisonic* dos canais do Peixe e do Lago/Rio para um sinal *Binaural*, aplicando e convertendo a espacialização 3D na saída estéreo do áudio. Para esta imersão acústica sugere-se que o ouvinte utilize um fone de ouvido de boa qualidade para que consiga perceber as nuances da movimentação sonora e espacial dos tracks trabalhados.

Na figura 8 é possível observar em um trecho da faixa Lago/Rio, que a DAW trabalha a espacialização 3D através de envelopes utilizando os ângulos *Azimuth*, *Elevation* e os Quaternios W, Y, X e Z.

¹⁰ Institute of Electronic Music and Acoustics, disponível em: <https://plugins.iem.at/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Figura 8 - exemplo de automação em *Ambisonic* da faixa Lago/Rio.

Fonte: elaboração do autor.

A figura 8 apresenta sete tipos de elementos: no topo encontra-se o take de áudio da faixa Lago/Rio e logo abaixo, os parâmetros de espacialização no domínio *Ambisonic* de terceira ordem, onde foi realizada e definida a orientação, largura e rotação do par estéreo através da automação dos parâmetros disponíveis no plug-in *StereoEncoder*. Este plug-in tem por objetivo propiciar uma imersão em um áudio tridimensional em 360°, simulando a sua presença em diferentes posições e direções em relação a um ponto central, ou seja, o ouvinte.

De acordo com Kilhian (2022) os quatérnios são “uma generalização dos números complexos bidimensionais para três dimensões concebido por Hamilton [William Rowan] como uma forma de descrever problemas de rotação tridimensional em torno de um eixo arbitrário” e, segundo *Ambisonics...* (2017), os canais W, X, Y e Z representam as direcionalidades possíveis dentro da esfera de 360°: centro, esquerda-direita, frente-trás e acima-abaixo.

Definida e resolvida a espacialização das faixas do projeto, todas passaram por algum tipo de compressão através do plug-in *iZotope Neutron 3 Elements* e como cada gravação dos vídeos enviados foi realizada em um local diferente, o que consequentemente imprimiu uma característica acústica diferente, foi necessário buscar uma identidade sonora que pudesse simular que todas as gravações tivessem sido realizadas em um mesmo ambiente. A alternativa escolhida foi a utilização do plug-in *ReaVerb*, um reverb por convolução nativo do Reaper que utiliza a tecnologia de

impulse response (IR). O efeito escolhido foi o IR que simula a ambiência da “Scala Milan Opera Hall”, distribuído gratuitamente pela empresa Voxengo¹¹.

O reverb é um efeito utilizado para simular um ambiente, como por exemplo um auditório, teatro, igreja, entre outros. Ele é conhecido como um efeito de tempo, trabalhando com a mixagem do sinal refletido nas paredes, chão e teto do ambiente, com o sinal original. Esse tipo de espacialização além de remeter a algum ambiente, permite também a sensação de proximidade ou distância da fonte sonora e de acordo com Porto (2019) existem dois tipos de reverbs digitais: algorítmico e convolução. O reverb baseado em algoritmo simula o efeito através da utilização de algoritmos matemáticos e o de convolução, utiliza respostas de impulso gravadas no ambiente real, registrados em um arquivo de áudio, podendo ser importado em qualquer DAW.

Apesar dos exercícios de improvisações livres ocorridos durante as oficinas realizadas com os membros da Camerata de Violões terem ocorrido coletivamente através da plataforma de videoconferência Zoom, para a composição da obra em questão, as improvisações livres foram realizadas individualmente, em espaços acústicos diferentes, através dos recursos tecnológicos disponíveis por cada participante.

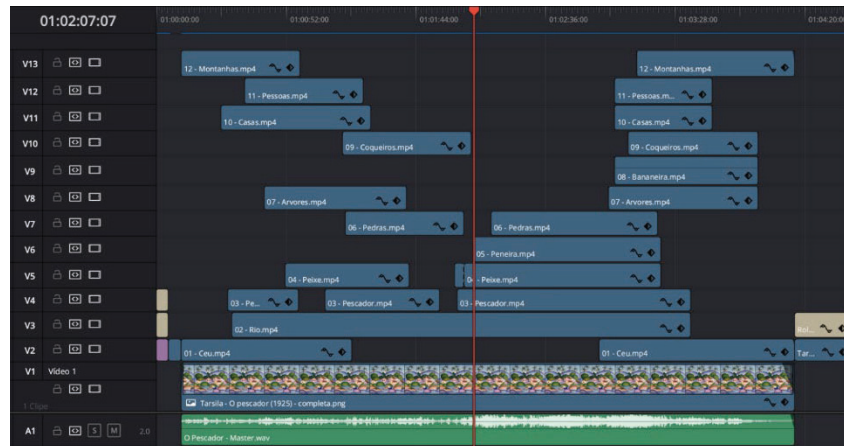
Diante disso, a solução visual encontrada para simular uma improvisação livre coletiva foi amontagem de um vídeo onde os membros da camerata entravam e saíam da tela à medida que o seu personagem era executado na obra, movimentando assim a paisagem sonora e visual proposta para o roteiro criado durante a terceira oficina desenvolvida com a Camerata e de acordo com os elementos presentes na pintura “O Pescador” de Tarsila do Amaral.

Para realizar esta tarefa foi utilizado o editor de vídeo DaVince Resolve, um software multiplataforma (com versões para Windows, Linux e MacOs), intuitivo para quem já possui conhecimentos prévios deste tipo de programa, com uma versão gratuita bastante completa e disponível em diversos idiomas, inclusive o português. Vale apontar que durante o período de isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19, este tipo de produção audiovisual se tornou bastante comum, possibilitando uma

¹¹ Disponível em: <https://oramics.github.io/sampled/IR/Voxengo/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

aproximação “virtual” entre as pessoas que estavam confinadas em suas casas aos criadores de conteúdos digitais.

Figura 9 - Projeto aberto no software DaVinci Resolve.



Fonte: elaboração do autor.

A figura 9 apresenta a estrutura temporal e hierárquica dos vídeos de acordo com o roteiro proposto para a atividade, com os tracks da pintura e do áudio no rodapé da imagem, bem com uma linha vermelha ao centro destacando o momento de captura do Peixe pelo personagem da Peneira, ou seja, o início do ponto de tensão sonora da obra.

No DaVince Resolve, assim como na maioria dos editores de vídeo, ao colocarmos diversos vídeos para serem executados simultaneamente ele exibe apenas um, ou seja, quem estiver no track superior será o que irá aparecer na tela. Esta configuração seria ideal para destacar um solista, o que não é o caso deste projeto uma vez que apesar dos participantes da Camerata de Violões gravarem suas improvisações individualmente, para a criação da obra não estava previsto nenhum solo.

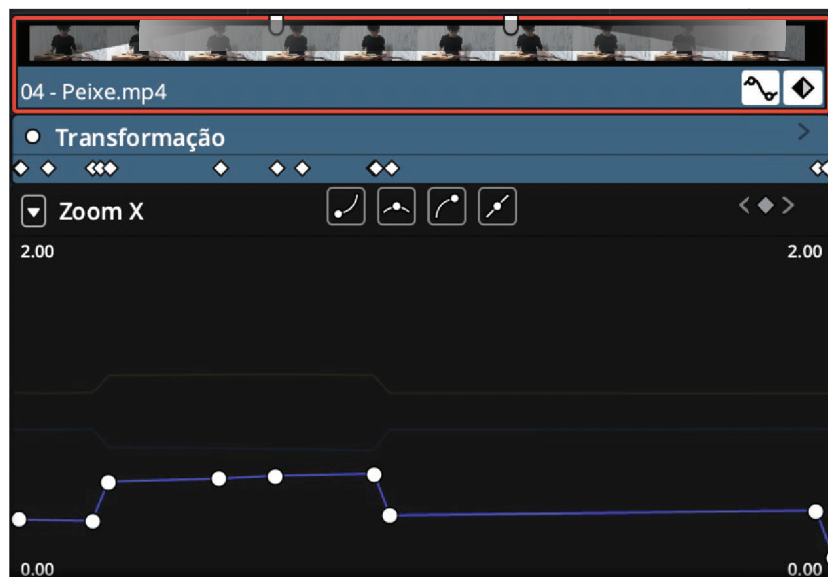
Portanto, para que todos os participantes pudessem aparecer no vídeo foi necessário alterar o tamanho e a posição geográfica na tela em que cada participante apareceria no momento de execução de sua improvisação. Assim como em uma produção de áudio é necessário realizar uma espacialização e mixagem dos diversos tracks do projeto, em vídeos simultâneos também é necessário algo do tipo, ou seja, definir a ordem de entrada dos vídeos dos participantes de acordo com o roteiro desenvolvido para este quinto movimento da Suíte Tarsila do Amaral.

O vídeo foi configurado no formato HD (1920 x 1080), com a tela dividida em até 16 partes. Esta divisão da tela em uma quantidade maior em relação aos membros

da Camerata (12 ao todo), foi uma escolha artística. Com a pintura “O Pescador” sempre ao fundo da tela, formando uma espécie de suporte visual da obra, a divisão da tela obedeceu a variadas configurações, ou seja, hora apareciam dois instrumentistas em um zoom maior interagindo com a pintura ao fundo, em outro momento quatro ocupavam toda a tela, enfim, a quantidade era definida pela quantidade de instrumentistas tocando simultaneamente. Desta forma, a pintura estaria sempre interagindo com os instrumentistas, participando também da obra audiovisual como uma espécie de executante, ocupando os espaços da tela onde não havia nenhum membro da Camerata.

As transições entre os takes de vídeo foram feitas utilizando-se os recursos de *fade in* e *fade out* da imagem, bem como pela transformação de zoom e posição do vídeo em relação aos eixos X e Y da tela. Na figura 10 é possível observar que sobre as miniaturas do vídeo temos 2 barrinhas para controlar os fades (in e out) do vídeo e logo abaixo, os pontos de inserção e modificação do zoom e posicionamento.

Figura 10– exemplo de manipulação do take de vídeo do “Peixe”.



Fonte: elaboração do autor.

Como o objetivo final da obra era simular uma improvisação livre coletiva, estas configurações foram realizadas em todos os takes de vídeo, buscando assim uma aproximação entre esta proposta composicional em formato audiovisual à realidade presencial da performance.

Concluída a etapa de gravação, edição, mixagem e masterização do áudio e do vídeo pelo autor, a composição coletiva “O Pescador” foi encaminhada ao coordenador pedagógico Projeto Guri para inserção da identidade visual da instituição e da Suíte Tarsila do Amaral. O resultado final da obra foi publicado no canal do YouTube do Projeto Guri¹² no dia 21 de dezembro de 2021.

Considerações Finais

Falar sobre a prática da improvisação livre é sempre instigante, principalmente por permitir abordagens artísticas e metodológicas tão variadas. Machado (2014) defende em sua tese de doutorado que a maior dificuldade na realização dos gestos instrumentais nos instrumentos de cordas dedilhadas está vinculado, na maioria das vezes, ao grau de complexidade do registro gráfico musical adotado, principalmente a notação musical tradicional e não essencialmente na execução do referido gesto, ou seja, o instrumentista não precisa necessariamente ser alfabetizado musicalmente para executar uma nota longa, um pizzicato, um glissando, uma pestana ou qualquer outro gesto instrumental.

O reconhecimento e execução do glossário de gestos instrumentais apresentados pelo autor e posteriormente adaptados para a criação da obra musical aqui apresentada não foi um problema, pelo contrário, como são gestos idiomáticos das cordas dedilhadas eles foram rapidamente absorvidos e executados, mesmo os praticados utilizando-se da técnica estendida.

Portanto, este artigo buscou através dos conceitos de improvisação livre defendidos por Machado (2014 e 2018), apresentar o processo criativo e metodológico adotado pelo autor para a composição coletiva junto ao Grupo de Referência “Camerata de Violões de Araçatuba” do quinto movimento da Suíte Tarsila do Amaral, “O Pescador”, inspirado na pintura da artista modernista criada em sua fase chamada de Pau Brasil.

O principal desafio foi na verdade responder à pergunta inicial do projeto artístico musical: como comparar, analisar e associar criativamente duas expressões

¹² Disponível em: <https://youtu.be/L2hq3cRBEWw>. Acesso em: 9 jun. 2023.

artísticas tão diferentes? O processo foi discutido e desenvolvido durante três oficinas teórico-práticas realizados remotamente, onde os elementos, formas e cores presentes na pintura escolhida, foram classificados e associados a possíveis alternativas de dinâmica musical, sensações e sentimentos, transpondo-os aos possíveis gestos instrumentais das cordas dedilhadas experimentados durante os encontros, onde os membros da Camerata de Violões de Araçatuba participaram ativamente na criação e catalogação de um glossário de gestos instrumentais para a criação da obra.

O resultado final foi uma composição coletiva baseada em um roteiro textual desenvolvido ao final das oficinas de improvisação, que combina música e imagem de uma maneira criativa e inovadora. Devido às restrições de convívio presencial impostas pela pandemia de COVID-19 que impossibilitou a realização de uma improvisação livre coletiva presencial, cada membro da Camerata de Violões gravou individualmente uma improvisação e enviou ao autor para que a obra fosse “finalizada” digitalmente. Foi utilizado o software Reaper para produção musical e o DaVince Resolve para sincronização dos vídeos.

Por fim, este artigo apresentou um processo criativo inspirador, combinando improvisação livre, imagem e tecnologia com o objetivo de criar uma obra musical única. Esperamos que este trabalho possa inspirar outros músicos a explorar novas possibilidades de colaboração e criação musical.

Referências

AIDAR, Laura. Semana de Arte Moderna (1922). **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/semana-de-arte-moderna/>. Acesso em: 26 mai. 2023.

AMBISONICS Explained: **A Guide for Sound Engineers**. 2017. WavesAudio Ltd. Disponível em: <https://www.waves.com/ambisonics-explained-guide-for-sound-engineers>. Acesso em: 2 jun. 2023.

CARVALHO, Lu Dias. **Tarsila - Pescador**. 2014. VÍRUS DA ARTE & CIA - Site brasileiro especializado em arte e cultura. Disponível em: <https://virusdaarte.net/tarsila-pescador/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

COELHO, Yeska. **Semana de Arte Moderna de 22 completa 100 anos, mas o que foi o evento?**. 2022. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/arte/semana-de-arte-moderna-de-22-o-que-foi-o-evento/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

KILHIAN, Kleber. **Introdução e influência dos quatérnios**. 2022. Disponível em: <https://www.obaricentrodamente.com/2022/01/introducao-e-influencia-dos-quatérnios.html>. Acesso em: 2 jun. 2023.

MACHADO, André Campos. **A Improvisação Livre e/na Prática coletiva de Instrumentos Musicais**. [S.l.]: Projeto Guri e Sustenidos, 2021. 60 slides, color, 34 x 19. Projeto Guri Convida 2021 - Grupo de Referência "Camerata de Cordas Dedilhadas de Araçatuba".

MACHADO, André Campos. **Caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da Improvisação Livre**. Uberlândia: EDUFU, 2018. v. 1. 84p. (Série Tocata v. 5) ISBN: 9788570784523.

MACHADO, André Campos. **A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento**: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-02022015-151052. Acesso em: 2023-05-26.

PORTO, Marlon. **O que o Reverb Digital realmente faz?** 2019. Música e Mercado. Disponível em: <https://musicaemercado.org/o-que-o-reverb-digital-realmente-faz/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

PROJETO Guri: **Quem somos**. 2014. Disponível em: <http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

TARSILA do Amaral: **Conhecendo a biografia da artista**. 2022. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

Recebido em: 25/07/2023 Aceito em: 18/10/2023

IMPROVISAZÃO EM CAMADAS: O DIÁLOGO DAS ABORDAGENS SOMÁTICAS VOLTADAS PARA A PRÉ-PARA-AÇÃO DO DANÇARINO-IMPROVISADOR EM CONTEXTOS URBANOS.

Robson Lourenço¹
Luciana Bortoletto²
Valéria Cano Bravi³

Resumo: Este artigo reflete e discute a preparação para improvisação em dança a partir de dois processos em contextos urbanos. Embasado em Hubert Godard (2010), Steve Paxton (2022) e Klauss Vianna (2019), apresenta as abordagens somáticas como um dos possíveis caminhos para a preparação do dançarino-improvisador em tais contextos, através do relato de um trabalho artístico-pedagógico e outro artístico de uma das autoras deste artigo, ao detalhar e refletir sobre procedimentos desenvolvidos na oficina ministrada no encontro “I Temporal”, em Uberlândia/2012, dentro da Universidade Federal da cidade. Relaciona o evento do município mineiro com uma criação artística na capital paulistana no biênio 2014-5, cuja criação profissional foi realizada na cidade através da Lei de Fomento à Dança. Apresenta a dialogicidade de como a preparação influenciou nas escolhas poéticas voltadas para atuação dos intérpretes-improvisadores na capital paulistana. Compara e discute ambos os contextos a partir da “Pré-para-ação” do corpo, conceito desenvolvido por outra das autoras deste artigo e que constitui uma série de procedimentos que sensibilizam, estimulam, processam e operam ações preliminares preparativas, que dão vida e sentido poético à arte do movimento, principalmente nas improvisações em dança refletidas neste artigo e realizadas em contextos urbanos.

Palavras-chave: Dança. Improvisação. Dialogicidade. Educação Somática. Criação.

¹ Robson Lourenço é graduado em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1997), com Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2012) e Doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição (2017). Entre 2020 e 2022 desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, dentro do PPGAC-ECA/USP. Integrou o elenco do Balé da Cidade de São Paulo de 1993 a 2008, quando colaborou como intérprete e intérprete-criador nas principais produções do período. Atuou como professor-pesquisador na Universidade Anhembi Morumbi de 2009 a 2019 dentro dos Cursos de Dança, Teatro e Naturologia e dentro da Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica. Em 2021 retorna à sua posição na Universidade Anhembi Morumbi. Também atua como professor-colaborador na graduação e na pós-graduação no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

² Artista da dança, pesquisadora e educadora do movimento. Diretora do ...AVOA! Núcleo Artístico e criadora-intérprete. Investiga a improvisação em dança em contextos urbanos, com base em abordagens somáticas do movimento. Atuou como coreógrafa e preparadora corporal convidada em núcleos de teatro e dança na cidade de São Paulo. Foi contemplada pelo Programa de Fomento à Dança para realização de projetos de pesquisa e criação na capital paulistana e ganhou o Prêmio Denilto Gomes, com a performance Solo de Rua (2013). Em 2023, desenvolve o projeto DESÁGUA, contemplado pelo PROAC Nº3, de 2022, voltado à elaboração de uma dança solo a partir do encontro com três rios e comunidades do seu entorno imediato: rio Embu-Mirim, rio Prajuçara e rio Turvo, por meio de inventários participativos, cartografias e performances *insitu*. É graduanda em Artes Visuais pela UNINTER.

³ Mestre em Artes Cênicas - ECA/USP. Bacharel em Ciências Sociais com pós-graduação em Antropologia pela FFLCH/USP. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura Brasileira, Antropologia Cultural, e História do Corpo. Desde 1996 pesquisa questões da dramaturgia na dança atuando na redação de projetos de pesquisa e criação cênica. Orienta pesquisa dramática do movimento dançado e a reflexão sobre a dinâmica estética-cultural contemporânea.

LAYERED IMPROVISATION: THE DIALOGUE OF SOMATIC APPROACHES AIMED AT THE DANCER-IMPROVISER'S PRE-PAR-ACTION IN URBAN CONTEXTS

Abstract: This article reflects and discusses preparation in dance improvisation through two processes in urban contexts. Based upon the thinking of Hubert Godard (2010), Steve Paxton (2022) and Klauss Vianna (2019), it presents somatic approaches as one of the possible ways to prepare the dancer-improviser in such contexts, through the reports of an artistic and pedagogical work done by one of the authors of this article, by detailing and reflecting on procedures developed in the workshop given at the meeting “I Temporal”, in Uberlândia/2012, within the Federal University of the city. It relates this event in the city of Minas Gerais to an artistic creation in São Paulo in the 2014-5 biennium, whose professional creation was carried out in the city through the “Lei de Fomento à Dança”. It presents the dialogicity from how the preparation influenced the poetic choices aimed at the interpreters-improviser’s performance performances in São Paulo’ capital. It compares and discusses both contexts based on the “Pre-par-action”, a concept developed by another of the authors of this article and which constitutes a procedures serie that sensitize, stimulate, process and operate preparatory and preliminary actions, which give life and poetic meaning to the art of movement, mainly in dance improvisations reflected in this article and performed in urban contexts.

Keywords: Dance. Improvisation. Dialogicity. Somatic Education. Creation

Este texto propõe promover o diálogo entre dois processos que envolvem o tema improvisação em dança e os aborda sob o viés da preparação corporal voltada para esta práxis artística nas cidades de Uberlândia e de São Paulo. Ambos os processos foram mediados por uma das autoras deste artigo e, ao longo do texto, serão desenvolvidas reflexões e discussões de como a artista desenvolveu escolhas de preparação corporal para a criação artística na capital paulistana e também como condutora de processos artístico-pedagógicos na cidade mineira.

A metodologia para a pesquisa deste artigo envolveu pesquisa bibliográfica, análise dos projetos do ... Avoa! Núcleo Artístico, coleta/organização de dados, acompanhamento do trabalho desenvolvido pela artista na cidade de São Paulo e diário de bordo das propostas desenvolvidas tanto em Uberlândia, como em São Paulo.

O primeiro período a ser refletido serão os três dias da oficina ministradas pela artista estudada dentro deste artigo dentro das ações promovidas pelo evento “*ITEMPORAL - Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real*”. Com coordenação de Ana Mundim, o I TEMPORAL foi realizado pelo Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia e também pelo Conectivo Nozes, em 2012⁴. O segundo viés de ponderações desenvolverá um pensamento sobre um dos procedimentos de preparação corporal voltados para a criação “*Pequena dança para crescer nos vãos*” (2014-2015), realizado pelo núcleo que a artista dirige na cidade de São Paulo, através de um trabalho baseado na improvisação em dança e criado especificamente para a Rua São Bento, na capital paulistana.

As atuações da primeira autora deste artigo ocorreram como artista convidada pela Universidade Federal de Uberlândia em 2012 e também como diretora/pesquisadora dos processos de criação na cidade de São Paulo. Ao refletirmos sobre ambas as participações da artista-improvisadora aqui relatadas, percebem-se suas naturezas distintas, pois o recorte de Uberlândia é de uma oficina de cunho artístico-pedagógico, dentro de um evento que promoveu ações artísticas, científicas e educacionais. Por outro lado, as ponderações a serem abordadas no processo de São Paulo têm como ponto de partida uma criação profissional em dança, baseada na improvisação voltada para o desenvolvimento de uma obra em contexto urbano.

⁴Entre os artistas convidados destacamos a presença da primeira autora deste artigo e também de Ana Mundim, VaniltonLakka, Bruna Belinazzi, LíriaMorays, Jarbas Siqueira, Élder Sereni e Patrícia Chavarelli.

Apesar do recorte a ser apresentado neste texto, a partir de relatos e reflexões sobre eventos com contextos tão específicos, uma pergunta disparadora elaborada pelo curador Luis Pérez-Oramas traça uma questão. Pérez-Oramas desenvolveu o eixo curatorial da Trigésima Bienal de Artes de São Paulo em 2012 e levanta uma indagação que se entrelaça ao pensamento tecido e aqui apresentado: “Uma coisa significa outra coisa quando muda de lugar?” . Para Pérez-Oramas, chama a atenção que as coisas nunca significam sozinhas, pois:

Elas sempre significam em relação com outras coisas ou elas significam na relação com memórias. Ou significam na relação com as palavras outras que as acompanham quando você fala delas. Mas além de tudo isso, as coisas significam diferentemente em função do lugar onde acontecem e também mudam de significação se mudam de lugar⁵.

Na relação entre a emergência de significados de acordo com o contexto de um acontecimento e, ao compor um pensamento de ligação entre as propostas voltadas para a improvisação em dança ocorridas em Uberlândia e em São Paulo, propomos aprofundar as características dos processos em ambas as cidades. O evento promovido pela Universidade Federal mineira em 2012 trouxe pesquisadores de improvisação de Salvador, de Uberlândia e de São Paulo. Artistas de cidades com contextos tão diferenciados apresentaram singularidades, similaridades e diferenciações entre si, ao abordarem suas práxis naquele período através de palestras, workshops, trabalhos artísticos e *jams* que ocorreram dentro deste evento. A oficina que aqui será abordada teve em sua maioria os alunos da graduação do Curso de Dança da Universidade Federal sediada naquela cidade, além dos professores da própria instituição.

Já a criação artística a ser abordada⁶ é fruto do investimento da sociedade paulistana através do 16º edital da Lei de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Durante o período de criação artística, a artista propôs desenvolver um processo de improvisação em dança com outros cinco artistas-improvisadores em dança, que estudaram o percurso da Rua São Bento de julho 2014 a agosto de 2015. Este conjunto artístico desenvolveu um processo de preparação corporal integrado às possíveis

⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3wsHVdoEsLo>. Excerto retirado de 0:22 min a 0:55min. Acesso em 10.07.2020, às 11h53min.

⁶ Os nomes das autoras foram retirados ao longo do texto, assim como os nomes da obra em São Paulo e da oficina em Uberlândia neste momento de submissão do artigo.

relações poéticas do corpo com a arquitetura e os aliou aos históricos da Rua São Bento e também no contato com as especificidades dos trabalhadores, moradores de rua e pedestres ao longo de toda a sua extensão, deste que é um logradouro tradicional do centro da capital paulista.

Entre as relações possíveis a partir de um evento de cunho artístico-científico-pedagógico dentro de uma universidade mineira e um processo de criação na cidade de São Paulo, o desafio é encontrar uma maneira de isolar um aspecto dentro da tessitura do tema improvisação. Tendo como ponto de partida que essa rede que constitui a improvisação **como prática artística** e também **um modo de viver as coisas do mundo**, as perguntas que estarão presentes no tecer deste artigo são: como se elaborou a dinâmica entre percepção interna, estrutural e estruturante do improvisador em dança nos contextos da oficina em Uberlândia e nos processos de criação em São Paulo? Como esta percepção aliada à preparação voltada para a improvisação em dança foi construída através da relação com o outro e com o contexto da rua em ambas as cidades?

As duas questões finais que percorrerão a reflexão são: o que sustentaram e apoiaram o direcionamento dos gestos propostos pela artista que mediou ambos os processos de improvisação em dança em cada um dos ambientes abordados neste texto? E finalmente, haveria camadas de percepção do corpo que teriam transbordado em poéticas no processo de criação na cidade de São Paulo?

2. Entre o artístico e o processo pedagógico na relação com o espaço: o despertar e o integrar da coluna vertebral como pergunta para futuros improvisadores

O evento “TEMPORAL – Encontro de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real” foi uma espécie de imersão entre os dias 03 a 07 de dezembro de 2012. Ao longo dos quatro dias, os participantes desenvolveram oficinas de Improvisação em Dança, mesas temáticas, facilitação de jams e performances.

A oficina ministrada pela primeira autora deste artigo foi uma das atividades do “Temporal”. Com duração de 12 horas, ela iniciou na manhã de 03 de dezembro na Oficina Cultural de Uberlândia e durou três dias, com cada encontro tendo quatro

horas/aula. De característica artístico-pedagógica, a oficina foi realizada a partir dos pensamentos das abordagens somáticas, quando as camadas corporais dos participantes foram convocadas a serem percebidas e direcionadas a partir da percepção de fundamentos anatômicos e cinesiológicos, mas observados e percebidos a partir do corpo em primeira pessoa⁷.

A oficina foi estruturada de modo a desvelar dia-a-dia diferentes camadas de relação. Os encontros tiveram como objetivos integrar a escuta tecida no corpo individual de cada participante e, após isto, ampliar tais relações com o outro. Os encontros foram desenvolvidos primeiramente na sala da Oficina Cultural de Uberlândia, com o intuito do grupo dilatar esta tessitura em propostas nas ruas e praça do entorno da oficina

Para descrever a oficina realizada na cidade mineira, partiremos do pensamento de Hubert Godard (2012), cujos trechos de entrevista concedida à Patrícia Kuypers serão entrelaçados nesta reflexão.

Kuypers pergunta à Godard durante a entrevista: “Você pode me dizer qual foi sua primeira intuição, a visão, o que constitui o elemento central ou o elo de suas pesquisas? Qual é a coluna vertebral do seu questionamento? ”. Em suas palavras, Godard responde que sua primeira camada de pesquisa se apoia na relação entre percepção, gesto e espaço: “A primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto consiste na tomada de referências no espaço. É o modo como vou me orientar que ditará a qualidade do gesto que seguirá.” (Godard, 2010, p. 5)

A partir do pensamento de Godard, refletimos que o ponto de partida proposto como ato inicial da oficina da mediadora em Uberlândia foi a proposição de

⁷A diferenciação entre o conceito de *soma* e de corpo foi desenvolvida pela primeira vez por Thomas Hanna, em seu artigo *Whatissomatics?* (Hanna, 1986). Apesar da tradução do termo *soma* ser corpo em grego, Hanna diferencia os termos *soma* e corpo. Para ele o estudo do termo corpo é refletido em terceira pessoa, a partir dos conhecimentos anatômicos em cadáveres e seus desdobramentos, quando o objeto corpo e o sujeito que o estuda estão com distanciamento entre si. Já os conhecimentos do *soma* partiria do contato do sujeito como um todo, quando mente e corpo integram uma unidade, através de estratégias perceptivas e proprioceptivas do sujeito em contato com suas diferentes camadas corporais. O conceito *soma* é apresentado anteriormente em outras publicações de Thomas Hanna (Fernandes, 2012). O pensamento da oficina em Uberlândia foi inspirado em procedimentos e reflexões de uma tríade de percepção somática: a Ideokinesis (Todd, 2008), os fundamentos de coordenação motora de Marie-Madeleine Béziers (Piret/Béziers, 1992) e também nos princípios do artista brasileiro Klauss Vianna (Vianna, 2019).

que os participantes deitassem no chão. O contato com o solo foi conduzido a partir de instrução oral, trazendo gradualmente a escuta individual dos participantes para o despertar da atenção do corpo, em relação às partes que tocavam e não tocavam o solo. Dentro deste período inicial de relação com o chão, gradualmente os integrantes foram convocando suas habilidades proprioceptivas através da voz da mediadora.

Para a artista condutora do workshop, aquele momento tinha o intuito de desvelar a escuta do corpo inicial. Assim, através da voz da mediadora, os participantes reconheceriam o contato com suas pulsações internas, com a atenção às suas próprias estruturas e também com relação às possíveis variações tônicas. Para isto, a mediadora propôs a atenção às mínimas camadas perceptivas e suas relações com os pequenos vetores internos ao todo de integrantes daquela oficina.

Nesse sentido, a mediação da artista alinha-se ao pensamento de Hubert Godard com relação à sua proposta de percepção do espaço, pois para Godard a orientação dada a uma pessoa precisa de:

[...] um mínimo de vetores. Um vetor que vai ser o substrato, o chão, e o outro que vai ser o espaço, a projeção no espaço. No início, dediquei-me completamente a uma das duas polaridades, a do espaço; enquanto que, muitas vezes, na dança contemporânea ou nas artes marciais, o chão é o substrato privilegiado. É todo um caminho de vida ao mesmo tempo estético e, particularmente, físico que permite reconstruir, para cada um, um esquema postural mais eficiente a partir de dados iniciais ligados à sua própria história. (Godard, 2010, p. 5)

Naquela oficina em Uberlândia, mínimos vetores corporais eram convocados através do despertar da atenção para si e para o espaço, como proposto anteriormente por Godard. Esta fase inicial era uma preparação individual de cada participante, quando a escuta consigo dos participantes seria ampliada e dilatária as possibilidades de contato com os outros da oficina. A partir dos procedimentos desenvolvidos pela artista primeira autora deste artigo, algumas questões podem ser levantadas: seria possível traçar diferentes espessuras de percepção corporal na relação entre os participantes daquela oficina? Como desenvolver procedimentos de integração ainda mais aprofundados e no contato direto com o corpo do outro? Seria possível eleger uma parte do corpo para desenvolver futuras relações entre os participantes e com o espaço do entorno da Oficina Cultural de Uberlândia?

Iremos ainda nos amparar na entrevista concedida por Godard a Patrícia Kuypers e refletida neste texto anteriormente, para traçar o caminho de percepção corporal daquela oficina na Universidade Federal de Uberlândia. Baseada no questionamento de Kuypers a Godard, a condutora da oficina desenvolve um procedimento de toque, onde pergunta: “Qual é a coluna vertebral do seu corpo?”

Esta pergunta foi gradualmente respondida pelos participantes. Formaram-se duplas e cada indivíduo entrou em contato com o outro através do toque em conjunto com a visualização do esqueleto humano em resina plástica, que foi trazido como recurso didático para dentro da sala da Oficina Cultura de Uberlândia.

Para dimensionar cada vértebra, as duplas pinçaram e pressionaram os processos espinhosos, com leves percussões e balanços em cada uma delas. Percorrendo toda a extensão da coluna, da base do crânio ao cóccix, este procedimento poderia instigar aos participantes a possibilidade de perceberem os volumes, as densidades, os formatos e as distâncias entre uma vértebra e outra⁸.

Após o processo de toque em duplas, a mediadora da oficina propôs oralmente que os participantes, gradativamente, mobilizassem a coluna vertebral a partir do nível baixo e propôs a sucessão gradual, contínua e sustentada de apoios, gerando rolamentos, deslizos e variações de níveis no espaço.

Sensibilizadas as vértebras em duplas e o reconhecimento individual através dos possíveis movimentos de suas articulações, as várias colunas vertebrais dos presentes naquela oficina em Uberlândia apoiaram a investigação de cada um dos participantes para desenvolverem a percepção de si e também a do outro, abrindo o campo de experiência da improvisação através do estudo do movimento. Os estudos na oficina em Uberlândia permearam e integraram a percepção de cada indivíduo com a improvisação em tempo real, partindo das relações do corpo com a gravidade. Ou como pondera o artista Steve Paxton:

Em todo caso, a dança prosseguirá baseada em sensações, memórias, contagens, relações tanto com o espaço quanto com os outros dançarinos, percepções, humores e o marcar do tempo de uma sequência de sensações

⁸ O procedimento desenvolvido em Uberlândia foi inspirado em Steve Paxton e apreendido por pela artista no Estúdio Nova Dança, em São Paulo.

musculoesqueléticas que requerem negociações com a gravidade (Paxton, 2022, pág.26)

Partindo das sensações musculoesqueléticas que solicitam a cada instante uma negociação no estado presente com a gravidade. O toque realizado em cada vértebra aprofundou o estudo de movimento individual e foi aprofundado paulatinamente, através de proposições de percepção-ação do corpo em movimento desenvolvido pela mediadora da oficina. Gradualmente a mediadora da oficina desenvolveu propostas de levantamento de repertórios individuais, de percepção dos movimentos em duplas e, gradativamente, se ampliou a percepção da coluna vertebral em direção aos espaços da sala.

A sensibilização dos vários segmentos da coluna vertebral possibilitou que cada indivíduo entrasse em contato com a paisagem interna, a partir de um elemento condutor, as vértebras e as porções de cada coluna em movimento. Após a investigação da coluna vertebral em relação consigo, com o outro e com o espaço da sala de aula, o repertório levantado operou como uma espécie de suporte e apoio primordiais para os gestos que os participantes investigariam através da improvisação em tempo real realizada posteriormente, no momento em que se dirigiram às ruas do entorno da Oficina Cultural de Uberlândia.

Cientes de que a experiência na imersão da oficina mineira contava na maioria de seus participantes artistas em formação, talvez ali em Uberlândia fosse inseminada a curiosidade em alguns deles para trabalhar como intérpretes-criadores em futuras improvisações em dança na rua.

Partindo desse contexto artístico, científico e pedagógico, o texto refletirá sobre como os procedimentos da oficina realizada em Uberlândia foram dilatados depois no âmbito profissional em São Paulo. Para guiar a reflexão do próximo excerto levantaremos algumas perguntas: seria possível expandir o que foi relatado na cidade mineira e não eleger apenas uma parte da estrutura humana para desenvolver um processo de preparação corporal, voltado para a improvisação em dança? Ao diferenciar a proposta de improvisação em dança nos contextos mineiro e paulistano, como agenciar outros modos de perceber e ampliar os sentidos nos espaços públicos urbanos dentro da capital paulista?

4. A relação entre preparação corporal e a escuta dilatada: a sensibilização do corpo como mobilizadora para a emergência da poética corpo-rua.

Fundado em 2006, o núcleo artístico dirigido pela artista e primeira autora deste artigo é sediado no município de São Paulo. Tal núcleo tem uma trajetória baseada em criações coreográficas atravessadas pela linguagem de improvisação em dança com base nas abordagens somáticas. Seus processos criativos transitam pela integração da linguagem da dança com a poesia e a fotografia, com atuação e pesquisa em improvisação em dança, com enfoque espaços públicos urbanos e não convencionais.

O projeto de criação e manutenção de pesquisa em dança que será abordado neste texto será: *Entre-Espaços: Relações possíveis no encontro com a rua*, contemplado pela 16ª Edição de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, em 2014. Com duração de 12 meses, o projeto resultou na criação da obra “*Pequena dança para crescer nos vãos*”, elaborada a partir do encontro e ocupação por um ano ininterrupto da Rua São Bento, no centro histórico da capital paulista.

Focaremos na preparação corporal voltada para a improvisação em dança, para o desenvolvimento do processo criativo ao longo de um ano dentro do projeto apresentado, especificamente a partir da contribuição do coreógrafo Fabrice Ramalingom⁹, que foi um dos artistas convidados durante este período. Entre outros procedimentos em dança e sua integração com o pensamento somático, o coreógrafo aplicou uma preparação corporal que enfocava a sensibilização de três camadas do corpo via toque, com sua consequente percepção-ação através do estudo do movimento, que foram: Pele, Músculo e Osso. Para cada uma delas, Ramalingom também propôs verbos de ação que constituíram a prática de investigação da preparação corporal do grupo posteriormente

⁹Fabrice Ramalingom bailarino, coreógrafo e pedagogo. Começou sua formação em 1986 no Centro Nacional de Dança Contemporânea em Angers, depois iniciou uma carreira como dançarino-performer no Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, onde conheceu o coreógrafo Dominique Bagouet. Apresenta-se em peças criadas por Trisha Brown e Cia. Bagouet. Em 2006, funda a cia. RAMa. Artista residente no ADDMD11, artista associado à Agora - cidade internacional da dança em Montpellier - e também no CDC Uzès Danse. Dedicar-se à transmissão e ao ensino. Em 2005, passa a atuar como conselheiro artístico do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier. Fonte: <http://ici-ccn.com/artistes/fabrice-ramalingom-biographie>

Para diferenciar como foi encaminhada a preparação corporal de cada camada do corpo e seus respectivos modos de tocar, apresentamos a seguir uma tabela onde o corpo é apresentado através de pele, músculo e osso e, ao lado, os respectivos verbos de ação propostos por Ramalingom:

Tabela 1: Proposta de relação de Fabrice Ramalingom entre camadas do corpo e seus respectivos verbos de ação

CAMADA-CORPO	TOQUE/ VERBOS DE AÇÃO
PELE	Friccionar, deslizar, beliscar, “adesivar”, assoprar
MÚSCULO	Contrair-soltar, “estirar”, amassar, descolar o músculo do osso
OSSO/ ESQUELETO	Percutir, “pinçar”/dimensionar, articular, alinhar

Fonte: Autoria Própria.

Para o desenvolvimento do toque em camadas, Ramalingom sugeriu que o trabalho fosse realizado em duplas. Ambas as pessoas envolvidas permaneciam ao longo de todo exercício ativas corporalmente, porém de formas distintas. Quem recebia o toque deveria manter-se em constante movimento, com variações pelos três níveis no espaço. Diferente de conduzir, indicar ou manipular, o toque aplicado era recebido com plena autonomia pelo par que estava sendo tocado, mantendo uma investigação de movimento que incluía os modos dos intérpretes para se alongarem, se apoiarem e se deslocarem no espaço. Entretanto, ambos deveriam estar atentos aos ritmos do parceiro, cultivando o toque com vigor, precisão e velocidade, mantendo todo o corpo engajado nas ações, sem ultrapassar a camada em questão.

Assim, quem tocasse a pele deveria tocar com atenção à esta primeira camada corporal, sem ultrapassar o nível de pressão. O músculo deveria ser tocado com a ação de esforço muscular, sem ultrapassar a pressão a ponto de sentir o osso. E, por fim, o osso deveria ser devidamente mapeado com precisão e utilizando a intenção necessária para acessá-lo, tornando possível a percepção de suas dimensões, formatos e espessuras.

Com esse rigor técnico relacionado às qualidades de toque, distinguiam-se cada uma dessas camadas corporais em ambas as pessoas. Após todos os verbos serem realizados através da ação de tocar, haveria a troca de função: quem tocou deveria ser tocado e quem foi tocado passaria a ter o papel de proponente da ação de toque.

Ao longo do processo de doze meses que duraram os encontros e ocupações da Rua São Bento, gradualmente a preparação corporal proposta inicialmente por Ramalingom instalou modos de observar a Rua São Bento pelos integrantes do grupo.

Esta rua corta o centro histórico de São Paulo e começou a ser observada também em três diferentes camadas: primeiro pela sua arquitetura e pavimentação: depois pelo viés do fluxo e tensionamentos entre as pessoas e por último seus aspectos de conflitos de ocupação histórica. Esta tríade de camadas observadas dentro do processo de elaboração da poética Corpo-Rua foi integrada ao tripé pele-músculo-osso. Para desenvolver a compreensão de como as camadas do corpo se relacionaram com as camadas poéticas levantadas para a obra artística, a seguir apresentamos as suas relações:

Tabela 2: Camadas para a preparação corporal e camadas poéticas na criação da obra “Pequenas Danças para Crescer nos Vãos”, do ... Avoa! Núcleo Artístico e investigado na Rua São Bento em São Paulo, entre 2014 e 2015.

CAMADA-CORPO	CAMADA-RUA	TOQUE/INTERAÇÃO/VERBOS DE AÇÃO
PELE	Arquitetura, materiais utilizados para calçamento e fachadas, mapeamento das fachadas e estabelecimentos	Deslizar, friccionar, “adesivar”, beliscar, assoprar
MÚSCULO	Fluxos de pessoas, tensionamentos de direções e sentidos, tensionamentos entre instituições e pessoas (carros-fortes, bancos, polícia versus trabalhadores informais, pedestres, população de rua)	Contrair-soltar, estirar, descolar, amassar
OSSO/ESQUELETO	Memória e História da rua São Bento e formação da cidade (Igreja-População Indígena, rios soterrados e encanados, topografia e indícios do passado)	Percutir, dimensionar, articular, alinhar

Fonte: Autoria própria

A rua São Bento quando observada do alto, remete a um estreito comprido que corta o centro histórico da cidade de São Paulo. Esta rua possui quatro quadras e três cruzamentos sendo todos assimétricos. A camada Pele foi representada poeticamente

pela superfície da rua, como suas fachadas, seus calçamentos, seus materiais, as cores predominantes em toda a sua extensão e até mesmo o tipo de vegetação que brotava nessas mesmas fachadas e solo.

Para abordar a pele houve a preparação através do ato de deslizar. Esta ação na rua significava uma qualidade específica de deslocamento contínuo e sustentado dos intérpretes-improvisadores ao longo do seu percurso. Os artistas também literalmente deslizavam o corpo nas fachadas e tocavam, em deslize, o chão. A ação de friccionar proposta pela preparação corporal revelava no encontro com a pele da camada-rua um aspecto de movimentos curtos, rápidos e imprimindo maior ou menor pressão do corpo em contato com o outro ou com as camadas arquitetônicas e de pavimentação da rua.

Poeticamente a fricção tinha um valor simbólico de aquecer o lugar e também gerar uma espécie de desarmonia naquele ambiente da Rua São Bento, com pequenas transgressões em relação ao uso da arquitetura, escalando fachadas e portões de instituições bancárias, ou ainda alterações bruscas de velocidade durante um deslocamento.

A camada-corpo da preparação corporal voltada para os músculos encaminhou para a percepção poética das pessoas e seus fluxos constantes na Rua São Bento. O binômio contrair-soltar e os verbos estirar, descolar e amassar eram desenvolvidos no processo de aquecimento, que envolvia o vir-a-ser do corpo dos intérpretes-improvisadores, quando os artistas entravam em contato com o fluxo de pessoas, de trabalhadores, de pedestres, de população de rua e também com seus tensionamentos.

Tensão que muitas vezes os artistas tiveram que confrontar em articulação com o fluxo de carros-fortes e veículos de polícia, que entravam em conflito com os trabalhadores informais e moradores de rua, que habitavam os entre-espços que a arquitetura proporciona da rua proporciona através de suas marquises.

A elasticidade e a alteração de tónus dos intérpretes-improvisadores muitas vezes tinham que se adaptar a estas mudanças abruptas, acionando músculos que tinham que atuar em estado de escuta através de preparações e improvisações com os atos de se amassarem, se estirarem e também se descolarem. A poética da camada-rua do músculo trazia aos improvisadores as ações de se torcerem e de se mobilizarem, desenvolvendo a metáfora da torção do corpo com a capacidade de torcer a si mesmo e ao espaço, construindo a sensação de tridimensionalidade.

No processo de criação artística, a última camada poética que gradualmente se instaurou foi a dos ossos. Não por acaso, a estrutura do esqueleto no corpo é a mais profunda, abaixo da pele, da gordura, da musculatura e dos ligamentos humanos. Na preparação corporal, a camada-osso era desenvolvida através das ações de percutir, dimensionar, articular e alinhar o conjunto dos esqueletos dos intérpretes-improvisadores na rua.

Durante o processo, a sensibilização da pele dos intérpretes acessava a pele-rua e integrava o corpo dos artistas com a arquitetura e a pavimentação. Depois de atentarem para os músculos do corpo, os intérpretes se relacionaram com os transeuntes e improvisaram com os conflitos entre policiais versus trabalhadores/moradores de rua.

Após todo o trabalho de preparação corporal envolvendo peles, músculos e ossos dos intérpretes com as diferentes poéticas emergidas dos encontros destas camadas corporais com o contexto urbano do centro da cidade de São Paulo, uma questão começou a emergir dentro da criação da obra daquele núcleo artístico na cidade de São Paulo em 2014: o que seria a camada mais profunda da Rua São Bento? Outra pergunta também surgiu na visão poética dos intérpretes: o que constituiria as funduras ósseas desta rua, que recebeu o nome de um santo católico?

Explanaremos brevemente sobre a Rua Direita, que corta a Rua São Bento nas imediações da Praça do Patriarca e é próxima ao Largo de São Francisco. A Rua Direita é o primeiro logradouro que apresentou um percurso não tortuoso na cidade, com um trecho linear. A camada sobre o nome “Rua Direita” amplifica o seu sentido, ao se perceber que direito é aquilo que se alinha ou é aprumado.

Esta rua(que ficou “direita”), tomou o lugar de uma das ramificações do chamado Caminho do Peabiru, trilha indígena que ligava o Oceano Atlântico ao Pacífico. Saindo de cidades como São Vicente ou Florianópolis, o caminho do Peabiru tinha múltiplos entrelaçamentos e atravessava a porção meridional do continente sul-americano.

Segundo Franciscon, Marques e Azuma (2017, p. 107), a palavra Peabiru tem origem tupi-guarani e possui algumas traduções, como “Caminho forrado”; “Por aqui passa o Caminho antigo de ida e de volta”; “Caminho sem ervas”; “Caminho que leva ao céu”.

Os artistas-improvisadores do núcleo artístico perceberam que a Rua São Bento, que ocupavam há meses, cruzava em pavimento uma das ramificações do Caminho do Peabiru, que foi sobreposto posteriormente pela Rua Direita. Nas extremidades da Rua São Bento, havia duas igrejas: a do Largo de São Bento e a do Largo de São Francisco. Dirigidas por franciscanos e beneditinos, simbolicamente os ossos da camada-rua com nome bento começou a se instaurar para os intérpretes-improvisadores: um logradouro com nome católico, que talhava em pedras portuguesas um traçado beneditino e também sulcava em formato de cruz um caminho indígena.

A encruzilhada entre a Rua São Bento e a Rua Direita era um dos locais onde os ossos dos intérpretes eram tocados na preparação corporal para as poéticas do instante propostas pela obra do núcleo. Em pesquisa e em improvisação, o corpo e todas as camadas poéticas da rua eram desveladas, com o mais profundo da Rua São Bento soterrando o caminho de uma memória, que emerge em osso indígena aterrado pelos pavimentos e o esforço dos transeuntes.

5. Camadas de pré-para-ação voltadas para a improvisação: bases para o instante da poéticacorporal em acontecimento.

Neste artigo, pensar o fazer a dança sob o viés da preparação corporal do intérprete improvisador é um recorte privilegiado para se discutir estratégias sobre a improvisação na dança enquanto linguagem cênica. Primeiramente porque a questão da preparação corporal foi trabalhada em dois lugares de acontecimentos distintos: um de oficina e outro de processo de criação coreográfica. Em ambos se abre para o envolvimento da *corporeidade* como eixo primordial para se discutir questões de formação, treinamento/manutenção e, de instrumentalização técnica-expressiva de quem quer dançar na cena, principalmente àqueles que buscam aporte na pesquisa de linguagem em seus projetos singulares de criação.

Quando são considerados seus contextos socioculturais de origens específicas, agregam-se outros aspectos de distinção desses lugares. Por exemplo, a oficina aconteceu como parte da programação de um encontro em Uberlândia/MG, com o propósito de reunir diferentes profissionais de diferentes regiões do Brasil, para se

discutir e refletir sobre a Improvisação em Dança sob diferentes formatos, entre eles o workshop aqui refletido. Por sua vez o processo de criação aconteceu com o propósito de elaborar a obra artística *Pequena dança para crescer nos vãos* (2014-15), resultante de um processo de pesquisa continuada sobre uma poética do corpo na cidade de São Paulo, subvencionado por um edital público municipal de fomento à dança.

A questão da preparação corporal na oficina promoveu um modo de problematizar e adquirir conhecimentos sobre a Improvisação em Dança, tornando-o um lugar com o propósito de transmitir um saber, um traquejo, ou, um modo de abordar a improvisação em dança, instigando sua discussão e reflexão por meio de uma experiência vivida no estatuto do próprio corpo. Quando no processo de criação, a preparação corporal é primordialmente utilizada como um conjunto de recursos técnicos preliminares que aprontam o corpo para a improvisação em dança. Ou, mais especificamente, uma preparação corporal direcionada para a práxis artística da Improvisação em Dança na Rua, na qual desdobra a distinção dos lugares de acontecimentos das danças cênicas, isto é, das danças realizadas para *o se dar a ver*, com significados artístico-estéticos, não em edifícios teatrais, mas transmutando a rua como cenário intertextual.

Estamos a pensar a dança considerando-a como um sistema de significantes simbólicos, portanto, históricos, culturais, filosóficos e políticos. Assim como qualquer outra linguagem, organiza, opera e orchestra dispositivos composicionais e que historicamente para a dança cênica, esboçar-se-á a acepção de *composição coreográfica*, como descreve Michel Bernard (In Marzano, Souza et al, 2012, p. 248-53) para designar sua *qualidade ou ordenação sensorial específica*, diferenciando-a de outras seis qualidades que definem outras artes¹⁰. A qualidade sensorial específica da *composição coreográfica* traz como matéria prima dessa expressão, *o estatuto do próprio corpo* em situação de movimento dançante atrelado à intertextualidade de onde se insere.

Estamos então, a pensar a Improvisação em Dança, isto é, uma *composição coreográfica* que se faz no *instante* de seu acontecimento performático. Não segundo uma gramática gestual pré-codificada e/ou uma conduta espaço-temporal pré-definida,

¹⁰Michel Bernard descreve também outras distintas seis qualidades: a picturalidade, a plasticidade, a fragrância, o sabor, a teatralidade e a musicalidade.

seja entre parceiros ou outros dispositivos composicionais. Aqui mais especificamente com o núcleo artístico apresentado neste artigo, falamos da linguagem de dança que acontece pela improvisação e, portanto, opera, organiza e orquestra dispositivos entre as possíveis poéticas do corpo na cidade. Em uma rede de sentidos tramada pelo caráter imediato daquilo que ocorre nos agentes envolvidos na experiência incommensuravelmente vivida.

A diretora do núcleo traz de sua formação artística uma concepção de corpo que inclui a possibilidade de ele ser, em si, um *laboratório de percepções* e tem como aporte técnico as abordagens somáticas articuladas ao estudo de práticas organizativas da ação do mover-se dançante. O conjunto das condutas criadoras que partejam suas produções artísticas, alimenta-se da pesquisa de linguagem compartilhada à ação pedagógica e vem no rastro do pensamento de Klauss Vianna¹¹ e da escola Nova Dança¹². Seu projeto estético alinha-se à Improvisação, não só como procedimento para explorar e criar novas gramáticas de movimentos, e suas novas articulações compositivas, mas fundamentalmente como linguagem cênica, com a improvisação coreográfica no ato da experiência performática.

¹¹Klauss Vianna (1928-1992), mineiro, bailarino, coreógrafo e um dos introdutores das abordagens somáticas no Brasil por meio de uma abordagem autoral, hoje nomeada Técnica Klauss Vianna. Sob o âmbito da pesquisa de linguagem coreográfica quando residindo na cidade de São Paulo, se destaca como um dos principais introdutores da prática de improvisação como linguagem cênica a partir da metade da década de 1980. Mentor cujos princípios orienta a pesquisa apresentada neste artigo, Vianna centrava sua atenção na dramaturgia da fisicalidade do intérprete, fundamentalmente criador e no caráter de imediatez da composição coreográfica que ocorre na própria vivência performática. Essa pesquisa de linguagem foi personificada no espetáculo *Dã-dá Corpo* de 1987, estreado no Teatro Cultura Artística em São Paulo; e no solo de Zélia Monteiro, *Estudo nº 1* (com voz de Madalena Bernardes), de 1988, estreado no *Movimentos de Dança*, no teatro SESC Anchieta, também em São Paulo

¹²Estúdio Nova Dança - Estúdio de Pesquisa e de Criação de Dança, localizado na Rua 13 de Maio no *Bixiga* (Bairro Bela Vista/SP). Existiu de 1995 na 2007, inicialmente idealizado e dirigido por Adriana Grechi, Lu Favoreto Thelma Bonavita, Tica Lemos e por Cristiane Paoli Quito (posteriormente às saídas de Adriana Grechi e Thelma Bonavita). O Estúdio Nova Dança cumpriu um importante espaço de referência na produção da dança contemporânea paulistana pela sua proposta de ensino, pesquisa e criação atreladas à improvisação e às noções de autonomia e de processos colaborativos de criação. Uma das autoras do artigo fez parte da equipe colaborativa desde sua criação e inauguração, quando participou como redatora de projetos e relatórios de pesquisa, em uma das companhias de dança surgidas no estúdio. A partir da experiência do Estúdio Nova Dança, a terceira autora deste artigo também participou da criação da Cia Oito Nova Dança dirigida por Lu Favoreto, nas funções de orientadora da pesquisa dramaturgica e assistente de direção. Durante assídua frequência e atuação no espaço foi quando estabeleceu primeiros contatos com a primeira autora abordada neste artigo, também integrante da equipe de colaboradores e apoiadores do estúdio.

Aqui se faz possível inferir um conceito de pré-para-ação¹³, em que o prefixo *pré* adere à noção daquilo que antecede, a preposição *para* com o sentido de propósito e a *ação* sob a acepção de definir o feito, que exige certas propriedades específicas para ser alcançado. Poeticamente poderia ser traduzido parafraseando Gilberto Gil, em seu verso cantado (...) *Agora que é quase quando*¹⁴. Isto é, uma série de procedimentos que sensibilizam, estimulam, processam e operam ações preliminares preparativas, que dão vida e sentido poético à dança.

Esse conceito reverbera uma tendência multidisciplinar bastante recorrente na formação do dançarino contemporâneo. Poderia ser compreendida como a busca, a investigação, a procura de novos parâmetros técnico-corporais constituídos na vivência criativa específica, para atender diferentes procedimentos de levantamento de materiais coreográficos, ou seja, em processos criativos. A partir dessa reflexão é possível estimar que essa tendência formativa nas práxis artísticas dançantes cria zonas de *indeterminação*, que deixam entrever outras exigências muito próprias em seu modo de trabalhar as práticas e as poéticas. Esse ambiente estético cultural favorece o surgimento da *dança de autor*, e do *intérprete-criador* que reconfiguram os modos de aprender e preparar o corpo cênico para seus métodos de composição e especificidade da experiência performativa e de estéticas peculiares.

A preparação corporal enquanto *experiência vivida* implica, agrega e articula diferentes naturezas de significado, o da imediatez naquilo que ocorre na própria vivência em seu cortejo de sentimentos, significâncias e sua irredutibilidade da própria vivência; ou como reflete Jorge Luiz Viesenteiner (2013) o da mediação lógica que instrumentaliza os saberes apreendidos, organizadores da experiência performativa. Sob essa perspectiva, tanto os conteúdos trabalhados no workshop como os procedimentos processuais para a criação coreográfica "*Pequena dança para crescer nos vãos*" vinculam-se aos processos de formação e/ou de treinamento do artista da dança aplicados na pesquisa de linguagem, potencializam a autonomia criativa do

¹³Conceito desenvolvido por uma das autoras do artigo em sua pesquisa sobre processos de preparação para uma investigação dramaturgica da corporeidade dançante e para a atuação em cena. Esse conceito é utilizado também como uma das ferramentas conceituais no estudo sobre a história das corporeidades dançantes enquanto linguagem cênica.

¹⁴Canção de Gilberto Gil *Aqui e Agora*, Álbum Refavela/ 1977.

intérprete, e se fazem pela mediação lógica fruto de uma experiência vivida na trajetória profissional da artista proponente do projeto.

Referências

BERNARD, Michel. Coreografia. In: **Dicionário do Corpo**. Org. MARZANO, Michela; Trad. SOUZA, Lucia Pereira de. [et al] São Paulo: Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012.

BÉZIERS, Marie-Madeleine. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. Marie-Madeleine Béziere e Suzanne Piret; [tradução Ângela Santos; revisão técnica de Lúcia Campello Hahn]. São Paulo: Summus, 1992.

FRANCISCON, Anderson / MARQUES, Caroline Salgueiro da Purificação / AZUMA, Maurício Hidemi. **A arquitetura na reprodução da memória: o caminho de Peabiru**. Akrópolis Umuarama, v. 25, n. 2, p. 103-116, jul. /dez, 2017.

GODARD, Hubert. **Uma entrevista com Hubert Godard**. Concedida à Patricia Kuypers [tradução Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg]. Revista Repertório, v. 2, nº 2, 2010.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TODD, Mabel Elsworth. **The thinking body: a study of the balancing forces of dynamic man**. Maine: The Gestalt Journal Press, Inc., 2008.

VIANNA, Klauss. **A dança** [recurso eletrônico]. Klauss Vianna: em colaboração com Marco Antonio de Carvalho – São Paulo: Summus, 2019.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção**. Revista Kriterion, vol.54, no.127. Belo Horizonte, Junho/2013.

Recebido em: 07/09/2023 Aceito em: 18/10/2023

IMPROVISAÇÃO IDIOMÁTICA SOBRE ANAMORFISMO HARMÔNICO: O RITMO COMO CATALISADOR DA HARMONIA E MELODIA

César de Almeida Braga¹

Resumo: Neste artigo relatam-se procedimentos de improvisação idiomática com aplicações de *timelines* retiradas das Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani e processos de defasagem desenvolvidos por Steve Reich, Michael Udow e Cesar Traldi. A improvisação idiomática, neste contexto, subordinou-se às mudanças harmônicas engendradas pelo aspecto rítmico. Realizaram-se laboratórios com técnicas de *live looping* por meio da DAW *Reaper* para lidar com o material sonoro, submetendo *timelines* retiradas das Séries à defasagem rítmica por processo aditivo, a fim de estabelecer uma base de acompanhamento. Geraram-se a criação, a performance e a análise de um produto artístico audiovisual. Fez-se tangência com a arte plástica anamórfica de Patrik Proško, fruto de uma pesquisa de mestrado em que se adotou metodologia própria da Pesquisa em Artes. O programa *Sonic Visualiser* foi utilizado para a análise da peça engendrada na fase de laboratórios. Por fim, considerou-se que o aspecto rítmico passou a ser elemento catalisador da harmonia e melodia improvisada, engendrando anamorfismo harmônico. O fator inovador está na combinação entre conceitos rítmicos, técnicas de *live looping* e improvisação para conceber um novo constructo artístico.

Palavras-chave: Improvisação idiomática, *Timeline*, Gramani, Defasagem rítmica por processo aditivo, *Live looping*, Piano popular, Anamorfismo harmônico.

IDIOMATIC IMPROVISATION OVER HARMONIC ANAMORPHISM: RHYTHM AS CATALYST OF HARMONY AND MELODY

Abstract: In this article, we have reported idiomatic improvisation with timeline applications taken from the Rhythmic Series by José Eduardo Gramani and phase-shifting procedures as developed by Steve Reich, Michael Udow and Cesar Traldi. The idiomatic improvisation, in this context, was subordinated to the harmonic changes engendered by the rhythmic aspect. Laboratories were conducted with a live looping workflow in the DAW *Reaper* to manage the sound material, submitting timelines taken from the Series to phase-shifting by rhythmic additive process, in order to lay a comping base. The result was the creation, performance and analysis of an audiovisual artistic product. There was a tangency with the anamorphic visual art of Patrik Proško. This was the result of a master's degree paper in which Research in Arts methodology was adopted. Audio descriptors were used for the analysis of the piece created in the laboratory, using *Sonic Visualiser*. Finally, it was considered that rhythm became a catalytic element of harmony and improvised melody, in turn generating harmonic anamorphism. The innovative feature in this work lies in the combination of rhythmic concepts and live looping techniques to conceive a new artistic construct.

Keywords: Idiomatic Improvisation, Timeline, Gramani, Phase-shifting by rhythmic additive process, Live looping, Popular piano, Harmonic anamorphism.

¹ César Braga (1979) é pianista popular, professor de música, com mestrado em Música pela Universidade Federal de Uberlândia e pós-graduação em Música (Improvisação/Piano) pela UninCor. Iniciou seus estudos em música em 1990 na Fundação Cultural do Alto Paranaíba, Patos de Minas-MG (FUCAP) seguindo curso técnico em música sacra. Estudou piano jazz com Alexandre “Píu” Magno, improvisação linear com o prof. Dr. Ed Byrne, educação somática aplicada à técnica pianística com Douglas Johnson, e Rítmica Brasileira com Fábio Torres. Foi intercambista do Rotary em 1997 na cidade de Hafnarfjörður, Islândia. Atualmente é instrutor/teclado no Conservatório Municipal Galdina Corrêa da Costa Rodrigues em Patos de Minas-MG, além de pianista e regente da Primeira Igreja Presbiteriana de Patos de Minas. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5889503426489168>

Introdução

Apresentamos um extrato do resultado de nossa pesquisa de mestrado (Braga, 2022) no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, em que criamos um produto artístico inédito, dentro de metodologias específicas da Pesquisa em Artes. A improvisação idiomática da música popular foi utilizada na criação das peças, além de processos rítmicos e meio eletrônico para gerar acompanhamentos; no entanto, o aspecto rítmico está no foco central da pesquisa.

A investigação envolveu levantamento teórico/epistemológico concernente a procedimentos rítmicos e relato da propedêutica (preparo anterior à aplicação das *timelines* e ostinatos), culminando em experimentos laboratoriais de cinco peças musicais. Neste artigo, relataremos a obra *Anamorfose II*, focando nos aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos levantados naquela pesquisa.

Em todas as peças, usamos *walking bass*² na mão esquerda. Destacam-se Lennie Tristano e Dave McKenna nesta técnica pianística. Neil Olmstead (2003, p. 6, tradução nossa) a denomina como “improvisação jazzística contrapontística”³. Significa improvisar baixos de condução na mão esquerda e linhas melódicas na direita. Também lançamos mão da prática do *Método de Rítmica Brasileira Aplicada ao Piano* de Fabio Torres (Torres, 2016) no qual se exploram padrões rítmicos ou ‘claves’ de música brasileira, referenciadas como ‘*timelines*’ na etnomusicologia.

Nossa obra artística segue o seguinte esquema: cria-se um processo de defasagem rítmica por processo aditivo de uma *timeline* usando técnicas de *live looping* com a DAW⁴ *Reaper*, assim gerando anamorfismo harmônico a influenciar a improvisação em diálogo com a *timeline*. Lançamos um álbum (EP) intitulado *O Piano Anamórfico* contendo essas peças, o qual encontra-se em plataformas de *streaming*⁵.

² Walking bass é a parte que cabe ao baixista no jazz, mas os pianistas podem tocá-lo com a mão esquerda. Compreende o uso de semínimas em ternário ou quaternário simples para conduzir a banda e delinear a harmonia.

³ No original: “contrapuntal jazz improvisation”.

⁴ Digital Audio Workstation é um programa para computador com o qual se realizam gravações e edição de áudio. A DAW de nosso uso é o Reaper, disponível em: <https://www.reaper.fm>.

⁵ Disponível em: <https://tratore.com.br/smartlink/pianoanamorfico>.

A música de vanguarda do século XX trouxe inovações harmônicas, melódicas e rítmicas que foram sendo incorporadas na música de *mainstream*. No âmbito do aspecto rítmico, tais inovações trouxeram desafios aos músicos como assimetrias (compassos ímpares), polirritmia, polimetria, modulação métrica, defasagem, entre outros. Nesse contexto, manuais e cadernos de exercícios surgiram como um tipo de propedêutica para auxiliar os aspirantes à ‘nova música’. À guisa de exemplo, este foi o caso dos primeiros exercícios de José Eduardo Gramani para abordar a rítmica aditiva e a polimetria presentes na obra *A História do Soldado* de Igor Stravinsky (Gramani; Cunha, 2016, p. 190), o que posteriormente o levou a escrever seus livros *Rítmica* (Gramani, 2010) e *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo* (Gramani, 2008) nos anos 1980 e 1990.

Todavia, as Séries Rítmicas de Gramani, especificamente, encontraram pouco uso em processos criativos, sobretudo na música popular até o início do século XXI. Essa questão no levou à seguinte pergunta: como aplicar aspectos da rítmica do século XX como *timelines* retiradas das Séries Rítmicas de Gramani e defasagem rítmica a processos criativos no piano popular, ainda utilizando *live electronics*?

Há um pequeno número de circunstâncias em que músicos em geral se propuseram a utilizar as Séries de Gramani como elemento criativo. Portanto, ainda há escassos exemplos de aplicações delas para piano popular registradas por partitura, fonograma ou vídeo. O saxofonista e compositor Marcelo Coelho talvez tenha sido quem mais se apropriou de elementos retirados das Séries Rítmicas de Gramani no contexto da performance da música popular, a exemplo de seu álbum *Colagens* (2007) e sua *Suíte I Juca Pirama* (2008), tema de sua tese de doutoramento pela Unicamp. Coelho, ex-aluno de Gramani, além de aplicá-los em composição, os utiliza como *timelines* de referência rítmica em arranjos e improvisações de *standards*.

Portanto, no leque de utilização de Gramani dentro do mercado, no qual a área educacional atualmente se encontra no centro, ainda falta uma maior disseminação de trabalhos na área de criação musical. Há várias escolas brasileiras que adotam seus livros; no entanto, são praticamente inexistentes pianistas populares que se apropriam das Séries Rítmicas em suas práticas musicais.

Nosso objetivo é contribuir com exemplos de aplicações criativas utilizando as Séries de José Eduardo Gramani aliadas a processos de defasagem rítmica a fim de

mostrar que seu trabalho é compatível e relevante para o fazer musical do pianista no contexto da música popular.

Este trabalho pode ser considerado como uma pesquisa em artes. Vários dos métodos relatados por López-Cano & Opazo (2014) fundamentam ações e tarefas de pesquisa adotadas durante a investigação de nosso objeto de estudo. Os autores mostram que a pesquisa em música está para além da pesquisa científica tradicional, pois requer o conhecimento prático do artista para trazer à vida aquilo que somente um músico é capaz de produzir: música.

Faremos breve detalhamento dos processos rítmicos do século XX utilizados na estruturação das peças, como as Séries de Gramani e processos de defasagem em Steve Reich e outros, seguido de sucinto relato do laboratório de pesquisa artística. Ao final, discorreremos dos resultados concernentes ao anamorfismo harmônico em relação à improvisação na obra *Anamorfose II*.

1 Rítmica aditiva, Séries Rítmicas, *timeline* e ostinato

José Eduardo Gramani (1944-1998), ao procurar tocar a obra de Igor Stravinsky (1882-1971), deparou-se com o desafio de compreender trechos que lhe pareceriam inovações. Após reduzi-los a duas vozes rítmicas, resolve os problemas e cria exercícios para seus alunos da Universidade de Campinas nos anos oitenta. (Gramani; Cunha, 2016, p. 190).

Em *A História do Soldado* de Igor Stravinsky, a rítmica é construída sobre o pulso base que tece o “fio condutor” sobre o qual a marcha do soldado é constante e irregular ao mesmo tempo (Silva et al, 2021, p. 3).

Segundo Kostka & Santa (2018), “o termo ‘rítmica aditiva’ é às vezes usado para passagens (...) em que uma duração curta (...) permanece constante, porém é usada em agrupamentos imprevisíveis de tamanhos variáveis.”⁶ (Kostka; Santa, 2018, p. 108, tradução nossa).

⁶ No original: “The term additive rhythm is sometimes used for passages (...) where some short note value (...) remains constant but is used in groups of unpredictably varying lengths.”

As Séries Rítmicas de J. E. Gramani são baseadas em “um procedimento fundamentado no pensamento aditivo. Na rítmica aditiva, os valores são pensados em função das próprias unidades internas, sempre tratadas como pulsações e não como subdivisões.” (Coelho, 2014, p. 172).

Portanto, ao definir a figura rítmica de menor duração como o pulso base, passamos a considerar as durações maiores como somas da menor figura. A arquitetura inicial de uma Série é construída por meio de aritmética bastante simples: toma-se uma estrutura rítmica contendo uma longa e uma curta e segue-se com sua replicação somando-se uma curta até chegar ao montante de quatro. Reinicia-se com dois valores longos e um curto até haver novamente quatro curtos e, por fim, três longos e um curto até haver também quatro curtos. Assim se representa por partitura:



FIGURA 1 – Série 2-1 em *Rítmica*. Fonte: (Gramani, 2010, p. 19).

Um fato interessante é que Gramani, ao copiar a partitura à mão, não organizou cada período em quadraturas para dispô-los em três sistemas. Os períodos circunscrevem-se a cada vez em que há alteração na quantidade de longas. Assim, o primeiro período seria:

[2.1|2.1.1|2.1.1.1|2.1.1.1.1]⁷. O segundo vem a ser:

[2.2.1|2.2.1.1|2.2.1.1.1|2.2.1.1.1.1]. E o terceiro:

[2.2.2.1|2.2.2.1.1|2.2.2.1.1.1|2.2.2.1.1.1.1].

Não conhecemos a razão pela qual Gramani não organizou os sistemas em quadraturas, mas acreditamos haver uma possibilidade de os períodos em separado

⁷ Números entre colchetes, separados por ponto ou barra, indicam estruturas rítmicas. O pulso base foi representado pela semicolcheia na série 2-1 (Gramani, 2010, p. 19) e por '[1]' neste trabalho. '[2]' refere-se à colcheia, já que é agrupamento de duas semicolcheias.

terem sido pouco utilizados uma vez que a delimitação não está clara no livro. Teria Gramani proibido o uso parcial da Série? Não segundo sua própria recomendação: “componha melodias utilizando a série ou **elementos** dela.” (Gramani, 2010, p. 18, grifo nosso). Substitua-se a palavra ‘elementos’ por ‘períodos’, tratando cada qual como *timeline*. Este é o procedimento utilizado nas obras de Marcelo Coelho (2007, 2008, 2011a, 2011b, 2013).

Segundo Gomes (2020, p. 3), a pesquisa da etnomusicologia da música na costa ocidental africana realizada por Jones (1959), Nketia (1963), Kubik (1972) e Arom (1991) gerou os conceitos embrionários de *timeline*, perfazendo assim um processo rítmico diferente da música dita eurocêntrica de prática comum.

Bianca Ribeiro registra que o termo *timeline*, cunhado pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, define-se por “um ponto de referência constante sobre o qual as estruturas de frase de uma canção, assim como a organização métrica linear de frases, são guiadas.” (Ribeiro, 2017, p. 104).

Além disso, o que diferencia a polirritmia europeia da africana, “(...) além da dicotomia entre música escrita e tradição oral, seria o grau de repetições dos **padrões constituintes**, e o caráter cíclico desta última, evidenciado pela onipresença da *timeline*.” (Ribeiro; Fiaminghi, 2019, p. 7, grifo nosso).

Neste contexto, tais padrões constituintes de caráter opositor são chamados de ‘ostinatos’. Definem-se por um tipo de frase ou ritmo curto e constante que faz contraponto à *timeline*, perturbando e cruzando-a, criando-se uma estrutura de natureza polirrítmica. Os ostinatos podem ser unidades rítmicas básicas criadas por agrupamentos de pulsos ou células rítmicas curtas.

Tomamos o primeiro período da Série 2-1 (Gramani, 2010, p. 19) como *timeline*, de modo que sua reiteração transcenderá a contagem aritmética, atingindo um nível mais profundo, sediado na memória e no corpo, imbuído de significado, chegando ao patamar de um tipo de ‘melodia que se sabe de ouvido’. Em nossa proposição artística, a adotamos como apoio rítmico principal na improvisação e estrutura chave no procedimento de defasagem usado para engendrar o anamorfismo harmônico.

2 Defasagem rítmica por processo aditivo

Em 1965, Steve Reich criou um procedimento de *phase-shifting* (defasagem gradual) de forma acidental. Ele realizava experimentos de reiteração (*looping*) de um trecho falado utilizando dois gravadores simultaneamente, quando percebeu que um rodava a fita em andamento ligeiramente diferente do outro, segundo ele mesmo descreve no vídeo 1⁸ (Steve..., 2020).

Traldi (2014, p. 98) relata que “as primeiras composições de Steve Reich com a utilização de *phase-shifting* foram as obras acusmáticas *It’s Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966)”. Continua relatando que Reich passa a usar instrumentos acústicos para criar o processo de defasagem, sendo que a primeira composição foi *Piano Phase* (1967) e, no mesmo ano, *Violin Phase*. A técnica aplicada ainda era a defasagem alcançada pela politemporalidade: “simultaneidade de dois ou mais andamentos distinguíveis auditivamente, estejam eles explicitamente grafados ou subentendidos pela escrita métrica.” (Gandelman; Cohen, 2018, p. 21).

Uma peça em que se utiliza técnica semelhante é a obra *Namíbia* (2011) de Cesar Traldi, vídeo 2⁹ (Namíbia..., 2020), escrita para kalimba e *live electronics*. Um *patch* foi programado em *Pure Data* (PD) para repetir a frase tocada pelo intérprete. Controlado por um pedal acionado pelo músico, o computador inicia a defasagem da frase duplicada por meio de efeito de *delay*¹⁰ na ordem de milissegundos. A diferença é que enquanto o segundo intérprete **acelera o andamento** da frase em *Piano Phase*, o computador **atrasa a repetição** da frase em *Namíbia*.

Reich toma novos rumos ao abandonar a defasagem gradual para se apegar ao deslocamento rítmico. Traldi informa que “a primeira obra que utiliza esse deslocamento imediato é *Clapping Music* (...) realizado pela subtração de uma das notas ou pausas que compõem a frase musical.” (Traldi, 2014, p. 98).

Alguns compositores passaram a utilizar semelhantes processos de defasagem em suas composições, como Michael Udow em sua obra *Toyama: For Two or More*

⁸ Vídeo 1. Disponível em: <https://youtu.be/5hQwkppWUY4>.

⁹ Vídeo 2. Disponível em: <https://youtu.be/bEzaSimVI94>.

¹⁰ ‘Delay’ em inglês traduz-se por ‘atraso’ em português.

Percussionists (1993). Nela, o processo é realizado pelo segundo músico, que antecipa a frase em uma semicolcheia a cada quatro repetições (Campos, 2012, p. 33).

Tais processos resultam do deslocamento de figuras rítmicas de durações inteiras dentro da lógica da rítmica aditiva. Portanto, para as técnicas utilizadas em nosso trabalho, adotaremos 'defasagem rítmica por processo aditivo - adição/subtração'.

Segundo Miguel Silva (2020, p. 14), a obra *Crepitar* (2018) do compositor Cesar Traldi, vídeo 3¹¹ (*Crepitar...*, 2018), apresenta processo de defasagem por adição rítmica. Silva tece uma análise da peça sobre vários aspectos. Partindo de uma descrição geral, analisa a forma de notação, explana as técnicas aditivas de defasagem polimétrica e oferece estratégias de estudo prático visando a execução.

Crepitar é tocada por dois percussionistas, cada qual com três tambores. A estrutura métrica das vozes é reconfigurada por meio de alterações na fórmula de compasso para inserir acréscimos de blocos de colcheias. Os intérpretes alternam as adições a cada seção da peça até que finalmente estejam reveladas as duas frases completas em 5 por 4.

Essa peça, os estudos de Gramani e *A Marcha do Soldado* de Stravinsky apresentam a mesma característica de adição ou subtração de blocos de durações rítmicas.

Os processos rítmicos utilizados em nossas obras partem dos conceitos aqui apresentados, associados ao uso de *live electronics* inspirado por *Namíbia* e da defasagem rítmica por processo aditivo - subtração/adição, análogo a *Toyama* e *Crepitar*.

3 Anamorfismo harmônico

Ao imaginarmos modos de combinar *timelines*, defasagem e *live looping*, surgiu a ideia de dividir as vozes do acorde ao longo da *timeline* de modo que complementar-se-iam. Ou seja, pensamos em uma progressão harmônica que fosse engendrada pelo processamento rítmico. Percebemos que a emergência harmônica decorrente da

¹¹ Vídeo 3. Disponível em: <https://youtu.be/UgKeTW9x9eM>.

defasagem nos daria a oportunidade de improvisar por meio de uma técnica bastante comum na música popular: a teoria acorde/escala. Esta ideia nos pareceu interessante, e o resultado sonoro soou inovador.

Lembramo-nos de outras artes que apresentavam tais transformações, sobretudo no plano tempo-espço, ao que iniciamos pesquisa em busca de uma tangência artística. Tangenciar meios de interpretação da obra ajuda a construir significados conceituais (López-Cano; Opazo, 2014, p. 163).

Dentre artes encontradas, deparamo-nos com uma instalação do tcheco Patrik Proško composta por técnica cunhada pelo autor de ‘anamorfismo’. Notamos uma semelhança quanto aos processos e, por isso, abraçamos esta tangência com o propósito de elucidar o que ocorre em nossa música.

Patrik Proško usa objetos relacionados a homenageados para compor suas obras anamórficas, como estão apresentadas no vídeo 4¹² (Esculturas..., 2020). A instalação *Bedřich Smetana* (Proško, 2019) retrata os compositores tchecos Bedřich Smetana e Antonín Dvořák, composta com materiais musicais montados em torno de um piano de cauda. A ‘anamorfose’ em sua totalidade só pode ser vista pela perspectiva correta; fora dela, veem-se objetos dispersos. A instalação faz parte de uma exposição permanente no Illusion Art Museum em Praga, Tchécoslováquia.

O que há em comum entre nosso trabalho e o de Proško é o processo de transformação resultante do ajuntamento de objetos simples e aparentemente dispersos em um organismo complexo que integraliza todas as partes.

Em nossas obras, inicialmente dois ou três intervalos são tocados consecutivamente para sugerir um acorde a cada ciclo da *timeline*. Com o auxílio do *live looping*, causamos uma defasagem rítmica por processo aditivo para combiná-los até soarem simultaneamente dentro de um único ciclo, constituindo um acorde maior e mais complexo. Denominamos o processo rítmico catalisador das mudanças harmônicas como ‘anamorfismo harmônico’.

Preparamos uma abertura de sobreposição harmônica arranjada em uma estrutura intervalar separável em intervalos que conseguem sugerir acordes

¹² Vídeo 4. Disponível em: <https://youtu.be/E4wgWV0baWU>.

razoavelmente independentes. Ao acorde complexo resultante, denominamos o termo 'anamorfose harmônica'.

A análise das peças sugeriu três fases do anamorfismo harmônico: 1) dispersão: os elementos que compõe o todo ainda são percebidos claramente como entidades únicas e identificáveis. Na arte de Patrik Proško, seriam os instantes em que se percebem os objetos isolados sem ainda ter-se uma ideia da figura que irão formar. Na música, são os intervalos tocados um por ciclo sugerindo harmonias independentes; 2) ajuntamento: a partir do deslocamento, os elementos começam a unir-se para compor uma unidade, mas ainda são perceptíveis. A atenção é atraída para um outro 'ente' mais complexo ainda disforme, e a mente começa a 'idear' um objeto; 3) encontro: ponto em que podemos perceber a anamorfose como um todo sem quaisquer distorções. Os objetos claramente percebidos na fase de dispersão praticamente perdem seu valor ontológico com a finalidade de compor um outro ente único e complexo.

A fase de encontro anamórfico em nossas peças se dá a meio ciclo de defasagem, visto que um ciclo completo faria todas as camadas voltarem ao início da dispersão dos intervalos. Seria semelhante a partir de um ponto de não percepção da anamorfose das instalações de Proško, dar meia volta ao redor da escultura até chegar à posição em que se percebe a anamorfose e seguir caminhando ao redor da instalação, dando uma volta completa para chegar ao exato ponto de partida.

A tangência com a arte visual dilatou a percepção auditiva e aprofundou a experiência tanto para o artista quanto para o apreciador da arte. Veremos a seguir que o tempo musical tal qual foi engendrado na obra subordinou o movimento harmônico e melódico, causando a decomposição, desconstrução ou desestabilização da realidade primariamente proposta, todavia, com o objetivo de revelar um complexo organismo unificador mais significativo, sublime e deífico. E, para nossa 'linha da vida' e cosmovisão, isto é algo carregado de significado subjetivo para nós.

Para a construção de aberturas anamórficas, baseamo-nos no referencial teórico-analítico de Freitas (2010), Guest (2017, 2006a, 2006b), Byrne (2008, 2001), Crook (1995), Dobbins (1994) e Levine (1989).

Segundo Crook (1995, p. 14), uma abertura (*voicing*) pode ser descrita como duas ou mais notas selecionadas de um acorde ou escala tocadas simultaneamente em intervalo(s) harmônico(s). As aberturas anamórficas (anamorfoses) usadas em todas as

peças no trabalho foram compostas de quatro a seis vozes, criando várias relações intervalares. Vide a seção 6 para saber mais sobre a construção da anamorfose de seis vozes em *Anamorfose II*.

4 Modelo de improvisação dirigida pelo anamorfismo

Nossas peças adotam um modelo idiomático de improvisação jazzística baseada na teoria acorde/escala. O objetivo ao analisar a improvisação nas peças foi verificar 1) a influência do processo de anamorfose harmônica sobre a escolha de escalas e 2) a aplicação dos aspectos rítmicos referentes à *timeline* retirada das Séries e a ostinatos. Para tal, desejamos tão somente fundamentar a improvisação idiomática utilizada nas peças e mostrar como ela pode ser praticada dentro do paradigma rítmico em discussão.

Talvez, o leitor possa presumir que a improvisação aqui tenha sido realizada de forma livre e não idiomática, pois o músico estaria autorizado a tocar livremente sobre tal estrutura, a ponto de ignorá-la, já que o processo rítmico é recursivo e a harmonia é modal.

Ao discorrer sobre o estudo da improvisação no *free jazz*, Crook (2006, p. 13, tradução nossa) constrói um argumento inicial ao redor de um paradoxo: como “usar um método ou sistema para treinamento de uma improvisação que não tem método (...)”¹³. Em seu livro, o autor argumenta que a improvisação idiomática em música popular está alicerçada no tempo musical (métrica e andamento) e na harmonia. Em conjunto, ambos definem a ‘forma’ da música. Em suma, os músicos populares praticam improvisação com o objetivo de aprimorar na linguagem dentro do contexto da ‘forma’. Uma vez versados na linguagem e nas “regras que a governam, podemos usá-las para guiar nossas improvisações em ambientes livres, dando-nos a opção (ou escolha) de criar ordem ou desordem.”¹⁴ (Crook, 2006, p. 13, tradução nossa).

Nesse ínterim, Crook (2006, p. 18, tradução nossa) declara que “a Liberdade Artística, portanto – independentemente da atividade – é fundamentalmente

¹³ No original: “using a method or system to practice improvising without one (...)”

¹⁴ No original: “(...) rules that govern them can be used to guide our improvising in free settings, giving us the option (or choice) of creating order or disorder.”

dependente de regras”¹⁵. Logo, improvisar sobre tais estruturas rítmico harmônicas sem uma linguagem definida não faz sentido. Em nossas auto-observações, quando improvisamos em nossas peças de modo totalmente livre, o solo soou autoindulgente, vão, alheio e não nos conduziu a uma experiência frutiva, nem na performance, nem na audição.

A teoria acorde/escala na linguagem harmônica estabelecida na improvisação jazzística define-se segundo a abordagem descrita por Crook (1991, p. 53) como “*Chord Scales*”, que é a escolha da escala subordinada ao acorde do momento, ou seja, ‘troca de acorde’. “Significa improvisar sobre a harmonia da música, trocando de escala à medida que os acordes mudam, relacionando assim, escala e acorde.” (BRAGA, 2008, p. 19).

Outra abordagem seria utilizar o que Ed Byrne (2001, p. 25, tradução nossa) denomina *chromatic targeting*, que “(...) envolve a aplicação sistemática de grupos modificadores cromáticos”¹⁶, ou seja, a aplicação de notas não-harmônicas em caráter de aproximações cromáticas que ‘alvejam’ notas escolhidas¹⁷.

Posto que haja adquirido certa proficiência na abordagem acorde/escala, Crook (2006, p. 19, tradução nossa) adiciona que o improvisador deve seguir criando frases musicais criativas visando a ‘continuidade’ por meio de “motivos ou ideias musicais memoráveis (...) e, em seguida, pelo desenvolvimento desses motivos em temáticas estendidas ou ‘estórias””¹⁸. Acrescenta que ser capaz de manipular esta continuidade distingue o **compositor**-que-improvisa do **instrumentista**-que-improvisa – com uma abordagem contrabalançando a outra. Desse modo, para Crook (2006, p. 16, tradução nossa), ainda que nós falhemos em atender absolutamente todas as demandas da forma, “(...) os ouvintes podem ao menos apreciar o que estamos tentando fazer, e, talvez (...) dar-nos algum crédito por estar tentando.”¹⁹ Caso contrário, ainda segundo o autor, o ouvinte não tem o que apreciar e isso “significa que nossa improvisação

¹⁵ No original: “Artistic Freedom, therefore - regardless of the activity through which it is sought - is fundamentally dependent on rules.”

¹⁶ No original: “involves the systematic application of chromatic modifier groups.”

¹⁷ Em seu método, Byrne usa a análise schenkeriana para reduzir melodia, notas-guia e baixo, adotando-os como ‘alvos’ (targets) para a aplicação dos grupos de aproximação cromática.

¹⁸ No original: “memorable musical motives or ideas (...) and then developing these motives into extended themes or ‘stories’.

¹⁹ No original: “(...) listeners can at least appreciate what we are trying to do, and maybe (...) give us credit for trying.”

resultará mais do acidente e do acaso que da musicalidade.”²⁰ (Crook, 2006, p. 17, tradução nossa).

Em texto fornecido a nós por Coelho (2012a; 2012b), há recomendações sobre a forma de praticar a improvisação idiomática na dimensão rítmica das Séries Rítmicas de Gramani. O autor traz um recorte teórico-prático em seu capítulo 1, intitulado *Série Básica*, mostrando como as Séries podem ser separadas em frases rítmicas. Coelho (2012a, p. 5) sugere exercícios corporais propedêuticos, com palmas, pés e voz, justificando que “as frases rítmicas devem ser memorizadas para que possam ser aplicadas com mais naturalidade.” Seguindo, leva o praticante a realizar exercícios ao instrumento, tocando escalas, intervalos e arpejos sobre a *timeline*.

Em seguida, o autor recomenda a prática da polimetria entre *timeline* e ostinatos. Por exemplo, o pianista pode tocar escalas, intervalos ou arpejos na *timeline* em uma mão e ostinato com duração única ou célula rítmica na outra. Coelho segue com proposições de tópicos avançados em composição utilizando as Séries, como a adequação do ritmo harmônico às células da *timeline*, a fragmentação da frase rítmica e reordenação das células, dando exemplo de sua peça *Colagens* (2007). Ele também disserta sobre duas abordagens de improvisação com as Séries: “O primeiro processo compreende a improvisação sobre uma Série básica. (...) O segundo processo compreende a improvisação sobre compasso simples e composto, quatro por quatro e doze por oito.” (Coelho, 2012b, p. 17).

O foco aqui está nos procedimentos rítmicos baseados na Série; portanto, nos ateremos ao primeiro processo descrito acima. Coelho (2012b, p. 18), visando que o músico “possa improvisar de forma lúcida e convincente sobre a linha rítmica”, passa a expor exercícios criativos com a *timeline* 2.1, primeiramente tocando notas longas sobre os valores [2]²¹.

Nos próximos exercícios, trabalham-se notas longas partindo dos valores [1], depois, mesclam-se os dois exercícios e, por fim, criam-se frases mais livres ancoradas no pulso base ao redor da *timeline*, já alcançando uma improvisação mais natural. Somando a tudo isso, também tocamos escalas pentatônicas sobre a *timeline*.

²⁰ No original: “means that our improvising will result more from accident and chance than from musicianship.”

²¹ ‘[2]’ representa a colcheia como está na FIGURA 1.

5 Laboratórios com improvisação e *live looping*

A primeira fase de experimentações contou com o uso do aplicativo para smartphone com sistema operacional Android nomeado *Loopify*. Todavia, ter que tocar na tela e executar o instrumento ao mesmo tempo aumentou o desafio da precisão rítmica, tão preciosa ao *live looping*, principalmente quando há andamento e metro definidos. Como forma de vencer tais limitações, começamos a pesquisar outras formas de aplicar a recursividade, abandonando o smartphone e tomando a DAW no computador. Deparamo-nos com o vídeo 5²² (Elise..., 2018), em que Elise Trouw toca diferentes instrumentos em *live looping* sem aparecer operando qualquer controle, pedal, computador ou dispositivo a não ser os instrumentos musicais.

Ao buscar como isso era feito, tanto pelo título quanto pela descrição no vídeo, ficou evidente que a performance se realizara ao vivo, sem adição de *tapes* ou edição. Também foi possível apreender que havia um tipo de programação em DAW com *plugins*²³ automatizados para captar trechos em posições específicas na linha temporal da DAW e dispará-los posteriormente. Daí, iniciamos o laboratório de pesquisa empírica a fim de alcançar o mesmo resultado com a ferramenta de nossa posse, a DAW *Reaper* e seus *plugins* nativos.

Citamos o esquema de efeito de *delay* programado em PD na peça *Namíbia* (Namíbia..., 2020). Inspirados nisso, criamos um método similar ao de Trouw usando o *plugin ReaDelay by Cockos* associado a um conjunto de envelopes de volume e controle de envio (*mute send*) programados na linha temporal da DAW *Reaper*²⁴.

A improvisação nas obras operacionalizou-se dentro deste desafio paradoxal: desenvolver a criatividade na linguagem musical e a liberdade nas restrições formais, apontando o equilíbrio entre razão e emoção, algo inerente ao (anti-)método de Gramani (Fiaminghi, 2018, p. 117).

²² Vídeo 5. Disponível em: https://youtu.be/GI9GtO_vQxw.

²³ No campo de descrição em vários vídeos no canal da autora, há referências à DAW *Ableton Live* e *plugins* especializados.

²⁴ Há uma discussão detalhada sobre este método em Braga (2022, p. 104-107).

6 Anamorfose II

Esta criação encontra-se registrada no vídeo 6²⁵. A tangência artística foi realizada com a obra anamórfica *Bedřich Smetana* (Proško, 2019), em que sincronizamos os vídeos²⁶ que exibem a instalação com o áudio de *Anamorfose II*.

A base recursiva polimétrica fica a cargo dos *delays* e, depois que os intervalos são tocados, seguimos nos moldes da improvisação jazzística contrapontística (Olmstead, 2003), improvisando o baixo e a melodia.

Aplicamos o procedimento de defasagem rítmica por processo aditivo – soma – para realizar uma experiência com três camadas recursivas polimétricas da *timeline* 2.1. A primeira soa sobre a *timeline* de dezoito pulsos sem adição; a segunda, de dezenove pulsos, com a adição de uma pausa; a terceira, de vinte pulsos, com adição de duas pausas.

O acorde anamórfico em *Anamorfose II* é uma sobreposição de duas tríades aumentadas Eb+/C+ baseada na relação de mediantes cromáticas (Kostka; Santa, 2018, p. 2) Dó, Mi e Sol# (ciclo de terças maiores); em análise, um acorde C7M(#9, b13). Vale ressaltar que a relação de mediantes esquematiza a harmonia em *Giant Steps*, de John Coltrane.

Vejamos a construção harmônica em *Anamorfose II*.

Retiramos três relações intervalares do acorde anamórfico a serem tratadas como aberturas: duas décimas segundas e uma quinta.

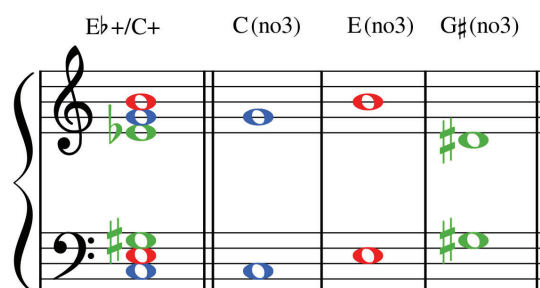


FIGURA 2 – *Anamorfose II* - Acorde anamórfico separado em três aberturas. Fonte: o autor.

²⁵ Vídeo 6. Disponível em: https://youtu.be/VmdY_axtIQU.

²⁶ A utilização dos vídeos foi devidamente autorizada pelo autor.

Encaramos esses intervalos como aberturas de acordes sem terça: C^{no3} (em azul), E^{no3} (em vermelho) e G^{#no3} (em verde). Toca-se um intervalo a cada um dos três ciclos iniciais da *timeline 2.1*:

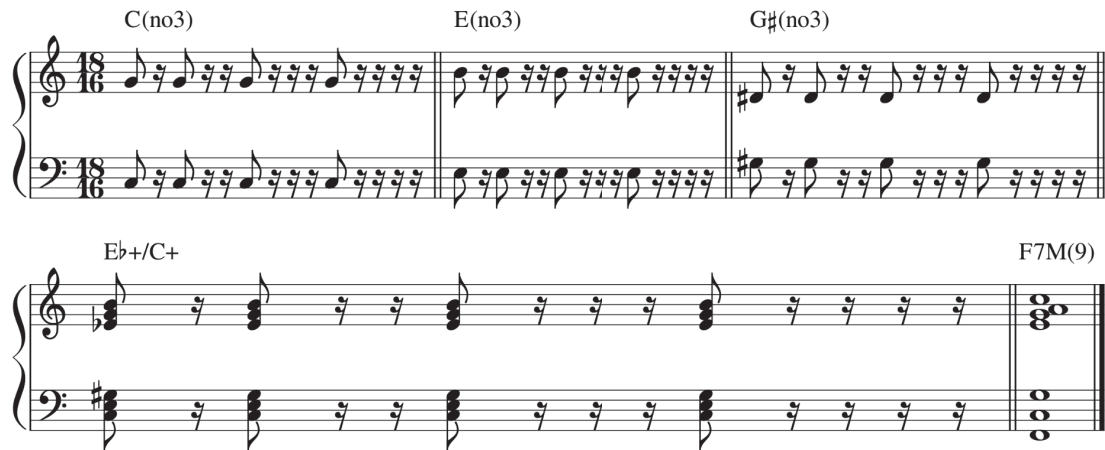


FIGURA 3 – *Anamorfose II* – Harmonia na *timeline 2.1* e resolução. Fonte: o autor.

Os intervalos vão se misturando na defasagem, formando o acorde anamórfico. Para concluir a peça, faz-se resolução em F7M(9). Estruturas intervalares muito distantes são pouco usuais como aberturas de acompanhamento no piano popular, mas funcionaram bem no contexto desta peça.

As aberturas iniciais sugerem escala maior ou pentatônica, e o acorde anamórfico remete a um hexacorde simétrico referenciado por Byrne (2008, p. 119) como “escala aumentada”²⁷, estruturado de segunda aumentada e semitom. O autor também comenta que, por se tratar de uma escala simétrica, não há uma nota principal. O projeto²⁸ no *Reaper* é exibido em detalhes no vídeo 7²⁹, no qual realizamos uma segunda performance da peça.

²⁷ No original: “*augmented scale*”. Dó, ré#, mi, sol, sol#, si.

²⁸ A configuração do projeto inicia-se pela abertura da trilha principal (Piano) e três trilhas com *plugin de delay* dedicadas a receber o áudio da trilha do piano e produzir as repetições. O metrônomo foi acertado para 410 BPM em 18/4. A escolha do denominador 4 foi devida à interpretação do *Reaper*, que o considera pulso base, pois faz soar 8 ou 16 como subdivisões. A configuração do *ReaDelay* foi realizada pelo *Length (musical)*, inserindo 108 colcheias para o primeiro *delay* (o *plugin interpreta como pulso a divisão diádica em relação ao numerador da fórmula de compasso; no caso aqui, 36 notas por compasso*), 110 para o segundo e 112 para o terceiro. Os envelopes de *mute-send* foram automatizados para abrir o envio por três compassos. Os nódulos foram colocados um pouco antes do ciclo, pois notamos uma tendência em começarmos a tocar mais cedo, encerrando antes também, para que resquícios do baixo na seção seguinte não soassem nos *delays*.

²⁹ Vídeo 7. Disponível em: <https://youtu.be/l1cANesk-YYçãõ>.

Nos interessou analisar aspectos relacionados ao anamorfismo harmônico na obra. Para isso, lançamos mão de descritores de áudio *Melodic Range Spectrogram*³⁰ e *Boxes*³¹ no *Sonic Visualiser* versão, capazes de gerar gráficos do que se passa auditivamente, com o propósito de auxiliar a compreensão da audição pela criação de uma ‘imagem’ a expandir nossa percepção do fenômeno sonoro.

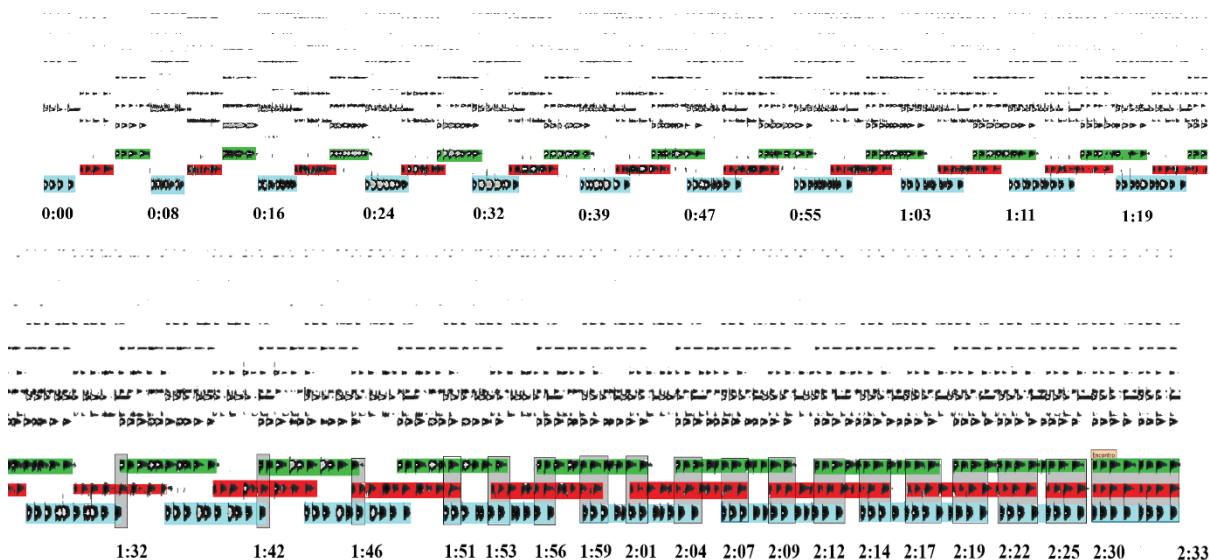


FIGURA 4 – *Anamorfose II* - Análise visual com *Melodic Range Spectrogram* e *Boxes*. Fonte: o autor.

As caixas azuis mostram a nota dó (representando o intervalo dó-sol); as vermelhas mostram a nota mi (representando mi-si); as verdes, sol# (sol#-ré#).

A seleção dessas notas foi suficiente para analisarmos o processo de defasagem. As caixas verticais preenchidas em cinza mostram onde há incidência das três vozes soando simultaneamente. A última caixa vertical em cinza é o momento do encontro rítmico. É interessante notar como as caixas ‘invadem’ o espaço uma da outra à medida que vão se estendendo durante a defasagem, ‘somando-se’ ataques a cada camada intervalar. Esta análise está também registrada no vídeo 8³².

Além do alargamento do tempo de repetição dos intervalos dó-sol, mi-si e sol#-ré#, é interessante notar a evolução da ‘área cinzenta’. O período de dispersão integral

³⁰ Nas seguintes configurações: Esquema *Black on White*, *Threshold*: -45 dB, *Colour Rotation*: 199, *Scale*: linear, *Normalization*: none, *Gain*: 0 dB, *Window Size*: 8192, *Window overlap*: 75%, *Oversampling*: 1x, *Bin display*: all, *Frequency scale*: log. (CANNAM, 2007).

³¹ As cores na FIGURA 4 foram preenchidas com editor de imagem e não aparecem no vídeo 8.

³² Vídeo 8. Disponível em: https://youtu.be/QW_pHzrkpMI.

vai somente até 1m32s. Encontramos dezessete ocorrências (caixas verticais cinzas) de ‘ajuntamento’ entre os três intervalos. A fase de encontro durou três segundos, após a qual os volumes dos *delays* são silenciados pela automação. Depois de encerrado o processo, há um último evento: A resolução V-I do acorde de C7M(#9, b13) para F7M(9) realizado pelo intérprete.

Usamos a camada *Time Instants* para calcular a proporção entre as fases de dispersão e ajuntamento. Para isso, selecionamos quatro trechos que vão da primeira até a última incidência antes do encontro anamórfico. Registramos taxas de ajuntamento de 9% aos 1m32s, 38% aos 1m50s, 68% aos 2m11s e 88% aos 2m24s.

Aplicamos a escala pentatônica maior em Dó, Mi e Sol# na improvisação durante a fase de dispersão. Notamos as primeiras ocorrências sutis de aplicação da escala aumentada na mão direita aos 35s. Isto significa que nós passamos a ouvir e reagir a encontros entre dois intervalos, visto que não atingimos o ajuntamento entre os três.

Inicialmente, o baixo apoia sobre cada uma das tônicas, marcando os inícios dos ciclos da *timeline*, e logo toma uma figuração em ostinato de proporção [3]³³. A mão direita está sempre tocando a *timeline* 2.1 até que trava em ostinato [2.1]³⁴ de 1m11s a 1m22s. Volta à ela por dois ciclos e inicia um fraseado na escala maior em Dó e Mi, diluindo na escala aumentada, tomando uma hemiólia, a que cunhamos neste trabalho de ostinato [1,5]³⁵.

Aos 1m38s, o baixo toca uma figura híbrida, que parece estar baseada no ostinato [3] e na *timeline* alternadamente, e logo inicia ostinato [2] em forma de *walking bass* na escala aumentada. Este trecho soou interessante porque a “pausa artística” (Crook, 2006, p. 31), ou seja, a parada intencional, na improvisação da mão direita ajuda a criar interesse ao redirecionar a escuta para o processo anamórfico. A mão direita

³³ Considerando que as FIGURAS 1 e 3 trazem o pulso base representado pela semicolcheia, ‘ostinato [3]’ refere-se a uma colcheia pontuada.

³⁴ ‘[2.1]’ refere-se à estrutura colcheia/semicolcheia, também, à primeira célula da *timeline* 2.1.

³⁵ Utilizamos a notação ‘[1,5]’ para simbolizar a hemiólia, que “(...) é a proporção de **um e meio para um**. Em outras palavras, duas quantidades que se relacionam, de forma que uma contenha a outra uma vez e meia.” (GANDELMAN; COHEN, 2018, p. 20, grifo nosso). Gramani apresenta este ostinato em um exercício para as Séries 3-1 e 3-2-1 como uma semicolcheia pontuada, tendo a semicolcheia como pulso base (GRAMANI, 2010, p. 22).

entra aos 1m51s (38% de ajuntamento) já abandonando os centros tonais, sendo a escala aumentada a única identificada em ambas as mãos.

Aos 2m05s, próximo a 65% de ajuntamento, a mão esquerda abandona o *walking bass* e passa a improvisar livremente em contraponto com a mão direita na escala aumentada. Ambas param até o ponto de encontro rítmico do acorde anamórfico e da instalação de Proško aos 2m27s. Finalmente, juntam-se aos *delays* tocando o acorde anamórfico na *timeline* e prolongando-o por mais alguns ciclos. A conclusão ocorre com o rápido glissando do F7M(9) seguido de arpejos finais.

Considerações finais

Como foi demonstrado, houve êxito em aplicar elementos das Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani no piano popular. Combinados a processos de defasagem mediante técnicas de *live looping*, criamos uma base recursiva para a improvisação que desenvolveu-se de modo idiomático; entretanto, colaborando para a concepção de um novo caminho musical individual.

Kostka & Santa (2018, p. 105, tradução nossa) comentam que “uma das muitas características que distingue a música pós-tonal daquela da era tonal é a preocupação com o ritmo”³⁶. O arcabouço teórico-epistemológico que possibilitou a incorporação de novas técnicas à nossa arte surge das inovações emergentes no pós-tonalismo e do avanço no estudo etnomusicológico da música africana no século XX.

Consideramos que o processo rítmico em nossas músicas anamórficas foi além para se tornar catalisador dos aspectos harmônico e melódico. Dessarte, houve um câmbio de funções: o rítmico manipulou a harmonia e a melodia. Resultou que nossa criação entronizou o ritmo, tornando-o semântico, outorgando-lhe a primazia e o controle da harmonia e melodia que, dantes, aconteciam ‘sobre’ ele.

Enfim, o fruto da pesquisa não foram somente as peças e o texto acadêmico, mas todo o processo da transformação causada pelo treinamento rítmico, alargando as fronteiras de nossas habilidades e, conseqüentemente, de nossa criatividade. Andando

³⁶ No original: “One of the many features distinguishing post-tonal music from that of the tonal era is its preoccupation with rhythm.”

pari passu ao avanço do nível de desafio que os exercícios e criações iam proporcionando, a pesquisa revelou-se verdadeira experiência artística frutiva, além de conferir preparo e confiança para enfrentarmos os desafios rítmicos vigentes da música do século XXI.

Referências

BRAGA, César de Almeida. **Processos rítmicos do século XX no piano popular: timelines, defasagem rítmica & live looping**. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.373>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BRAGA, César de Almeida. **Improvisação sobre “Eternamente”**: A importância do conhecimento teórico. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-graduação Lato Sensu curso em Teoria e Prática da Interpretação Musical: Improvisação, UninCor, Três Corações, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/45639048/IMPROVISA%C3%87%C3%83O_SOBRE_ETERNAMENTE_A_IMPORT%C3%82NCIA_DO_CONHECIMENTO_TE%C3%93RICO. Acesso em: 17 nov. 2023.

BYRNE, Ed. **Linear Jazz Improvisation: The Method. Book 1**. Greenfield: [s.n.], 2001. *E-book*.

BYRNE, Ed. **Speaking of Jazz: Essays & Attitudes**. Greenfield: [s.n.], 2008. *E-book*.

CAMPOS, Cleber. **Modelos de Recursividade aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2012. Disponível em: https://btdt.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_15fadce8967b3ba1ad832fd4eb9239f0. Acesso em: 17 nov. 2023.

CANNAM, Chris. **Sonic Visualiser: a brief reference online**. Londres: Queen Mary University, 2007. Portal. Disponível em: <https://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/1.0/en/index.html>. Acesso em: 17 nov. 2023.

COELHO, Marcelo. **A composição Colagens como referência de um processo composicional criado a partir da rítmica de José Eduardo Gramani**. 2011a. Trabalho apresentado ao XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Uberlândia. Disponível em: https://www.academia.edu/4621964/A_composi%C3%A7%C3%A3o_Colagens_como_refer%C3%A2ncia_de_um_processo_composicional_criado_a_partir_da_r%C3%ADmica_de_Jos%C3%A9_Eduardo_Gramani. Acesso em: 18 abril 2023.

COELHO, Marcelo. **Colagens**. São Paulo: [s.n.], 2007. Disponível em <https://lupasantiago.com/album/colagens/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

COELHO, Marcelo. **[Improvisando com as Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani]**. Parte 1. [S.l.: s.n.], 2012a. Texto não publicado.

COELHO, Marcelo. **[Improvisando com as Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani]**. Parte 2. [S.l.: s.n.], 2012b. Texto não publicado.

COELHO, Marcelo. O conceito de dissociação rítmica aplicado à improvisação idiomática no contexto polimétrico da composição Sketch on Cantos VII: Estratégias Metodológicas. **Música em Contexto**, Brasília – Revista do programa de pós-graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano VIII, volume 1, p. 169-191. Abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11111>. Acesso em: 17 nov. 2023.

COELHO, Marcelo. Proposta de aplicação da rítmica de José Eduardo Gramani para elaboração de arranjos na música popular. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXI, p. 852-858. **Anais...** Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas. Uberlândia: ANPPOM, 2011b. ISSN 1983-5973. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS do CONGRESSO ANPPOM 2011.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPOM_2011.pdf). Acesso em: 17 nov. 2023.

COELHO, Marcelo. **Suíte I Juca Pirama**: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, 2013.

COELHO, Marcelo Pereira. **Suíte I Juca Pirama**: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. 2008. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.468056>. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/468056>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CREPITAR (2018) – Cesar Traldi e Miguel Faria. Cesar Traldi. [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Cesar Traldi. Disponível em: <https://youtu.be/UgKeTW9x9eM>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CROOK, Hal. **How to Improvise**: An approach to practicing improvisation. Rottenburg: Advance Music, 1991.

CROOK, Hal. **How to Comp**: A study in jazz accompaniment. Rottenburg: Advance Music, 1995.

CROOK, Hal. **Beyond Time and Changes**: A musician's guide to free jazz improvisation. Rottenburg: Advance Music, 2006.

DOBBINS, Bill. **Jazz Piano Harmony**: A creative approach. Mainz: Advance Music, 1994.

ELISE Trouw - Foo Fighters Meets 70's Bobby Caldwell (Live Loop Mashup). Elise Trouw. [S.l.]: Blowhole Sound (Scott Lehman), 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Elise Trouw. Disponível em: https://youtu.be/Gl9GtO_vQxw. Acesso em: 17 nov. 2023.

ESCULTURAS anamórficas impressionantes. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal DW Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/E4wgWV0baWU>. Acesso em: 17 nov. 2023.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. **OPUS**, [s.l.], v. 24, n. 3, p. 92-119, out. 2018. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018c2405>. Acesso em: 21 nov. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2405>.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.784261>. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1614183>. Acesso em: 17 nov. 2023.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado: O compositor e a obra.** Partituras. Rio de Janeiro: Música Brasilis, 2018.

GOMES, Fábio Lima Marinho. *Timelines* em “Coisa nº 5” de Moacir Santos. **ORFEU**, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2020. <https://doi.org/10.5965/2525530405022020e0009>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17890>. Acesso em: 17 nov. 2023.

GRAMANI, Daniella; CUNHA, Glória Pereira da. José Eduardo Gramani: Rítmica do Gramani - a consciência musical do ritmo *In*: ILARI, Beatriz; MATEIRO, Teresa (org.). **Pedagogias Brasileiras em Educação Musical**. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 183-205.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

GRAMANI, JOSÉ Eduardo. **Rítmica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a. Livro e CD.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b. Livro e CD.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático**. Modalismo. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 2017. Livro e CD.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Mathew. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 5. Ed. New York: Routledge, 2018. *E-book*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5571250/mod_resource/content/0/Livro-Kostka-MatTechXXCent-5ed-2018.pdf. Acesso em: 17 nov. 2023.

LEVINE, Mark. **The Jazz Piano Book**. Pentaluma: Sher, 1989.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos.** México et Barcelone: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et ESMuC, 2014. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano_Opazo-investigacion_artistica_musica.pdf. Acesso em: 17 nov. 2023.

NAMÍBIA (2011) - Cesar Traldi. Cesar Traldi. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2020. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Cesar Traldi. Disponível em: <https://youtu.be/bEzaSimVl94>. Acesso em: 17 nov. 2023.

OLMSTEAD, Neil. **Solo Jazz Piano: The Linear Approach.** Boston: Berklee Press, 2003.

PROŠKO, Patrik. **Bedřich Smetana.** Prague: Illusion Art Museum, 2019. Portal. Disponível em: <https://www.prosko.cz/anamorphosis/bedrich-smetana>. Acesso em: 17 nov. 2023.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. **Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido.** Dissertação (Mestrado em Musicologia-Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000026/0000262c.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2023.

RIBEIRO, Bianca; FIAMINGHI, Luiz Henrique. Do tempo medido ao tempo sentido: a rítmica de Gramani em uma perspectiva africanista. **VÓRTEX**, [s.l.], v. 7, n. 2, ago. 2019. ISSN 2317-9937. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2880>. Acesso em: 17 nov. 2023.

SILVA, Carolina Scheffelmeier Marcilio et al. **Análise Musical da Marcha do Soldado, de A História do Soldado de Igor Stravinsky.** [S.l.: s.n.], 2021. Texto não publicado. Disponível em: https://www.academia.edu/50934289/An%C3%A1lise_Musical_da_Marcha_do_Soldado_de_A_Hist%C3%B3ria_do_Soldado_de_Igor_Stravinsky. Acesso em: 17 nov. 2023.

SILVA, Miguel Faria da. **Estudo, composição e performance dos processos rítmicos Phase-shifting e Adição/Subtração rítmica.** 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31266>. Acesso em: 17 nov. 2023.

STEVE Reich's eureka moment with 'It's Gonna Rain' Masters of Minimalism Steve Reich BBC Arts. [S. l.]: BBC Arts, 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Peter Hengst Drumstudio203. Disponível em: <https://youtu.be/5hQwkppWUY4>. Acesso em: 17 nov. 2023.

TORRES, Fábio. **Método de Rítmica Brasileira Aplicada ao Piano.** São Paulo: [s.n.], 2016. Portal. Disponível em: <https://jazzbrasil.guru/metodo-de-ritmica-brasileira-aplicada-ao-piano>. Acesso em: 17 nov. 2023.

TRALDI, Cesar Adriano. **Crepitar**: Para o duo Sá-Cramento (Érica Sá e Aquim Sacramento). [S.l.: s.n.], 2018. 1 partitura.

TRALDI, Cesar Adriano. Estudo e Performance de Processos Rítmicos do Século XX com Auxílio de Dispositivos Eletrônicos. **MÚSICA HODIE**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2014. <https://doi.org/10.5216/mh.v14i1.32926>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/32926>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Recebido em: 19/04/2023 Aceito em: 29/11/2023

A IMPROVISACÃO MUSICAL COMO AÇÃO POLÍTICA

Rogério Costa¹

Resumo: Neste texto pretendo aprofundar as reflexões a respeito das dimensões políticas da improvisação musical tendo como referência as atividades de ensino e pesquisa que desenvolvo no Departamento de Música da Universidade de São Paulo há mais de 20 anos, principalmente através das práticas desenvolvidas com a Orquestra Errante. A proposta é investigar de que formas a improvisação pode funcionar como ação política contra formas de opressão que ocorrem na sociedade contemporânea, combatendo a exclusão, o racismo e o patriarcado. Para a realização dessa tarefa, estabeleço diálogos com perspectivas e teorias decoloniais, afrológicas e feministas.

Palavras chave: improvisação musical, ação política, educação musical

MUSICAL IMPROVISATION AS POLITICAL ACTION

Abstract: In this text I intend to deepen reflections on the political dimensions of musical improvisation, taking as a reference the teaching and research activities that I have been developing in the Department of Music at the University of São Paulo for over 20 years, mainly through the practices developed with Orquestra Errante. The proposal is to investigate how improvisation can work as a political action against forms of oppression that occur in contemporary society, fighting exclusion, racism and patriarchy. To carry out this task, I establish dialogues with decolonial, afrological and feminist perspectives and theories.

Key words: musical improvisation, political action, musical education

1 Professor, compositor e saxofonista ligado ao Departamento de Música da ECA/USP. Possui vasta produção bibliográfica sobre improvisação publicada em revistas, anais de congresso e livros (vide <https://usp-br.academia.edu/Rog%C3%A9rioCosta>). Atualmente é um dos pesquisadores principais do Nusom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP - <http://www2.eca.usp.br/nusom/>) onde desenvolve projetos de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo tais como composição, educação, tecnologia, etnomusicologia, filosofia e ciências cognitivas. O mais importante dos seus projetos artísticos atuais relacionados a esta pesquisa é a Orquestra Errante (<http://www.orquestraerrante.eca.usp.br/>). Links: <https://orcid.org/0000-0002-2927-0421>, <https://scholar.google.com.br/citations?hl=pt-BR&user=8xeX6eYAAAAJ> e <https://lattes.cnpq.br/1102723692631539>

A improvisação, a vida e os processos de subjetivação

A palavra vida remete a um conceito complexo que pode ser abordado a partir de muitas perspectivas: biológica, religiosa, filosófica, sociológica, antropológica, política etc. No dicionário de filosofia de Nicolas Abbagnano a definição para a palavra vida é a seguinte: “Característica que têm certos fenômenos de se produzirem ou se regularem por si mesmos, ou a totalidade de tais fenômenos (ABBAGNANO, 2007, p.1195). Os biólogos Maturana e Varela propõe o conceito de autopoiese para definir a vida relacionando-a com os processos cognitivos e à construção da identidade:

O processo de construção de identidade é circular: uma rede de produções metabólicas que, entre outras coisas, produzem uma membrana que torna possível a existência mesma da rede. Esta circularidade fundamental é portanto uma autoprodução única da unidade vivente em nível celular. O termo autopoiese designa esta organização mínima do vivo. (MATURANA; VARELA, 1997, p. 47).

Se a autopoiese tem tido influência é porque soube alinhar-se com outro projeto, cujo centro de interesse é a capacidade interpretativa do ser vivo, que concebe o homem não como um agente que ‘descobre’ o mundo, mas que o constitui. É o que podemos chamar o giro ontológico da modernidade, que no final do século XX se perfila como um novo espaço de vida social e de pensamento que está certamente mudando progressivamente a face da ciência. (MATURANA; VARELA, 1997, p. 35-36).

Quando falamos de vida a partir destas perspectivas, falamos de fluxo vital, identidade, organismo, membranas, permeabilidade, homeostase, adaptabilidade etc. Os processos de subjetivação operam nesse contexto, relacionando as identidades individuais em suas relações com o ambiente (natural, social, econômico, familiar, cultural, etc.).

Quando atentamos para as possíveis relações entre a vida e a improvisação musical deparamos com outros conceitos relacionados a esses anteriormente mencionados: presença, memória, escuta, interação, imprevisibilidade e contingências. Pode-se dizer que, sob determinado ponto de vista, viver é improvisar, na medida em que, para viver é necessário interagir e lidar com as relações entre o que é previsível e controlável e o que é imprevisível e incontrolável. Para improvisar é preciso lembrar das vivências passadas (memória) e estar presente para decidir a cada

momento, escutando, flexibilizando e se adaptando às contingências. Há agentes e forças que almejam a previsibilidade e o controle do fluxo vital². Mas a habilidade para se adaptar ao acaso e ao fluxo imprevisível (e muitas vezes, inevitável) dos acontecimentos pode ser fundamental para a sobrevivência. Por isso, pode-se dizer que a vida é, em certa medida, improvisação. Por outro lado, pode-se dizer que improvisar é uma forma de viver³. Na realidade, a improvisação pode ser pensada como um aspecto essencial nos processos de subjetivação que se caracterizam como fluxo ou devir que é realizado através das trocas entre aquilo que é restrito e previsível, e aquilo que é aberto e imprevisível. Num texto que publiquei em 2013 a respeito das relações entre a improvisação e o devir pode-se ler que:

[...] com relação à livre improvisação é possível afirmar que o único critério de consistência é a conservação do ser pelo devir. Isto é, a livre improvisação só é enquanto processo. Nela existe um ser potencial inicial (o ambiente da improvisação pré-individuado, sistema de potências constituído pelas disposições dos músicos participantes) e a improvisação enquanto processo de individuação que só existe (só se conserva enquanto ser) se há um devir, realizado através de trocas entre estrutura (estados provisórios do fluxo) e operação (devir propriamente dito) (Costa, 2013, p. 37 e 38).

Idealmente, na improvisação livre enquanto ação política intencional e deliberada, a performance pode ser pensada como um agenciamento arriscado que ocorre num ambiente vazio de restrições, no limiar entre o conhecido e o desconhecido. A dimensão do desconhecido se manifesta na ausência de fronteiras, hierarquias e estruturas de poder. Nesse ambiente as singularidades, as diferenças e as subjetividades se integram num ambiente de interação dinâmica, acolhimento e conversa coletiva. Trata-se de um espaço-tempo indeterminado no qual performers concordam deliberadamente em se perder sem outro fundamento senão a realidade móvel de um presente compartilhado. Os improvisadores não procuram preencher esse vazio, mas abri-lo e torná-lo um campo de testes (artístico, social, político e ecológico). Nesse processo os improvisadores confiam nas potencialidades do presente e consentem na vulnerabilidade dos seus gestos para permitir a emergência de uma arte que se associa ao mundo pela participação.

²Como veremos mais a frente, as estruturas de poder nas sociedades contemporâneas (estado, escolas, igrejas etc.) almejam, por razões óbvias, a estabilidade, a previsibilidade e o controle.

³Neste sentido, a improvisação musical pode ser pensada como um treinamento para a vida uma vez que lida com a incerteza, a imprevisibilidade, as relações, a capacidade de adaptação e a maleabilidade.

Dessa forma, a improvisação pode ser pensada como uma forma de conhecimento que se dá através da prática coletiva e expressiva: ao improvisar experienciamos os relacionamentos imediatos entre nossos corpos e os outros. Ao mesmo tempo, na dimensão do conhecido, a improvisação se relaciona com as memórias e com o passado já que ela é também, uma forma de rememoração e repetição. São os corpos – historicamente constituídos em processos de subjetivação singulares – que participam do jogo interativo da performance. A performance é, em si mesma, uma continuidade dos processos de subjetivação que colocam em interação e narram o passado de cada participante através do filtro do presente. Idealmente, para improvisar não é necessário aprender sistemas e regras que estabelecem repetições e hábitos, acertos e erros, recognições. Improvisar (e viver) é habitar um território instável e em constante invenção. A improvisação gera conhecimento corporificado.

A improvisadora LaDonna Smith, em texto publicado em 2004 na revista *"The Improvisor"* sintetiza de forma singela as relações entre a improvisação e a vida em seus aspectos temporais, pessoais e coletivos:

A improvisação faz parte da vida. É um momento de travessia. Cruzando o limiar do conhecido e do desconhecido. São verdadeiramente os pontos de partida momentâneos e instantâneos baseados nas memórias da experiência e no vazio do desconhecido. (tradução minha - Smith, 2004)⁴.

A improvisação e a política

O ser humano é um ser político. A vida e todas as ações e ideias humanas têm uma dimensão política. Às vezes essa dimensão está oculta, intencionalmente ou não. A ideia de que existe uma prática musical neutra, apolítica já é em si uma atitude política que escamoteia ações e intenções ocultas relacionadas a ideias de música, lugares de fala, hierarquias, estruturas de poder e hegemonias. A ideia de neutralidade está ligada à ideia de uma música pura e absoluta que paira acima dos contextos sociais e culturais e que, por isso, seria universal, enquanto as outras seriam músicas étnicas. Na realidade, essa é a música de quem detém o poder político, econômico e cultural. No nosso

⁴ Improvisation is a part of life. It is a time of crossing. Crossing the threshold of known and unknown. It is truly the instantaneous momentary points of departure based on memoirs of experience and the void of the unknown.

contexto trata-se da música erudita europeia(e mais contemporaneamente, estadunidense), expressão do colonialismo, do neocolonialismo e do patriarcado branco. Essa música, em constante transformação, tem sido utilizada no Brasil desde o século XVI nos projetos coloniais. Obviamente, há todo um campo intermediário de relações mútuas e de adaptações entre colonizadores e colonizados. Nada é estático. Porém, a correlação de forças pende sempre para os sistemas hegemônicos.

As dimensões sociais, “extramusicais” e políticas da improvisação tem estado em debate no Brasil e no mundo já há algum tempo. Muitos congressos, encontros e publicações têm se dedicado ao assunto. A revista canadense *Critical Studies in Improvisation*, por exemplo, resume assim os seus objetivos:

CSI procura revelar as estruturas complexas das práticas de improvisação e desenvolver uma compreensão enriquecida das funções sociais, políticas e culturais que essas práticas desempenham. Estamos particularmente interessados em artigos históricos e contextualmente específicos que questionem a improvisação como uma prática social e musical e que avaliem como as práticas performáticas inovadoras desempenham um papel no desenvolvimento de novas formas socialmente responsivas de construção de comunidade através das fronteiras nacionais, culturais e artísticas (tradução minha)⁵.

Neste texto, pretendo aprofundar as reflexões sobre esse tema a partir das práticas da Orquestra Errante⁶. Proponho pensar a improvisação musical como ação

⁵ CSI seeks to reveal the complex structures of improvisational practices and to develop an enriched understanding of the social, political, and cultural functions those practices play. We are particularly interested in historically and contextually specific articles that interrogate improvisation as a social and musical practice, and that assess how innovative performance practices play a role in developing new, socially responsive forms of community building across national, cultural, and artistic boundaries (<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/about>).

⁶A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e ao NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP) e que se dedica à pesquisa sobre processos de criação que se utilizam da improvisação, e suas conexões com outras áreas do conhecimento (composição, educação musical, etnomusicologia, tecnologia, sonologia, filosofia etc.). A orquestra – que foi fundada em 2009 pelo professor, compositor, performer e pesquisador Rogério Costa – é composta por músicos oriundos dos mais diversos meios e com as mais variadas formações musicais. A prática experimental da OE é baseada na criação coletiva em tempo real e no pressuposto de que qualquer som pode ser usado em uma performance musical. A Orquestra Errante procura desenvolver suas atividades da forma mais interativa, democrática e não hierarquizada possível. Na OE, todos são performers-criadores e os principais pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A principal metodologia de trabalho do grupo é a conversa. A formação instrumental da orquestra inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.). A Orquestra serve também como laboratório para as pesquisas acadêmicas dos seus integrantes em nível de graduação, iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doc (<https://orquestraerrante.eca.usp.br/>).

intencional que – para além de seus objetivos artísticos e pedagógicos – enfrente as políticas hegemônicas e que se coloque como uma ferramenta para a inclusão e o acolhimento de culturas musicais excluídas e subalternizadas. O enfoque do texto será, portanto, colocado menos nas dimensões técnicas e materiais da improvisação e mais em suas dimensões relacionais e pedagógicas. A esse respeito, o pesquisador e improvisador George Lewis afirma numa palestra promovida pela Biblioteca do Congresso dos EUA, comentando o seu livro de 2008 (Lewis, 2021):

Eu gostaria de libertar a ideia de improvisação de modelos musicais e artísticos. Podemos encarar a improvisação musical ou não como uma relação pedagógica em que escutamos para saber onde estamos e onde estão os outros, onde ideias e informações são transmitidas de uns para os outros, onde se aprende sobre si mesmo ouvindo as respostas dos outros que parecem estar de alguma forma relacionadas a você. Assim a improvisação se torna uma prática crítica bem como um meio de afirmação estética. Mas crucialmente, a improvisação se torna um espaço onde a descontinuidade, a ruptura, o apoio e a luta tornam-se caminhos audíveis para novas experiências (tradução Rômulo Alexis).

É importante ressaltar o quanto as lutas políticas se dão de forma muito intensa na dimensão estética. Neste sentido, quero evidenciar o quanto a improvisação musical pode se colocar com uma ferramenta importante. A propósito, por exemplo, da luta antirracista, a pesquisadora Lia Schucman comenta:

[...] há necessidade de se pensar a ideia de estética não como a pensada no senso comum, definitivamente, ligada ao ideal de beleza ocidental, mas sim pensa-la de forma ampla, como arte da vida, como produção e transformação da existência, o estético como possibilidade de se ligar ao outro [...]. A dimensão estética, assim, pode ocupar uma posição privilegiada para se pensar a luta antirracista e é esse referencial que é explorado para propor uma lógica da identificação que ponha em cena o sujeito a partir da relação estética com o outro [...] Assim, é possível pensar em uma estética nascida da vida de todo dia, isto é, dos sentidos criados por vivências afetivas comuns (Schucman, 2020, p. 201)“.

Para a reflexão que proponho neste texto a improvisação musical tem uma clara dimensão política na medida em que instaura um espaço relacional focado no processo e não na produção de obras musicais. Para esta proposta o que importa é a preparação de um ambiente propício e favorável a este tipo de ação. Inclusive, trata-se de um tipo de ação musical aberta a não especialistas. O foco é a autonomia, a interação, o

acolhimento e a criatividade individual e coletiva. Por isso o caráter pedagógico, lúdico, não competitivo e não hierarquizado desta prática. A ideia é evitar a divisão de trabalho e de funções, típicas da música de concerto. Nesse ambiente todos são criadores, performers e ouvintes. Enquanto prática musical relacional empírica, a performance de improvisação é temporal e espacialmente localizada no aqui e agora. Num texto de 2019, eu descrevi a complexidade contextual do momento da performance:

[...] este **aqui** é multidirecional e este **agora** é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta (Costa, 2019, p. 543).

Aproximações iniciais

A perspectiva que quero trazer neste texto tem a ver com uma atuação específica dentro de instituições de ensino e pesquisa brasileiras. Parto de uma reflexão sobre a crise da universidade e formulo algumas perguntas: porque a música está na universidade? Como incluir os excluídos e os invisibilizados (mulheres, não-brancos, negros, indígenas, comunidade LGBTQI+)? Como escapar das capturas do desejo empreendidas pelo capitalismo colonial onde tudo é mercadoria? Como fugir de um ensino elitista, tecnicista e desvinculado das realidades locais? Como lidar com o produtivismo, a meritocracia, a competitividade, o individualismo, as hierarquias, a divisão de trabalho e a alienação. Como evitar a mistificação das ideias de gênio, cânone e obra prima? Como escapar da dualidade da música erudita versus música popular? Como fugir das narrativas pseudo universais e naturalizadas dos colonizadores e suas estruturas de poder? Como enfatizar a criatividade coletiva e socializar o fazer artístico. Como pensar a educação e a produção de conhecimento como prática de liberdade (FREIRE, 2015)?

Para Maturana e Varela (Maturana; Varela, 1997) o conhecimento é ação, produção e invenção e não representação. Já a representação e a reconhecimento supõem um mundo pré-existente, estável e previsível. No conhecimento pensado enquanto ação, sujeito e objeto se definem mutuamente e a invenção não é um pressuposto

reservado a gênios artísticos ou científicos. Ela permeia o cotidiano, pois é imanente à própria cognição.

São inúmeras as estruturas sociais e instituições que reprimem os processos de construção do conhecimento enquanto invenção. Para a estabilidade do estado e para a manutenção da estrutura econômica e das hierarquias de poder na sociedade de classes é importante a afirmação da estabilidade de um mundo pré-existente e previsível. As escolas, em grande medida, colaboram com este projeto de manutenção da estabilidade⁷. As estruturas de classe e as superestruturas ideológicas reprimem este tipo de cognição. Existem processos de captura, inclusive do desejo, que inibem a cognição enquanto ação, produção e invenção.

Segundo Rolnik o capitalismo produz várias formas de captura do desejo, visando controlar e estabilizar os fluxos vitais:

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro [...]. A força de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo os seus desígnios (Rolnik, 2018, p. 32).

Em textos anteriores tenho me dedicado a refletir sobre as dimensões políticas das práticas de improvisação que desenvolvo, principalmente no âmbito das atividades da Orquestra Errante (Costa, 2018, 2019, 2020 a e 2020 b). Alguns temas relacionados a esta questão já foram tratados nestes textos:

[...] proponho que a improvisação livre seja pensada enquanto um tipo de ação que se integra num agenciamento complexo que inclui várias dimensões [...] e, neste sentido, manifesta intenções de atuação dentro de um campo social com vistas à sua transformação, podendo configurar um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder (Costa, 2017, p.69).

[...] a improvisação livre, por ser uma prática interativa, coletiva e não hierarquizada, tem por objetivo desalienar os indivíduos, liberando-os das naturalizações ideológicas universalistas, dotando-os de uma postura crítica e criativa que possibilita a superação das barreiras idiomáticas que se interpõem nas tentativas de interação e diálogo com o outro, favorecendo assim a superação da intolerância. Sob esta perspectiva, o livre improvisador não almeja a excelência técnica, a inserção no mercado de vendas do

⁷ Não estou propondo uma visão maniqueísta. Não ignoro o fato de que as escolas são instituições complexas, constituídas como ambientes heterogêneos e muitas vezes conflituosos onde interagem diferentes projetos político pedagógicos, estratégias didáticas, abordagens, epistemologias e paradigmas. Por outro lado não se pode negar a existência de tendências hegemônicas conservadoras em grande parte delas.

capitalismo, o produtivismo e a consequente comodificação comercial de sua “produção” (Costa, 2018, p. 180 e 181).

Neste texto pretendo relacionar os agenciamentos maquínicos que ocorrem no ambiente criativo da Orquestra Errante com as estratégias de insurgência propostas por Suely Rolnik contra o que ela designa como a patologia do regime capitalista colonial. Um exame detalhado da montagem desse laboratório de criação e improvisação revela modos de cooperação micropolítica que estabelecem uma espécie de pragmática clínico-estética-política entre seus membros, funcionando como uma espécie de antídoto contra essa corrupção do desejo empreendida pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo (Costa, 2020 b, p. 339).

Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente dinâmico de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa [...] creio que a discussão sobre os conceitos que fundamentam as atividades e a descrição do ambiente de trabalho da Orquestra Errante colocam de forma implícita várias questões ligadas aos pressupostos políticos que subjazem este tipo de atividade. Me parece que pensar na potência criativa deste ambiente de criação coletiva aponta, necessariamente para uma forma de resistência absolutamente contemporânea (Costa, 2020 a, p. 327).

Improvisação e decolonialidade

[...] construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música. [...] Até quando, Brasil, vamos sustentar esse projeto colonial de ensino de música? Até quando, Brasil, vamos perpetuar os epistemicídios musicais e a exclusão de práticas culturais que tecem a nossa identidade nacional? Até quando, Brasil, vamos legitimar um ensino de música elitista e descomprometido com os problemas que dia a dia assombram pessoas desfavorecidas pela pátria colonialmente ensinada a ser excludente (Queiroz, 2020, p.154, 155)?

No que diz respeito ao combate ao eurocentrismo a prática da improvisação contemporânea da Orquestra Errante possibilita a substituição das narrativas naturalizadas pelos colonizadores que subsidiam a suposta superioridade da música “séria” europeia – falsamente universal – diante das músicas populares dos países colonizados, vistas como músicas étnicas, atrasadas ou exóticas. Na perspectiva

decolonial, todas as músicas, inclusive a música erudita europeia, são posicionadas e contextualizadas, histórica e geograficamente e por isso manifestam aspectos de suas estruturas culturais e sociais específicas. Desaparecem os padrões de comparação e julgamento amparadas em aspectos técnicos supostamente universais e neutros de qualidade. Não há música superior. Há músicas diferentes para contextos diferentes e sendo assim, a música europeia é também música étnica. Trata-se de um projeto de decolonização da escuta que envolve a desconstrução do poder que se manifesta na formulação de uma “escuta pronta, ideal, condicionada aos padrões estabelecidos por práticas eurocentradas como as que são ensinadas em escolas, conservatórios e universidades brasileiras e propõe uma experiência sonora aberta e destituída de parâmetros previamente definidos (Manzione, 2023, p.16)”

A proposta da Orquestra Errante questiona também as tradicionais estruturas hierárquicas da música erudita europeia constituídas pelas funções de compositor, regente, performance e público. Os músicos improvisadores são, ao mesmo tempo, compositores, performers e público de uma ação musical coletiva. Trata-se de substituir a primazia de um sistema que privilegia o conhecimento e a reprodução do repertório canônico europeu “universal” por ações musicais criativas conectadas às contingências locais do aqui e agora, e que, por isso, envolvem uma pedagogia musical não baseada transmissão de conteúdos, mas sim na construção coletiva de um conhecimento contextualizado. Com isso, se diluem as estruturas de poder que fundamentam as hierarquias entre os envolvidos no fato musical.

Trata-se também de recolocar o papel do corpo – invisibilizado nas práticas interpretativas tradicionais da música europeia⁸ – no centro da ação performática criativa e coletiva. Esse processo estabelece um ciclo retroativo entre os movimentos do corpo e o caráter expressivo da música. O corpo da pessoa que improvisa se mobiliza de uma forma específica. Há todo um agenciamento complexo envolvendo o dentro e o fora: os outros, o ambiente, o som, os movimentos, o instrumento, a memória e a

⁸ Segundo a pianista e compositora Catarina Domenici “A concepção platônica de obra musical requer um *performer* nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída [...]. A demanda pela invisibilidade do performer foi expressa por Stravinsky na responsabilidade moral que a *performance/performer* tem em negar a sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da *performance* demanda que o performer submeta-se a ficar “à sombra do compositor” (SCHENKER, 2000, p. 4) numa invocação clara ao paradigma patriarcal (Domenici, 2013, p. 89).

expressividade. O corpo realiza a transdução de uma expressividade individual e coletiva que é ativada durante a performance⁹. O corpo-mente-instrumento se integra e se constitui como uma interface com o mundo exterior¹⁰. As ideias de compartilhamento, de prática comunitária e de música ligada à vida se concretizam no corpo.

A ênfase se desloca da música enquanto objeto – obra prima produzida pelo gênio individual – para a música enquanto processo criativo coletivo. Em todos os sentidos a improvisação é presença, corporeidade e relação. E essas relações não se estabelecem apenas no nível da sonoridade. Trata-se de um sistema complexo que incorpora diversos campos de relação entre: corpos, sons, ideias, sensações, escutas, olhares, humores, cheiros etc.

Improvisação e a luta antirracista

Como já mencionado no item anterior sobre o combate ao eurocentrismo, as narrativas naturalizadas pelos colonizadores subsidiam a falsa superioridade da música europeia diante das músicas dos países colonizados. Neste cenário, que é também branco-cêntrico¹¹ e racista, as músicas de origem afrodiáspóricas são as mais atingidas por processos de invisibilização e exclusão. Mesmo a improvisação livre que se pretende enquanto um campo de resistência e de luta contra a opressão corre o risco de assumir um discurso falsamente universal¹² ignorando as contribuições específicas e

⁹ Obviamente, essa expressividade se manifesta de várias formas diferentes nos múltiplos contextos sociais, culturais em que se dá a prática de improvisação: no jazz, na música hindu, no choro, na improvisação livre, no flamenco, no rock etc.

¹⁰ A respeito desta máquina complexa composta pelo corpo e o instrumento a contrabaixista e improvisadora Joëlle Léandre afirma que: “Meu contrabaixo é meu trator. Eu amo essa imagem, porque é como uma fazendeira levando seu trator todo o dia para trabalhar nos campos [...] Meu contrabaixo é minha mesa de trabalho, meu bloco de madeira, minha ferramenta, meu tanque, minha caixa de truques [...] minha vassoura mágica, para dar uma volta, me divertir, para conseguir uma visão de pássaro (Médioni, 2010, p. 35).

¹¹ Uma das características da branquitude é que ela se considera como o padrão de normalidade e com isso permanece imperceptível e intencionalmente invisível. Deste ponto de vista os outros é que são diferentes, exóticos, anormais, diferentes. Os outros é que têm sotaque.

¹² Cria-se uma falsa oposição entre uma prática musical supostamente universal e progressista da improvisação livre e a prática idiomática (intransigente e primitiva) das músicas não brancas. A discussão sobre o que é a improvisação livre é realmente controversa, mesmo porque a expressão assume significados diferentes dependendo dos contextos e de quem a utiliza. Da perspectiva adotada nas atividades desenvolvidas na Orquestra Errante considero a improvisação livre como uma *ideia* potente que pode apontar de forma paradoxal para direções opostas na medida em que almeja uma prática musical em tempo real, não idiomática, fundamentada numa espécie de som “puro”, desterritorializado,

fundamentais da cultura e da música de origem africana para a constituição de suas propostas e paradigmas. Esse tipo de visão se insere na perspectiva eurológica – segundo George Lewis, em oposição à perspectiva afrológica (Lewis, 1996) – que exclui e invisibiliza as contribuições da música de origem africana. Sobre esse assunto a pesquisadora Georgina Born afirma que:

Alguns dos principais elementos da prática musical experimental - improvisação, trabalho em grupo ao vivo, uso empírico de pequenos aparelhos eletrônicos comerciais na performance - foram pioneiros no jazz e no rock das décadas de 1950 e 1960. Além disso, a política da música experimental é semelhante à do jazz negro avançado dos anos 60. Seu coletivismo musical, por exemplo, foi prefigurado pela cooperativa de músicos negros de Chicago, a Associação para o Avanço de Músicos Criativos (AACM), que se tornou um modelo para organizações musicais cooperativas progressivas posteriores. O fato de que essas influências muitas vezes permanecem não reconhecidas e subterrâneas, mesmo dentro da música experimental, sinaliza seu status como derivado de uma "outra" cultura e a relutância da esfera pós-moderna da música legítima em admitir sua dívida para com o "outro". (Born, 1995, 351, n29)

A improvisação livre, por mais que almeje criar um campo de acolhimento e diálogo trans-idiomático, não é uma música universal. É preciso desmistificar as práticas da chamada improvisação livre e evidenciar suas origens, seu enraizamento contextual e ao mesmo tempo, reavaliar seus discursos críticos sobre a improvisação idiomática. É preciso, em síntese, desuniversalizar, contextualizar, particularizar e racializar cada prática de improvisação específica¹³. Para o pesquisador Ritwik Banerji:

[...] é menos útil tomar a improvisação livre como uma prática que permite a liberdade criativa de seus performers (o que os românticos assumem que a improvisação livre tende a sugerir) e mais útil entendê-la como um conjunto

capaz de evocar uma proto-música, ao mesmo tempo, primitiva e eterna, contemporânea e universal. Ao mesmo tempo, num movimento que se opõe à ideia de universalização, a improvisação livre acolhe os elementos e componentes de todo e qualquer idioma musical (incluindo, obviamente, os conteúdos musicais, sonoros, culturais, poéticos, sociais, pessoais e extramusicais), procurando o que há de comum entre eles, almejando uma espécie de música trans-idiomática. Na realidade o paradoxo é apenas aparente. Deste ponto de vista, o projeto de uma escuta desterritorializada só é possível a partir de uma intenção de escuta abrangente apoiada num trânsito fluente entre territórios. É só através da interação entre múltiplas ideias de música num ambiente de ação musical em tempo real que é possível falar de forma figurada de uma improvisação livre. Por isso, a improvisação livre pensada enquanto agenciamento de multiplicidades, acolhe qualquer tipo de musicalidade (incluindo evocações idiomáticas e traços estilísticos territorializados), mas o que emerge da prática interativa é sempre singular (não no sentido de originalidade vanguardista), contingencial e diz respeito ao **aqui e agora** de um grupo específico, num contexto específico.

¹³Apesar de continuarmos a utilizando os termos “improvisação livre” ou “improvisação não-idiomática” é importante problematizá-los uma vez que esses termos, em certa medida, afirmam a natureza falsamente neutra e universal da branquitude.

de rotinas subculturalmente específicas de comunicação humana que permitem uma ilusão coletiva que os improvisadores são “livres” (Banergi, p.59)¹⁴.

Nesse sentido, é fundamental, para quem deseja participar de performances de improvisação livre, conhecer os pressupostos conceituais e materiais que subsidiam este tipo de prática e que incluem ideias de música¹⁵específicas. Apesar de alguns pressupostos comuns, a improvisação livre não é a mesma no Brasil, no México, na Colômbia, na França, na Alemanha ou nos EUA. Além disso, é importante reconhecer a contribuição e a influência fundamental das práticas desenvolvidas pelos músicos negros do free jazz para o surgimento do que hoje se designa como improvisação livre, contemporânea ou trans-idiomática.

Na improvisação livre pensada enquanto uma ação política que combate intencionalmente a exclusão e a hegemonia eurocêntrica a ideia de trans-idiomatismo é fundamental. Na proposta da Orquestra Errante todos os materiais musicais (desde os mais complexos, molares e idiomáticos até os mais simples e moleculares¹⁶), todas as ideias de música, todas as formas de expressão podem se integrar numa performance coletiva. No caso dos materiais mais molares trazidos por algum/a performer (como por exemplo, fragmentos melódicos ou ideias rítmicas identificadas com determinados idiomas tais como o samba), o importante é que eles se integrem no fluxo sonoro interagindo com os outros tipos de materiais (molares ou moleculares) que são apresentados por outros performers. É assim que essa proposta busca acolher e integrar

¹⁴ [...] it is less useful to take free improvisation as a practice enabling the creative liberty of its performers (which romanticist takes on free improvisation tend to suggest) and more helpful to understand it as a set of subculturally specific routines of human communication enabling a collective illusion that improvisers are “free.”

¹⁵A expressão “ideias de música” é utilizada e definida pela educadora Maria Teresa Alencar de Brito: “Escutar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço/tempo transforma (BRITO, 2004, p.14).

¹⁶ Evoco aqui os conceitos de molar e molecular conforme definição do filósofo Gilles Deleuze já publicada em texto que escrevi em 2023 (ainda não publicado): “Em princípio, no ambiente da livre improvisação predomina o nível molecular que atravessa os níveis molares. Estes seriam, para Deleuze, manifestações da estratificação e se relacionariam com o meio exterior dos estratos. Já o molecular se relacionaria com o meio interior. No molar há estratificações particulares do molecular e, conseqüentemente há uma percepção gestáltica que produz a diferenciação de um todo identificável (estilos, idiomas, sistemas, gestos). De acordo com Deleuze, na arte não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forças. E as “forças” estão presentes no nível molecular. É neste contexto que o som pensado enquanto uma linha de força se torna o material original e potente para uma prática musical liberada de qualquer sistema pré-estabelecido (Costa, 2023, no prelo).

as diversas biografias musicais, idiomáticas, sociais e pessoais dos participantes. É assim que numa performance da Orquestra Errante é possível ouvir, em permanente diálogo criativo, desde texturas lisas enuvs de ruídos pontilhistas provenientes de ideias de música concreta até formulações rítmicas de origem afrodiáspóricapassando por evocações de mantras budistas, recitações de Rap, clichês de rock e melodias tonais. Tudo vale neste caldeirão performático interativo. Não existe nada que não possa ser acolhido na performance desde que haja escuta atenta, respeito pela contribuição do outro, acolhimento, ludicidade e desejo. Esta é uma das formas pela qualos ideário antirracista e decolonialatravessamo ambiente da improvisação na OE.

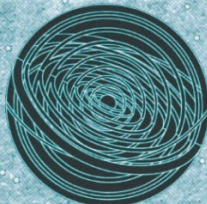
Vale, portanto, enfatizar a importância de dialogar com perspectivas, ambientes musicais e culturais que apresentam simbologias e cosmologias divergentes dos padrões hegemônicos brancocêntricos impostos estética e economicamente. Na luta antirracista, este diálogo se torna fundamental para entender o ethos cultural (artístico, filosófico, científico e religioso) como parte determinante e estrutural da exploração e supressão política dos africanos na modernidade.

O sujeito moderno ocidental é narcisista, procura dominar a natureza, é individualista, auto centrado e competitivo. A ação coletiva, as ideias de comunidade, solidariedade e empatiaficam em segundo plano. No campo da música a ênfase está na ideia de originalidade da obra prima, na mistificação da figura do gênio, no virtuosismo e na excelência técnica individual. Na perspectiva afrológica o sujeito se integra na natureza e as ênfases estão colocadas na noção de ancestralidade, de comunidade e no indivíduo que só se realiza no coletivo.

A Orquestra Errante¹⁷ – apesar de ser formada predominantemente por pessoas brancas oriundas das classes médias universitárias de São Paulo – procura de forma sistemática e intencional estabelecer este diálogo com as culturas musicais afrodiáspóricas. Um exemplo deste tipo de ação foi a apresentação da Orquestra que ocorreu em junho de 2023 e que foi coordenada pelo improvisador, pesquisador e ativista da luta antirracista Rômulo Alexis (vide cartaz de divulgação abaixo):

¹⁷ É importante mencionar o fato de que, desde a adoção tardia das cotas raciais pela Universidade de São Paulo, tem havido um aumento gradativo no número de integrantes negros na Orquestra Errante. Temos, atualmente(em 2023), aproximadamente 25% de pessoas negras integrando a orquestra. Apesar desta melhora no cenário, não se pode negar que é preciso realizar um esforço no sentido de aumentar a representatividade racial no grupo.

- ORQUESTRA ERRANTE -
A Invenção do Tempo



Sexta-feira, 2 de junho, 12h30,
Biblioteca Brasileira, USP, campus Butantã.

A Orquestra Errante, coordenada pelo Professor Rogério Costa, apresenta a performance musical "A Invenção do Tempo".

Durante o mês de maio o músico e pesquisador Romulo Alexis, conduziu os encontros da Orquestra Errante, compartilhando um pouco da pesquisa que vem desenvolvendo no mestrado no núcleo de Sonologia da ECA-USP.

Partindo de experiências e investigações sobre temporalidade, ética e estética afro-diaspórica, um conjunto de propostas e processos criativos em improvisação livre foram trabalhados com a Orquestra Errante, resultando na elaboração da performance/concerto em 3 movimentos.

A INVENÇÃO DO TEMPO em 3 movimentos
1º movimento - BIG BANG do tempo
2º movimento, o tempo da resistência
3º movimento, o tempo da entrega

ORQUESTRA ERRANTE

<p>Amândia Jacometti Breno Rodrigues Carlos Roberto Gulherme Peluci Kino Lopes Luiz Rocha Marcela Lemos Rogério Costa Stefani Souza Uitor de Biagi</p>	<p>Barulho Max Caio Milan Chico Jalala Gustavo Araújo Ideuval Júnior Leonardo Rocha Lucas Totti Mig Antar Romulo Alexis</p>
--	---

Romulo Alexis é Improvisador, (de)compositor, trumpetista, produtor, educador e artista multilinguagem com ênfase em criação em tempo real. Atuante desde 2008, possui colaborações com mais de 300 artistas de diferentes nacionalidades e linguagens artísticas como música, teatro, performance, literatura, vídeo-arte, cinema e dança. Integra o duo Rádio Diáspora do Free Jazz e Eletrônica e desenvolve a Máquina Vocal, projeto de improvisação coral sob regência.

Improvisação e a luta contra o patriarcado

A formação predominantemente masculina da Orquestra faz com que o ambiente seja fortemente marcado¹⁸. Por mais que se façam esforços (práticos e conceituais) na direção da desconstrução não há como escapar dos condicionamentos da masculinidade e do patriarcado que atravessam estes corpos. Há que se mencionar, no entanto, os reflexos de ideias provenientes das lutas feministas na proposta da Orquestra. Essa dimensão se manifesta em algumas características das práticas desenvolvidas pelo grupo, particularmente aquelas que se colocam contra a competitividade e a invisibilização do corpo (conforme citação da pianista Catarina Domenici, mencionada no item sobre a decolonialidade). Mas também é possível perceber esses reflexos no fato de que a improvisação, que desafia a

¹⁸ Chegamos a ter 50% de integrantes mulheres integrando a orquestra no ano de 2018. No entanto, nos últimos anos esse equilíbrio se desfez e atualmente temos aproximadamente 20% de mulheres no grupo. Temos pensado em formas de atrair mais mulheres para atingirmos novamente o equilíbrio de gêneros na orquestra.

representação e se opõe ao domínio logocêntrico da escrita musical (que, segundo algumas autoras, se liga à racionalidade disciplinadora do patriarcado), pode se colocar como uma alternativa para as práticas musicais coletivas na medida em que ocorre num ambiente de fluidez e corporalidade. Este tipo de raciocínio que procura estabelecer relações entre a improvisação, o erotismo e o gênero no contexto de uma discussão sobre os conflitos entre disciplina e desejo que emergem na música ocidental aparece no texto de Ellen Waterman:

Em primeiro lugar, é necessário determinar se a improvisação pode ser entendida em termos de gozo feminino. Por causa de suas raízes na desconstrução dos códigos musicais ocidentais, Julie Smith argumenta que a improvisação livre (localizada à margem da música ocidental, seu “abjeto”) tem um potencial particular para interromper o discurso patriarcal: “Assim como o canto das sereias provou ser mortal para seus ouvintes, a música que desafia a representação não é apenas perigosa, mas está além do alcance simbólico da audição. [...] Como o canto das sereias que escapa ao signo [isto é, logos], a música é o *abjeto* sonoro que reinstaura o ruído semiótico”. A música, é claro, é frequentemente regulada, tanto por regras (de estilo, gênero, composição etc.) quanto pelos sistemas que regem sua produção e consumo. Ruído na cultura ocidental é o excesso rebelde e sujo da música – aquilo que é indesejável porque incodificável, mas também indubitavelmente audível. Smith conecta a improvisação livre ao ruído como *jouissance* (gozo, prazer) feminino, citando sua “materialidade estranha, fluidez incontrolável, [e] a capacidade de perturbar e confundir”¹⁹ (Waterman, 2008, p. 3).

De fato, as práticas de improvisação musical desenvolvidas pela Orquestra Errante, mesmo aquelas que fazem uso de algum planejamento prévio, apostam na imprevisibilidade, no não-controle, na adaptabilidade, no acolhimento das múltiplas sonoridades (sons “musicais” e “ruídos”) e das contingências e raramente se apoiam na mediação de partituras ou roteiros fechados. Por isso, é possível afirmar que o ambiente aberto, interativo, idealmente sem restrições e hierarquias da Orquestra

¹⁹ First, it is necessary to determine whether improvisation may be understood in terms of feminine *jouissance*. Because of its roots in deconstructing Western musical codes, Julie Smith argues that free improvisation (located at the fringe of Western music, its “abject”) has particular potential for disrupting patriarchal discourse: “Just as the Sirens’ song proved deadly to its listeners, music that defies representation is not only dangerous but beyond the symbolic range of hearing. [...] As the Sirens’ song that escapes the sign [that is, logos], music is the sonic abject that reinstates semiotic noise”. Music, of course, is most often regulated, both by rules (of style, genre, composition etc.), and by the systems that govern its production and consumption. Noise in Western culture is the rebellious, dirty, excess of music—that which is undesirable because uncodifiable, but also undoubtedly audible. Smith connects free improvisation to noise as feminine *jouissance*, citing its “uncanny materiality, uncontrollable fluidity, [and] the capacity to disrupt and confuse”.

abre espaço para uma prática musical que possibilita a expressão de subjetividades múltiplas. Citando mais uma vez Ellen Waterman:

Ouvir a improvisação criativa como gozo feminino é importante por duas razões. Em primeiro lugar, permite a possibilidade de uma prática performática que emerge especificamente do gozo feminino: a mulher falando como mulher [...]. Em segundo lugar, insistir na diferença permite a Irigaray articular uma ética na qual as vozes de homens e mulheres se tornem audíveis[...]. Naomi Schor acredita que Irigaray está “em última análise, menos preocupada em teorizar a especificidade feminina do que em desmascarar a ficção opressiva de um sujeito universal”. Nesse caso, ouvir a improvisação como *jouissance* (gozo) feminino torna-se uma técnica para ouvir outras expressões musicais de diferença (por exemplo, sexualidade, raça ou classe). Tal comunicação ética nos move do sujeito “monológico” (que, como Odisseu, gasta sua energia tentando romper a subjetividade em busca da transcendência), e mesmo para além da diferença (entre a subjetividade feminina e masculina), para uma ética da intersubjetividade (idem, 2008, p. 3).

Considerações Finais

Acredito ter evidenciado de forma clara – para além da dimensão musical – as dimensões políticas intencionais do projeto desenvolvido junto à Orquestra Errante. Trata-se de um projeto artístico, pedagógico e político localizado e conscientemente utópico. Não existe a ilusão de que ali a improvisação seja realmente livre e universal já que são pessoas posicionadas e inseridas em contextos históricos, geográficos, raciais e de gênero específicos que a propõem. O máximo que se consegue atingir são heterotopias²⁰ que se tornam possíveis através de uma prática musical caracterizada pela ludicidade prazerosa, pela ausência de padrões de julgamento (estéticos ou morais), pelo sentido de comunidade pela fluência energética interativa. A ideia é criar zonas autônomas temporárias²¹ caracterizadas pelo acolhimento, pela criatividade, pela

²⁰ A utopia é definida por Foucault como um lugar fundamentalmente irreal, mas que pode existir ao nível do sonho, do imaginário, e por isso, dentro dele é possível ser como um corpo utópico, um corpo sem corpo. Por outro lado, a heterotopia, ou seja, o outro espaço, é entendida como um lugar real onde as pessoas (podem) presentificar algumas liberdades não usuais nos outros lugares reais. Nas heterotopias, as pessoas fazem algo que só é imaginado nas utopias (Foucault, 2006) .

²¹ [...] TAZ é uma espécie de rebelião que não enfrenta diretamente o estado, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, diante do estado pode esmagá-lo. Como o Estado está preocupado principalmente com a simulação, não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por muito tempo, ocupar clandestinamente essas áreas e cumprir seus propósitos festivos [...]. Assim que a TAZ for nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer. (BAY, 2018, p.18).” <https://beautifultrouble.org/theory/temporary-autonomous-zone/>

autonomia, pela diversidade, pela tolerância, pela fluência e pelo gozo. A conversa e a escuta são as principais metodologias de trabalho do grupo e um dos objetivos principais da Orquestra talvez possa ser sintetizado pelo texto anteriormente citado e que evoca os conceitos de Suely Rolnik:

Um exame detalhado da montagem desse laboratório de criação e improvisação revela modos de cooperação micropolítica que estabelecem uma espécie de pragmática clínico-estética-política entre seus membros, funcionando como uma espécie de antídoto contra essa corrupção do desejo empreendida pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo (Costa, 2020 b, p. 339).

E que essa cooperação micropolítica de combate à corrupção do desejo empreendida pelo capitalismo contemporâneo incorpore também, de forma ativa e progressivamente consistente, o combate às políticas racistas e patriarcais que compõem o arsenal de estratégias de exclusão econômica e cultural do estado neoliberal capitalista e que “a improvisação se torne um espaço onde a descontinuidade, a ruptura, o apoio e a luta tornam-se caminhos audíveis para novas experiências (LEWIS, 2021).”

Referências

- BANERGI, Ritwik. Whiteness as Improvisation, Nonwhiteness as Machine in **Jazz & Culture**, V. 4, N. 2, Board of Trustees of the University of Illinois, Illinois, 2021.
- BAY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**, Veneta, São Paulo, 2018.
- BORN, Georgina. 1995. **Rationalizing culture**. University of California Press, Berkeley, 1995.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida, in **Revista Música (on-line)**, V. 20, série 1. p. 309 a 328, 2020 a.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: Improvising Assemblages Facing the Totalitarian Assemblage, in **Machinic Assemblages of Desire**, Leuven University Press, Ghent, p. 339 a 349, 2020 b.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: a musical practice deeply rooted in life in **Anais do Sonologia - International Conference of Sound Studies - I/O**, p. 542 a 562, 2019.

COSTA, Rogério. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas, in **Revista Debates**, V. 20, série 1, p. 177 a 187, Editora da UniRio, 2018.

COSTA, Rogério. Transversalidades: música e políticas, in **Música, transversalidade - Série Diálogos com o som**. Ensaios. Editora UEMG, Belo Horizonte, p. 67 a 83, 2017.

COSTA, Rogério. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação in **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 15, 2013.

DOMENICI, Catarina. A Performance Musical e o Gênero Feminino, in **Estudos de Gênero Corpo e Música, abordagens metodológicas V. 3**, org. Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, Anppom, Porto Alegre, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Utopian Body**, Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, 2006.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2015 reedição).

LEWIS, George. *A Power Stronger than Itself, The AACM and American Experimental Music*. <https://www.youtube.com/watch?v=c5CTjuCYOTw&t=17s>, (2021) – (acessado em 2 de agosto de 2023).

LEWIS, George. Afrological and Eurological Perspectives in **Black Music Research Journal**, Vol. 16, N. 1, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, Illinois, 1996.

MANZIONE, Fábio. **Decolonizações da Escuta: processos sensoriais disruptivos na criação musical em tempo real**, Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP para obtenção do título de doutorado em Música, 2022.

SCHUCMAN, Lia. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**, Ed. Veneta, São Paulo, 2020.

SMITH, LaDonna. Improvisation as prayer in **The Improvisor**, [http://the-improvisor.org/web%20ARTICLES/Improvisation as Prayer.htm](http://the-improvisor.org/web%20ARTICLES/Improvisation%20as%20Prayer.htm), 2004. (acessado em 23/06/2023).

WATERMAN, Ellen. Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender in **Critical Studies in Improvisation**, Vol. 4, N. 2, 2008.

Recebido em: 04/09/2023 Aceito em: 18/10/2023

ESCRITOS SOBRE IMPROVISAR NA VIDANÇA (DE UMA NÃO-BINÁRIA EM PERMANENTE TRANSIÇÃO ESPIRALAR)

Princesa Ricardo Marinelli¹

Resumo: Na presente pesquisa concebe-se a dança como a forma que o corpo encontra para pensar, para construir conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo, contribuindo para a materialização do exercício de tocar o intangível e mover o mundo. Dentro do campo dos projetos artísticos, defendo a dança, a coreografia e o gesto como lugares carregados de especificidades. Como uma área de conhecimento construtora de racionalidades específicas, envolvendo uma lógica ao mesmo tempo autônoma e solidária a outras lógicas. Viver as complexidades de existir desobedecendo o binário cisnormativo de gênero é mesmo sempre. É sempre, é espiralar, é improvisar. Como forma de reconhecer e celebrar o fato de continuar bem viva, tenho me colocado em movimento para lembrar dos futuros que nos foram ceifados. Criado chances para que o corpo lembre de alguns dos futuros possíveis antes das incontáveis feridas coloniais. Mas também lembre de como a carne foi ferida, e assim possa performar “com costas cheias de futuro”. Improvisação em dança como prática para lembrar, fraturar e futurar. Como agenciamento da espiralidade do tempo, como a possibilidade de presentificar futuros transancestrais.

Palavras-chave: tempo espiralar; improvisação; dança.

WRITINGS ON IMPROVISING IN LIFE (FROM A NON-BINARY IN PERMANENT SPIRAL TRANSITION)

Abstract: In this research, dance is seen as a way for the body to think, to build knowledge about itself and the world, contributing to the materialization of the exercise of touching the intangible and moving the world. Within the field of artistic projects, I defend dance, choreography and gesture as places full of specificities. As an area of knowledge that builds specific rationalities, involving a logic that is both autonomous and in solidarity with other logics. Living the complexities of existing in disobedience to the cisnormative gender binary is always. It's always, it's spiraling, it's improvising. As a way of recognizing and celebrating the fact that I'm still very much alive, I've set myself in motion to remember the futures that were taken from us. I've created chances for the body to remember some of the possible futures before the countless colonial wounds. But also to remember how the flesh was wounded, so that it can perform "with a back full of future". Improvisation in dance as a practice for remembering, fracturing and futuring. As an agency of the spirituality of time, as the possibility of presentifying trans-ancestral futures.

Keywords: spiral time; improvisation; dance.

¹ Princesa Ricardo Marinelli é bizarra. Orgulhosamente bizarra. É artista da dança, terrorista de gênero. Gestora cultural. Educadora. Doutora em Performances Culturais (UFG-2023), Mestra em Educação (UFPR-2005), Especialista em Acessibilidade, Diversidade e Inclusão (UNISE-2023) e Licenciada em Educação Física (UFPR-2002). Bolsista/residente da Casa Hoffmann (2003-2004). Integrante-fundadora da Couveflor minicomunidade artística mundial (2005- 2012). Integrou o corpo docente dos cursos de Dança da FAP-UNESPAR (2019-2022), do Curso de Licenciatura em dança da UFG (2017-2018) e do curso de Licenciatura em Educação Física da UFPR (2005-2006). Desde 2011 gerencia a plataforma criativa "Sim, somos bizarras!", projeto que contou com o financiamento do programa Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Atualmente integra a experiência coletiva complexa e maravilhosa que é a Selvática Ações Artísticas. Link para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3870875342092059>

I.

Transição é sempre”. (Miro SPINELLI, 2018, p. 34)

Viver as complexidades de existir desobedecendo o binário cisnormativo de gênero é mesmo *sempre*. É sempre, é espiralar, é improvisar. Como forma de reconhecer e celebrar o fato de continuar bem viva, tenho me colocado em movimento para lembrar dos futuros que nos foram ceifados. Criado chances para que o corpo lembre de alguns dos futuros possíveis antes das incontáveis feridas coloniais. Mas também lembre de como a carne foi ferida, e assim possa performar “com costas cheias de futuro”². Improvisação em dança como prática para lembrar, fraturar e futurar. Como agenciamento da espiralidade do tempo, como a possibilidade de presentificar futuros transancestrais.

Se compreendemos o corpo como um conjunto de atravessamentos, possibilidades, matéria, desejos, concretudes e incompletudes, a partir do qual toda e qualquer experiência acontece, não há dúvidas do papel fundamental que ele ocupa numa forma de perceber tempo e a convivência coletiva. As feridas coloniais são corpo, mas é também corpo a espiral do tempo. (Martins, 2021)

Se a dança é a forma que o corpo encontra para pensar, para construir conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo, ela pode contribuir para a materialização do exercício de tocar o intangível e mover o mundo. Literalmente. Ser esta organização estética ritual que move as coisas, um engajamento concreto, desejo vital de transformação. Nos mundos que estou querendo construir, especialmente com colaboração com as desobedientes, dançar é o jeito que o corpo tem de empurrar as coisas do mundo e ser empurrado por elas, num exercício contínuo de ser movido e mover o presente.

² Expressão que empresto de Caio Riscado: **Com as costas cheias de futuro**. Editora Urutau: Bragança Paulista, 2020.

II. Não-binariedade como condição que atravessa a vida

Pessoas não-binárias vivenciam em vários contextos de suas vidas uma experiência de “não lugar”, uma experiência de não estar “nem lá e nem cá” no que se refere aos lugares sociais que são atribuídos a homens e mulheres em nossa sociedade, e todo o desdobramento e status que esses lugares conferem à vida cotidiana das pessoas, em especial naquelas que não se adequam ao sistema sexo-gênero.

Vitor Turner, grande pesquisador da performance especialmente em suas relações com o ritual, descreve diversas camadas-momento-circunstâncias da performance ritual. Partindo da leitura de Turner (1974), compreendo a liminaridade como o momento chave do processo ritual, pois a estrutura social se encontra em suspensão e, por isso, existe há ausência de “status”, de diferença sexual, de classes, hierarquia, de obrigações de parentesco. No momento liminar, os corpos ocupam um espaço-tempo indizível, mais potencial que se imagina, segundo Turner. O indivíduo se localiza no meio, no entre (*betwixt and between*, nas palavras do autor), no limbo, no nada da estrutura cotidiana, pois o que se suspende é todo o sistema social vigente, o ordinário social, as vivências cotidianas.

Por isso, Turner (1974) chamou a liminaridade de prima matéria: um estado bruto onde os indivíduos não estão nem dentro nem fora da sociedade, é um lugar onde se está absorto em singularidades, espaço, tempo, inclassificáveis. O autor postula ainda que esse lugar liminar é transporte para outras realidades. Dessa maneira objetivo central desse artigo é produzir uma reflexão que permita entender a experiência da transgeneridade não-binária como uma experiência de liminaridade permanente.

Turner (1974) nos diz também que a identidade liminar é vivenciada no âmbito da experiência corporal, na forma de um corpo liminar. Um corpo que se nega a identificar-se com uma estabilidade social fixa, buscando seu próprio movimento interno e outras possibilidades de relação com o mundo, vivência corporal típica das pessoas não-binárias.

Para algumas pensadoras e militantes dos direitos das pessoas trans, a situação liminar permanente é vista como um problema, já que ao permanecer no limbo as pessoas trans são privadas de um pertencimento que desejam. Esta é uma leitura que reflete apenas o contexto das pessoas trans que se entendem em trânsito de um gênero

binário para outro, ou seja, mulheres biológicas que querem passar pelo processo de redesignação de gênero e que desejam ser identificadas, de fato, como homens (e vice-versa). No entanto, um contingente cada vez maior de existências trans não estão determinadas a habitar nenhum dos gêneros binários. Pessoas que não são homens nem mulheres e nem querem o ser. Para estas, a liminaridade permanente é uma conquista, não um fardo. O desafio, no caso de garantia dos direitos destas pessoas, trata-se então de como construir em nosso meio (linguagem, legislação, pensamento acadêmico) as condições para que elas existam do jeito que elas são, estraçalhando o binarismo e a heterossexualidade compulsória.

E é nesta faixa, de um estranhamento, de uma rasura, de um desejo desidentitário que tenho localizado meus esforços como artista e acadêmica. Há muito que meu interesse pelas questões de gênero e pela diversidade sexual é uma aposta em desenvolver tecnologias físicas entendendo que corpo sexual e performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de Guerra.

A não-binariedade pode ser um manifesto poético e radical contra toda e qualquer forma de totalitarismo. Irrompe no cotidiano das relações sociais reificadas consciente de que o movimento provém da margem, e que é nessa margem e não no centro que reside a possibilidade de transformação.

III. Performances do tempo espiralar: a linha da vida é, na verdade, uma espiral

Viver-dançar em desobediência com o binário de gênero tem me feito procurar por outras formas de compreender a existência. Visões de mundo que nos foram negadas pelos projetos de educação coloniais. Nessas caminhadas cruzo com o pensamento decolonial de Leda Maria Martins e sua compreensão sobre o tempo me avassala: o tempo é espiralar. A linha da vida é, na verdade, uma espiral. E a espiral do tempo acontece no corpo.

Quando o conhecimento é construído e transmitido pelo corpo, enquanto imagem em movimento, ele se atualiza no momento mesmo do ato performático. Retoma-se saberes e valores dos antepassados – a memória construída e transmitida na aprendizagem do rito – ao mesmo tempo em que se movimenta para frente, contribuindo para a construção do conhecimento futuro daqueles que estão presentes

e, mesmo, dos que estão por vir. O “tempo espiralar” é, portanto, esse continuum no qual não se distingue passado, presente e futuro de maneira estanque.

De acordo com a ensaísta,

o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados. (Martins, 2000, p. 79).

É um tempo diferente do linear e histórico concebido pela episteme europeia. É uma temporalidade que se funda num evento/acometimento do intenso agora, em que todas essas instâncias se contaminam. “Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro” (Martins, 2021, p. 83).

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. (Martins, 2000, p. 79)

Logo, a ideia de tempo que aqui se apresenta é outra, pois supera aquela circunscrita ao pensamento filosófico ocidental, em grande parte, associada às cronologias. Aqui, temporalidades são gestos, estéticos e políticos, do corpo-tela, da voz, da palavra, da memória ritual, do tempo que encena passado, presente e futuro, como nos indica Leda.

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais e nos quais se compõe. (Martins, 2021, p. 45).

“No tempo o corpo bailarina”. Dançar, para muitas culturas originárias, significa também incorporar, trazer de volta, repetir, atualizar memórias, culturas, no movimento do corpo em tempo espiralar: “um tempo que não elide as cronologias, mas que a subverte” (p. 42).

IV. Improvisar como estratégia para se manter em pergunta

Nesse contexto, a improvisação em dança configura-se como um campo infinito e cheio de especificidades. A dança improvisada é anterior à invenção e nomeação de qualquer passo codificado. Improvisar em dança é viver um reencontro com suas origens, dançando movimentos surgidos no momento presente, inventados no calor da ação, com finalidades de comunicação e sobrevivência. (Elias, 2015, p. 178)

Entendo que o improviso não seja somente um espaço de experimentação de passos, mas do próprio dançarino. Improvisar não é (só) organizar, de maneira espontânea, estruturas de movimento recorrentes e que se tem a priori, ele é um espaço de reinvenção do movimento. Trata-se de reinventar-se corpo naquele momento, para, assim que o improviso acabar, abandoná-lo naquela duração. E recomeçar uma próxima. Improvisar em dança, em qualquer que seja o contexto, provoca o corpo a experimentar-se e reinventar a própria dança, a própria vida.

Improvisar é se dar a oportunidade de atualizar o desejo a cada instante. E decidir o que fazer com ele, também a cada instante. É tornar possível uma experiência única, presente, viva.

Tal experiência não está, como pode parecer, totalmente livre. Na minha prática de improvisação chamo as improvisações que não seguem um protocolo específico de “não diretivas”.³

As estratégias de improvisação que tenho usado e nas quais tenho insistido ao longo dos anos são também estratégias de sobrevivência das minhas estranhezas, das minhas transições, das formas espiraladas de ver e viver o mundo.

Improvisar é uma forma de pensar a dança e sobretudo uma forma de pensar dançando. A experiência praxiológica é um ponto de partida, não algo que a gente procura, é algo que já está lá, acontecendo, se renovando a cada instante, a cada tomada de decisão.

Improvisar dançando é uma oportunidade para lembramos que somos o corpo que somos, não temos um corpo. Parece óbvio, mas não é. Dizer o corpo que sou (em contraposição a meu corpo) é assumir que nada existe fora do corpo e também que a

³ Alguém pode dizer que neste caso o protocolo é não ter protocolo, mas isso seria assunto para um outro dia.

experiência corpo, como o sistema aberto que é, está disponível para infinitas possibilidades de decisão a cada instante. Mais uma vez lembro de Leda: “No tempo o corpo bailarina”.

Improvisar dançando como quem se dá a chance de lembrar. Fraturar. Futurar.

Dançar livremente.

Mostrar tudo o que você sabe fazer dançando.

Se mover de uma forma que você nunca se moveu.

Fazer qualquer coisa desde que essa coisa envolva movimento.

Só se mova se tiver alguma coisa muito importante para mover.

Mover junto: propondo e roubando movimentos coletivamente.

Mover a partir de uma emoção qualquer. Qualquer mesmo, não precisa ser uma emoção arrebatadora, pode ser um suspiro.

Mover a partir dos padrões de espaço disponíveis no ambiente.

Mover o ambiente com o corpo que sou.

Mover como quem constrói espaço, não como quem ocupa espaço.

Compreender, enquanto me movo, que todas as pessoas tem ritmo, já que o corpo é uma miríade de ritmos.

Dançar conforme a música, com toda a complexidade que isso pode significar.

Mover como quem percebe e reconhece o corpo que é, o corpo coletivo que constrói com outros corpos, o corpo-mundo do qual faz parte.

Rearranjar seu repertório corporal caoticamente, questionando inclusive o que significa repertório, onde começa e onde acaba aquilo que reconheço como meu repertório.

Propondo e roubando movimentos coletivamente.

Dançar como quem estimula o novo, o estranho e o não-familiar no corpo em movimento.

Eu conheço quais são os meus padrões de movimento? Para desafiar-mudar é preciso conhecer.

Mover com objetos. Respeitar os desejos obscuros dos objetos.

Tocar outro corpo como quem descobre que a pele não é onde o corpo acaba, mas sim onde a conexão começa.

Usar o corpo como instrumento para escrever automaticamente no espaço e no tempo.

Mover como quem abre espaços internos, como quem percebe que a espiração é uma experiência complexa que atravessa radicalmente cada uma das microestruturas do corpo que sou.

Dançar pelo prazer de dançar.

Deslizando no corpo do outro. Deslizando juntas.

Pressiona e responde à pressão.

Efemeridade – acontecimento – urgência.

Tremer e contorcer.

Empurrar, puxar e sussurrar. E chorar.

Tudo o que eu faço é incrível. A cada instante.

CRIAR É UMA ATITUDE DIANTE DA VIDA. A cada instante.

Generosidade, engajamento.

Não desiste do movimento em você.

E se eu pudesse falar com o corpo tudo que minhas palavras não conseguem.

E se eu pudesse dançar tudo que penso, em tempo real.

E se todas as minhas trinta e sete trilhões de células estivessem juntas, engajadas, movendo o corpo que sou agora.

Abrindo de dentro para fora: um alongamento dinâmico, que acontece das camadas mais internas do corpo até as mais externas. Ritual de aberturas: da percepção, da musculatura, dos espaços internos, das articulações, do pensamento. Tudo abrindo de dentro para fora (e depois de fora para dentro).

Radicalizar a realidade: somos um sistema aberto e a pela é um lugar privilegiado para se dar conta disso.

Corpo antena. Reconhecer o corpo como uma antena que está procurando sintonizar-se com o movimento espiralado do mundo, do tempo, do pensamento.

Mover.

V. Por uma poética autocoreográfica

Criar é uma atitude diante da vida. Outra vez.

Entrar num processo de criação em dança é, de certa forma, desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de “realidade”. E faz tempo que criar, para mim, tem sido gradativamente desistir de ser humanx. De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover.

Por outro lado, faz também bastante tempo que tenho uma obsessão por intimidades como matéria-prima para desenvolver propostas artísticas. A questão se assenta no interesse pela empatia que pode se construir entre obra e público a partir da exposição íntima do artista. Aposto (como hipótese) que o mecanismo que opera na construção dessa espécie de cumplicidade, entre quem vê e quem faz, tem relação com as formas de revelar poeticamente intimidades diante de alguém. Trata-se, talvez, de um processo de identificação que se dá sensorialmente, como se a atitude e conteúdo íntimos da/na cena de certa forma colocasse o público em contato com o que é íntimo nele. Intimidade e cumplicidade como estopins de relação entre obra e os corpos com

os quais ela se relaciona. Resgatar intimidades e encontrar formas de torná-las públicas, configurando assim uma ação que desnuda.

Investigativamente, pensar a existência como poética significa estabelecer e pactuar outras formas de olhar para a vida, procurando nessa relação, nossa matéria poética. Em outras palavras, seria procurar metodologizar a ideia de que arte e vida não se separam, fazendo isso a partir de estudar a relação entre corpos, pessoas, histórias, desejos. Isso porque decidi séria e complexamente, encarar minha vida e minha intimidade como matéria de trabalho.

Na vida e na arte, dedico tempo e atenção para as estranhezas e particularidades que fazem de mim, de nós, as corpos que somos. Olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro colaborativo. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. Quero tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, tornar visíveis corporalmente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder.

Tenho assumido que, inspirada na produção de Micheline Torres (2014), se meu corpo é minha política, minha dança é minha bruxaria, minha poesia. É minha metralhadora e minha estranheza. É minha mais refinada estratégia de sobrevivência. Desde as questões mais pragmáticas da vida, até as metodologias de criação em arte, sou um freak-show glamoroso cabareteiro.

Temos acompanhado, no Brasil, ao longo desses últimos anos, uma campanha massiva da mídia, das instituições religiosas e políticas para destruir a arte, a intelectualidade, a academia. Hoje, com um pouco de sobriedade podemos vislumbrar que essa campanha se destina à instalação (e agora manutenção) de um projeto político conservador e de extrema direita que ameaça diretamente as liberdades individuais, mesmo aquelas que a gente considerava já tão consolidadas, como de pensar e se expressar.

Como artista e amiga, me vi, nos últimos anos, sem saber o que fazer diante do bombardeamento de informações falsas que fizeram artistas terem suas vidas arregaçadas, expostas, ameaçadas pelo ódio que se criou na população. Vimos acontecer com o Wagner Schwartz e Elisabete Finger, Miro Spinelli, Yuri Tripodi, Maikon K, Renata Carvalho, entre outras. Artistas, amigas, gente próxima, que de um momento

para outro foi invadida por uma imprensa falida, desesperada por visualizações, por um levante do conservadorismo, e mostrada à população sob uma luz distorcida, que mostra o artista como um ignorante, alienado, como um aproveitador da verba pública, como alguém que não tem valores e nem moral.

E agora, o que que dá pra fazer? Minha hipótese é que precisamos, na arte e na vida, gerar mecanismos de empatia. Na concepção de dança e coreografia que tenho procurado construir, dar tratamento coreográfico a uma ou várias ideias envolve uma série de complexas relações. Não se trata unicamente de transpor pensamentos para o corpo em movimento, mas sim, de gerar e organizar pensamentos-corpo em diferentes e inter-relacionadas esferas. Entendo que um projeto coreográfico é, antes e acima de outras coisas, um projeto artístico. E como tal, é composto por diversos elementos, etapas, e camadas que se articulam numa complexidade que vai além do momento da apresentação. O projeto artístico transborda do que se entende por resultado, e envolve princípios, estudos, projeções, estruturas e práticas próprios ao campo da arte como campo social, constituindo um fazer no qual se inserem e são construídas nossas escolhas, nosso engajamento, nossa forma de agir.

Dentro do campo dos projetos artísticos, defendo a dança, a coreografia e o gesto como lugares carregados de especificidades. Como uma área de conhecimento construtora de racionalidades específicas, envolvendo uma lógica ao mesmo tempo autônoma e solidária a outras lógicas. Isso significa pensar a dança e o corpo dançante como sujeito construtor de seu próprio discurso articulado aos outros discursos sociais e emparelhado a eles no que diz respeito a sua capacidade de gerar transformações. Esse sujeito dançante sobrevive nessa sociedade, colabora em sua construção, é afetado por ela, compartilha seu modo de operação, apropria-se, conforma-se, e se confronta ou reage a ela de forma específica. Compreendida dessa forma, a dança deixa de ser única e simplesmente vítima do determinismo social e passa a ser também propositora de formas de organização do pensamento. A dança contribui com as constituições sociais com estruturas que são próprias a ela.

Assumir isso significa assumir também que, o que confere à organização do gesto em cena, seu sentido particular, está muito além da figura coreográfica e da forma mais identificável do movimento. Está numa dinâmica sob a figura, localizada num complexo de práticas, no ensino, no trabalho colaborativo, na pesquisa, nas trocas com

outros artistas e outras linguagens, na criação e elaboração dramaturgica, na recepção e propagação de informações sensíveis e pertencentes a uma lógica e organização particulares. Nesta visão, pensar coreograficamente se abre para agregar pessoas e imaginários, questões e ações, aproximando e interrogando as práticas e os modos de operação do campo da dança e da arte contemporânea, acreditando e perseguindo algo que vai além da representação cênica, que constrói uma obra complexa, cúmplice de seu contexto.

Encarando a vida e a produção em arte como coreografia, tenho explorado metodologias para diferentes processos de criação de coreografias, buscando enxergar nelas a instrumentalização da artista que deseja desenvolver uma poética pessoal de organização do movimento e do corpo na cena. (re)Conhecendo e desafiando hábitos, padrões corporais e de pensamento, e o provável modo de representar/concretizar nosso modo de ver o mundo. Na vidarte autocoreografica, temos a nós mesmas como pontos de partida para pensar dança, para pensar performance.

Nas minhas primeiras experiências como criadora, e bastante conectada com uma forma de ver a dança e a coreografia basicamente como organização de repertório e movimento, o processo de criação de coreografia se inicia com questões relacionadas a escolha de um padrão de movimento e/ou temas. “O quê falaremos?” “De quê trataremos?” “Que movimentos usaremos?” são recorrentes pontos de partida. Na forma que entendo a poética da coreografia, a proposta é partir de uma observação/investigação para diagnosticar gestos que já estão na corpa que sou eu. Que informações o constroem? Quais as suas necessidades e urgências? Como se coloca em relação ao mundo? Partindo desta corpa particular e específica, COMO colocar em movimento as ideias e imagens mentais que o habitam e o posicionam no mundo? COMO organizar esse material estabelecendo relações com o mundo? Trata-se de problematizar metodologicamente o “fazer dança” em cada corpo a partir do que ele é e de como ele está no mundo – na busca por questões latentes em cada um e pelo modo específico como essas questões se desenvolvem em um pensamento coreográfico.

Como questões intimas minhas podem se transformar em importantes assuntos para serem partilhados com o mundo (uma pessoa de cada vez)? Como desenvolver um vocabulário de movimento que fale de algo que é só meu, ou que só pode ter origem em mim? O que você pensa enquanto dança? É possível dançar tudo o

que penso, em tempo real? Como torno intensas as relações que estabeleço com a dança que faço? E com meu público? O quanto de mim consigo tornar visível enquanto danço? Como dançar produz-reconstrói minha constituição enquanto pessoa?

Talvez o que é próprio da dança não esteja num elemento ou num conjunto deles, mas num modo de articular elementos, de compor e organizar informações, um sistema que propõe uma comunicação sensível. Esta fala contém possibilidades de desdobramentos e variações, mas guarda sempre uma especificidade de comunicação. Chamo esse modo de articulação de poética, entendo poética como estudo das competências que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação e expressão.

A função poética carrega esta particularidade de modo imanente, a intervenção dupla de um ponto de vista artístico (um sujeito que é responsável pelo ato criador) em relação estreita com um interlocutor a quem ele espera estender sua sensibilidade, no foco ou no cerne de suas reações estéticas. Observar, investigar a poética da dança significaria então estudá-la enquanto linguagem, buscando entender e trabalhar seus efeitos e reverberações específicos.

Improvisar. Mover. Espiralar.

Referências

ELIAS, Marina. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. In: **Revista Pós**: Belo Horizonte, n. 5 vol. 10, novembro 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cogobó, 2021.

SPINELLI, Miro. **Da abertura à despossessão**: uma performance escrita em cinco movimentos. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2017. [1974]

Recebido em: 04/10/2023 Aceito em: 8/12/2023

GOLPES DE FACÃO: A RABECA E AS FORMAS DO FOGO

Bruno Trochmann¹

Resumo: Este ensaio decorre de uma experiência de prática artística e consequente reflexão teórica, a partir do encontro e uso de um instrumento produzido por Nelson da Rabeca para improvisação livre. Para entender um pouco como se daria uma perspectiva que encara a prática popular como tendo um potencial experimental e improvisatório em si, de uma profundidade formal latente, comparamos diferentes visões sobre a relação entre a vanguarda e o popular que se desenvolveram no cenário cultural da vanguarda pós-Cage nos Estados Unidos, a partir de dois ensaios produzidos por artistas: “Witchcraft, Cybersonis and Folcloric Virtuosity” de Gordon Mumma e trechos de “The Meaning of my Avant-garde Hillbilly and Blues Musc” de Henry Flynt, a serem lidos de igual para igual frente ao objeto-pensamento que é a rabeca de Seu Nelson. Ao final, também traremos a discussão alguns elementos trazidos por Derek Bailey acerca do papel do instrumento-enquanto-aliado na improvisação, e dos potenciais do chamado “não-idiomático” como uma expressão de um impulso-desejo criativo que permeia tanto a improvisação como “fazer com próprias mãos” da cultura popular.

Palavras-chave: Improvisação; Música Experimental; Nelson da Rabeca; Gordon Mumma; Henry Flynt

MACHETAZO: THE RABECA AND THE SHAPES OF FIRE

Abstract: This essay stems from an experience of artistic practice and consequent theoretical reflection, from the encounter and use of an instrument produced by Nelson da Rabeca for free improvisation. To understand a little how a perspective that sees popular practice as having an experimental and improvisational potential in itself, of a latent formal depth, would be compared different views on the relationship between the avant-garde and the popular that developed in the cultural scene of the avant-garde post-Cage in the United States, based on two essays produced by artists: “Witchcraft, Cybersonis and Folcloric Virtuosity” by Gordon Mumma and excerpts from “The Meaning of my Avant-garde Hillbilly and Blues Musc” by Henry Flynt, to be read as equals in front of the object-thought that is Seu Nelson's fiddle. In the end, we will also discuss some elements brought by Derek Bailey about the role of the instrument-as-ally in improvisation, and the potential of the “non-idiomatic” call as an expression of a creative impulse-desire that permeates both improvisation and “do it with your own hands” of popular culture.

Keywords: Improvisation; Experimental Music; Nelson da Rabeca; Gordon Mumma; Henry Flynt

¹ Formado em Bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela UNICAMP em 2012. Em 2018 defendeu a tese “Drone, rock, revolução: teoria crítica e prática crítica a partir de Henry Flynt” no programa de mestrado em Linguagem, Mídia e Artes da PUC-Campinas sob orientação da Prof. Dra. Luísa Paraguai Donati. Atualmente cursa o programa de doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. Tato Taborda, onde aprofunda sua pesquisa acerca de improvisação, drone e a prática a partir do pensamento de artistas como Tony Conrad, Milford Graves e Min Tanaka.

Em suas notas de apresentação para o disco “Construtores de Sons” (Selo Sesc, 2019) , Marco Scarassati cita o título de um artigo de jornal de 1974 sobre Walter Smetak: “Viva Smetak, que como o povo, faz sua música com as mãos!”. A citação sobre o compositor/inventor suíço-brasileiro soa como um curto circuito entre a arte de vanguarda e a noção de cultura popular. Scarassati continua ao apresentar a luteria artesanal e popular e a luteria experimental como campos que dividem semelhante resistência aos processos industriais de construção. Aquilo que se dão os nomes de tradição popular e vanguarda artística dividindo o mesmo tipo de marginalidade frente a experiência do capital.

Olhar para um inventor experimental Smetak (formado plenamente dentro da dialética do cânone e anti-canone europeu) como parte de uma “prática cultural popular” ou mesmo “folclórica” em sua obra, apresenta uma reflexão inversa e complementar a figura extraordinária de Nelson da Rabeca e seus instrumentos como a manifestação do impulso de invenção e experimentação sonora, o desejo inerente de incendiar as formas.

Nelson dos Santos (1941-2022) era natural de Alagoas, estabelecendo sua prática na cidade de Marechal Deodoro pela maior parte de sua vida. Nelson da Rabeca, diferente de muitos outros construtores de rabeca, era autodidata e começa a desenvolver seus instrumentos aos 54 anos, depois de uma vida de trabalho na lavoura de cana-de-açúcar. Na sua narrativa, um dia voltando do corte de cana observou uma árvore de Mulungu, e decide pegar a madeira para fazer um instrumento como o que viu na televisão, um violino. Esse impulso interno de investigação do som e da forma permeia todo seu fazer.

Este ensaio parte de uma experiência muito pessoal, que se desenvolve a partir da minha prática artística e consequente reflexão teórica. Essa experiência é o encontro com uma das rabecas do Seu Nelson, que pude adquirir com seu amigo e parceiro, Thomas Rohrer. Havia decidido procurar uma rabeca para mim quando, meses antes, durante uma viagem pude tocar uma rabeca emprestada por uma amiga para uma improvisação (para evitar viajar com um violino, que era meu instrumento principal na época). O som e as qualidades físicas da rabeca me surpreenderam por quão adequados eram a minha prática: sons contínuos de cordas em alto volume, buscando por relações inesperadas entre tons e harmônicos, uma prática de ruído abrasivo, ressonante e

distorcido. As cordas de metal apresentavam harmônicos inesperados e aparentemente incontroláveis, e o corpo de madeira leve ressoava de maneira muito mais violenta que meu violino industrial. Os batimentos entre tons geravam ritmos inesperados, e as vezes em um mesmo arco o timbre variava, trazendo um tipo de movimento que vinha buscando com o uso de preparações e eletrônicos. A rabeca oferecia, generosamente, presentes inesperados.

Voltando ao Brasil juntei dinheiro e fui atrás de um instrumento, Thomas tinha algumas disponíveis para a venda e eu fui escolher uma pessoalmente, como ele mesmo sugeriu, era preciso tocar um pouco cada instrumento. Ao chegar ficou claro o quanto ele estava certo, embora todos instrumentos fossem feitos pelo Seu Nelson, variavam entre muito e radicalmente diferentes, e isso diz muito quando, conforme veremos mais a frente, a própria rabeca em si se caracteriza pela extrema variedade. Com esforço escolhi uma e pelos próximos meses pude conhecer o instrumento. A rabeca que escolhi tinha um acabamento especialmente rústico, mas ainda em um limiar sutil, e meu encontro com o instrumento foi marcado por uma série de descobertas provocadas pelo seu som. Conforme Thomas havia me relatado, as rabecas são feitas uma a uma e sua construção é guiada pelo som, o som é que define o caminho do construtor dentro de percursos novos e conhecidos. Isso ficou muito claro com a prática do instrumento. Suas particularidades de construção, material e sonoridade são guiadas pelo som, o som enquanto uma força física, material e direta. Em minha tese de mestrado, eu defendi o quanto a prática sonora que toma o som enquanto matéria é uma prática preche de possibilidades revolucionárias e emancipatórias no campo da cultura. A rabeca, portanto, se apresentou como uma manifestação física dessas possibilidades. Além disso, também se apresentou a catalisadora das reflexões a respeito de cultura popular e vanguarda artística, as relações entre culturas musicais autóctones e praticas experimentais, em especial a improvisação, que pretendo apresentar neste texto.

A rabeca é um objeto-multidão

As discussões a respeito da origem do instrumento são diversas. A rabeca, enquanto termo, costuma ter sua origem disputada entre uma “ruralização” posterior do violino como conhecemos ou seu ancestral. Um bom apanhado desse debate, em

parte etimológico, pode ser encontrado na tese “As Rabecas Brasileiras na Obra de Mario de Andrade” (LINENBURG, Jorge. 2015). Existem instrumentos análogos a rabeca em outras culturas ameríndias no continente, nos Andes e entre os povos originários nos Estados Unidos, por exemplo. Talvez essa origem seja indiferente aqui. Ao longo dos estudos sobre a rabeca, uma das primeiras vitórias no reconhecimento do instrumento foi estabelecer o óbvio, de que uma rabeca não é um violino incompleto, um violino tosco, é um instrumento completo em si. Mesmo que o instrumento tenha se desenvolvido a partir da “ideia de um violino”, não é o mesmo que tentar de fato copiar um violino. Isso é importante não apenas porque tira o instrumento do papel de subalterno, mas também porque dá a noção de completude a um objeto que é de fato rústico, um instrumento que obedece a necessidades e objetivos que são outros daqueles da cultura da classe dominante (a cultura europeia de conservatório). A rabeca é mais que uma “ideia de um violino”, ao mesmo tempo que também é, ocupando um espaço híbrido e indiferente as classificações. Olhando com a atenção, a mera existência da rabeca em um contexto onde o acesso ao violino é tão fácil, o fato de que ela não ser substituída por aquele que foi talvez o instrumento mais adaptável a outras culturas musicais é realmente impressionante, e reforça sua singularidade heterogênea e experimental como ponto central do instrumento. Tanto a rabeca não é um violino inferior, que quando o violino é acessível, a troca não é efetuada. Não se pode dizer o mesmo de muitos outros instrumentos tradicionais, muitos deles de tradição milenar, pelo mundo.

Em seu livro, *The Violin – A Social History of the World’s Most Versatile Instrument*, o escritor David Schoenbaum (2013) argumenta que o poder dominante do violino é tão grande que em cerca de 100 anos praticamente substituiu o tradicional Sarangi em práticas musicais Indianas. Também cita a universalidade do violino, argumentando que ele é o único instrumento ocidental que conseguiu penetrar na cultura fechada do Irã, desempenhando nos dias de hoje papel cenário musical daquele país. De fato o violino está presente em todo o mundo, seja nas manifestações do Blue Grass norte-americano, ou nos grupos de Mariachi mexicanos, ou ainda desempenhando papel central no Tango argentino, ou ainda nas culturas populares europeias como a dos ciganos e romenos. No Brasil, de maneira geral o violino não substituiu a rabeca. Apesar de alguns rabequeiros utilizarem violinos, estes ainda são

exceções. No nosso país é muito forte a tradição de que o rabequeiro ainda é o artesão que não somente toca uma rabeça, mas também a constrói (Murphy, 1997 apud Bergmann, 2013 p. 0699)

A segunda vitória nos estudos da rabeça é a noção de que uma das características formais mais importantes da rabeça é a falta de um padrão fixo, a característica principal que une todas as rabeças pelo Brasil é a sua variedade de formas, materiais, afinações e modos de tocar. A rabeça é um instrumento heterogêneo, uno em sua variedade. A rabeça de Seu Nelson se sobressai nessa característica, o construtor partia de uma ideia básica, mas seus instrumentos podem possuir uma infinidade de diferentes modelos e ideias de rabeças, materiais e combinações inusitadas guiadas pela experimentação formal direta e prática.

A rabeça desafia alguns pressupostos ideológicos acerca da cultura popular que encontramos tanto no senso comum quanto na academia. O maior deles é a noção da cultura popular como um bloco monolítico e imóvel, uma cultura-tradição, transmitida de forma hierárquica e codificada e cuja renovação encontra grande resistência no meio. Isso é uma meia-verdade para as práticas culturais em geral e uma simplificação tosca quando se trata de um instrumento como a rabeça. Embora se tenha construtores que passam suas técnicas e ideias em um esquema de tradição oral, cada rabeça apresenta particularidades que quebram a possibilidade de estabelecer um sistema fixo “tradicional”. O filho de um construtor pode produzir um instrumento que diverge totalmente daquele de seu pai, e um mesmo construtor pode construir rabeças sem nenhum tipo de padrão ou formato definido dentro de sua própria prática. O instrumento se define pela sua variedade de formas e não pela forma em si.

A ideia de um pensamento popular, ou uma prática artística popular una, que se une por uma mesma tradição comunitária, não é o caso da cultura da rabeça. Passando os olhos rapidamente sobre qualquer tipo de catálogo de rabeças do Brasil, fica obvio que estamos tratando de abordagens individuais sobre esta cultura, estamos lindando com agentes de sua própria tradição. No livro “Rabeça, o som inesperado”, feito a partir da pesquisa de José Eduardo Gramani, é curioso como os construtores pesquisados são quase todos solitários em seu fazer, sem apoio nem mesmo de sua família quanto mais da comunidade. Vários narram como seus pais construíam rabeças, mas se recusaram a ensinar aos filhos pois seus pais não haviam os ensinados nada,

tiveram de aprender sozinhos e muitas vezes escondidos (Gramani, 2002). Nelson dos Santos é uma exceção no livro, que inventou sua própria forma de construir o instrumento, afinar e tocar, sem nunca ter tido nenhum contato com a prática anteriormente. As rabecas do Seu Nelson dos Santos escancaram essa característica um “agente de sua própria tradição” devido a sua inventividade e experimentalismo, de sua trajetória totalmente autodidata e suas técnicas e procedimentos que apontam para uma preocupação formal e material com a produção do instrumento que pode ser lida tranquilamente ao lado de práticas de experimentação sonoras radicais

Para entender um pouco como se daria uma perspectiva que encara a prática étnica/popular como um potencial experimental em si, de uma profundidade formal latente, gostaria de expor diferentes visões sobre a relação entre a vanguarda e o popular (alta e baixa cultura) que se desenvolveram no cenário cultural da vanguarda pós-Cage nos Estados Unidos, a partir de dois textos produzidos por artistas: “Witchcraft, Cybersonics and Folkloric Virtuosity” de Gordon Mumma e trechos de “The Meaning of my Avant-garde Hillbilly and Blues Musc” de Henry Flynt. A escolha desses textos se dá acima de tudo, por minha familiaridade com estes e interesse na obra de seus autores. Também pesa que são textos escritos por artistas, por agentes da prática da experimentação sonora, que devem ser lidos de igual para igual frente ao objeto-pensamento que é a rabeca de Seu Nelson. Ao final, também traremos a discussão alguns elementos trazidos por Derek Bailey acerca do papel do instrumento-enquanto-aliado na improvisação, a os potenciais do chamado “não-idiomático” como uma expressão de um impulso-desejo criativo que permeia a improvisação e “fazer com as mãos” popular.

A vanguarda como folclore – A reflexão de Gordon Mumma

No texto “Witchcraft, Cybersonics and Folkloric Virtuosity” de 1975, Gordon Mumma apresenta uma série de práticas sonoras e processos artísticos que partilham o que ele chama de “cybersonics”, um uso “artesanal” de tecnologia e eletrônicos para prática musical. Estes artistas, (“musical individualists”) como Alvin Lucier, Pauline Oliveiros, Paul DeMarinis e o próprio Mumma, partilham não apenas o uso de eletrônicos, mas uma abordagem muito direta e individual da tecnologia. Mumma

chama a atenção para como os objetivos e abordagens destes artistas os obrigam a tomar as rédeas da invenção e criar/produzir sua própria tecnologia, se tornarem eles mesmos inventores e tomar parte em uma bricolagem “faça-você-mesmo” de construção tecnológica. O uso da tecnologia não é superficial, composicional ou computacional, estes aparatos são construídos como parte de uma interação prática entre a matéria sonora e o músico, estes artistas constroem *objetos sonoros*: poderíamos chamar de *novos instrumentos*. Neste sentido, estes artistas experimentais trabalham de forma muito semelhante à do músico popular/autoctone em sua cultura, construindo artesanalmente os instrumentos de sua prática, e informando esta prática de acordo com o que ele pode e consegue construir, e tendo de desenvolver suas próprias técnicas para tocar esses instrumentos.

O objetivo de Mumma no texto é contextualizar estes artistas em um terreno onde a vanguarda se aproxima do chamado “folclórico” e “étnico”, e culminado no conceito de “folcloric virtuosity” para descrever estas práticas. O virtuosismo aqui é a capacidade do indivíduo de desenvolver estas técnicas, explorar os potenciais desses objetos. Em suas descrições das práticas citadas, ele chama a atenção ao virtuosismo que estes artistas desenvolvem no uso de suas tecnologias sonoras, um virtuosismo que, por ser relativo a uma prática totalmente inédita (onde tanto a instrumentação como a ideia são novos), é exterior a tradição, é um virtuosismo que desenvolve pela prática e que não obedece a expectativas. Este virtuosismo pode ser também encontrado em práticas folclóricas, em outras culturas musicais não-ocidentais, assim como os elementos de manufatura artesanal da construção destas tecnologias. Mumma observa como, de certa forma, a grande diferença reside na natureza da tecnologia empregada.

Muito da arte folclórica não é menos inovadora em seu virtuosismo. Da mesma forma, o trabalho inovador e virtuoso que mencionei também é, em certo sentido, folclórico. Embora a tecnologia eletrônica seja a manifestação de uma sociedade altamente letrada, ela tem muitas características da arte não-letrada. Nada disso é produzido em massa, muito pouco é notado e é praticado principalmente por pessoas que o ensinam diretamente uns aos outros e o distribuem por meio de apresentações. (Mumma, 1975, p. 96)

Mumma identifica esta vanguarda específica como “folclórica” em seus procedimentos, em seus elementos processuais. Estes indivíduos produziram suas próprias culturas musicais em forma análoga a de culturas não-europeias, se afastando

a esfera institucional do chamado alto modernismo, mas sem descartar o impulso modernista de exploração formal. Esta colocação é muito interessante quando levamos em conta a forma como culturas não-ocidentais foram usadas como forma de renovar ou informar a vanguarda ocidental durante o século XX. Mais interessante é sua comparação de que alguns dos elementos formais explorados por estes artistas são análogos a elementos formais encontrados em outras culturas, e como estes elementos compartilham uma sonoridade quase idêntica, mesmo de origens tão distantes (a vanguarda mais moderna e a tradição mais ancestral):

Embora nem todos tenham igual acesso aos recursos eletrônicos, um recurso compartilhado por todos os povos é a voz humana. Existem muitos exemplos virtuosos de inovação vocal nas tradições folclóricas, como o estilo “sygyt” de canto dos tuvinianos na Ásia Central russa, no qual a cavidade oral ressoa os harmônicos acima de um tom fundamental sonoro. Uma variação interessante desse procedimento, praticada pelos povos Nivkh da Ásia, bem como pelos centro-africanos, é segurar uma corda curvada nos dentes para que os harmônicos possam ser acentuados pelas ressonâncias da boca. Para muitos ouvidos europeus, a música Nivkh soa “eletrônica”. Exemplos de procedimentos instrumentais-vocais híbridos podem ser encontrados em muitas partes não-letradas do mundo. Os aborígenes australianos praticam uma hábil técnica de respiração circular enquanto simultaneamente sopram e cantam no didgeridoo, um instrumento de madeira feito com um tronco onde insetos que comeram um túnel sinuoso através da medula da madeira. (Mumma, Gordon, p. 96)

Voltando a atenção para o som em si e a sonoridade como aspecto central, é possível encontrar uma forma dialética de escuta que possa ao menos em sua potencialidade relacionar o particular e o universal das práticas sonoras. Mumma estende esta reflexão para tecer uma crítica, expondo como que estas culturas também não desenvolvem o contrário (o uso de eletrônicos por exemplo), devido ao seu deficit colonial. Caso houvesse igualdade na distribuição dos meios e tecnologias, as culturas do terceiro mundo também teriam desenvolvido abordagens “cibersonicas” (como de fato aconteceu com a produção em massa de eletrônicos). A possibilidade de estabelecer práticas “folclóricas” dentro da vanguarda, e a visão de que estas “práticas folclóricas” podem ter um aspecto formal e não necessitar da reprodução ou cooptação de outras culturas em si, é muito interessante. A ideia de Mumma é que estes artistas que ele apresenta desenvolvem uma prática como que a folclórica, mas cujo contexto cultural se encerra no indivíduo, no sentido que o artista está “criando a própria cultura sonora”, se excluindo pela prática com continuum institucional da vanguarda

eurocêntrica. Esse aspecto e a ideia de que práticas sonoras étnicas e/ou populares podem possuir aspectos formais próximos a aqueles das vanguardas, é o que levaremos do texto de Mumma.

Sugeri que todo esse trabalho, embora de virtuosismo substancial, é basicamente folclórico. Essa pode parecer uma perspectiva pouco ortodoxa, mas possibilita várias considerações. Fica claro pelo nosso contato agora relativamente fácil com a música e a arte de outras culturas que todos podem ser virtuosos com os recursos a que têm acesso. Mas aqueles de nós das culturas tecnológicas ocidentais têm acesso a mais recursos do que os povos das culturas não alfabetizadas e do “terceiro mundo”. Esta distribuição desigual de recursos tem muitas causas e resultados, sendo o mais complexo o da exploração colonialista. O colonialismo faz parte da história há tanto tempo que suas origens são obscuras, suas vítimas se cansam de raiva e suas soluções são difíceis. Artistas performáticos podem ser uma influência positiva na correção dessas desigualdades, compartilhando seus virtuosismos únicos de pessoa para pessoa em todas as culturas. Os valores humanos e espirituais manifestados nas artes, particularmente nas artes folclóricas, são recursos universais que podem ajudar a superar o mal-estar com as diferenças culturais que permeia grande parte do mundo. (Mumma, Gordon, p 97)

Correndo o risco de aprofundar desnecessariamente uma crítica a este texto breve, é curioso como Mumma (que teve grande vivência e interesse na América do Sul, inclusive se engajando em questões política na Argentina e Chile) se dispõe a dizer que o “colonialismo tem feito parte de nossa história por tanto tempo que suas origens são obscuras, suas vítimas repletas de ódio e suas soluções são difíceis” (Mumma. 1975, p. 97). Pensar uma origem “obscura” do colonialismo é fechar os olhos ao papel do colonialismo no desenvolvimento do capitalismo e do imperialismo como o ápice de seu desenvolvimento. Para alguém que viva de fato em um contexto de terceiro mundo, em uma economia subalterna colonial, a ideia de que os “valores humanos e espirituais manifestados nas artes, particularmente nas artes folclóricas, são recursos universais que podem ajudar a superar o desconforto com diferenças culturais que permeia grande parte do mundo.” (Mumma, 1975, p. 97) é um pouco ingênuo. “Superar o desconforto” soa especialmente estranho para quem conhece a realidade colonial, e a ideia de que o racismo e elitismo que são base do projeto colonial poderiam ser afetados pelo

compartilhar de um “recurso artístico universal” é basicamente ignorar o que o projeto colonial representa enquanto realidade material. Não é a toa, talvez, que todos os exemplos de arte folclórica dados por Mumma (apesar de interessantes), vem de fora do contexto histórico e social no qual ele mesmo está inserido. Não existe folclore nos Estados Unidos? Não existem uma cultura subjugada em pleno movimento de direitos civis? Assim como Cage, Mumma neste texto também não parece olhar para música negra americana. Reforço que talvez essa seja uma crítica desnecessariamente pesada sobre um texto tão curto, e que não é representativo do pensamento de Mumma, mas acredito que é preciso apontar como que esta visão essencialmente liberal a respeito dos processos de dominação colonial eram (e são) comuns no meio da vanguarda americana. Esse tipo de flacidez ideológica não tem lugar dentro do pensamento de Henry Flynt.

O folclore como vanguarda – A posição de Henry Flynt

Henry Flynt desenvolverá uma crítica progressiva a vanguarda a partir de sua experiência dentro da cena pós-Cage galvanizada em torno de La Monte Young em Nova Iorque, gradualmente intensificando um antagonismo as estruturas intelectuais, sociais e, por fim, ideológicas da arte institucional. Até recentemente, Flynt havia sido relegado a uma nota de rodapé da história do minimalismo e do Fluxus, onde ficou famoso pelos seus mal entendidos protestos ao lado de Tony Conrad, Jack Smith e Walter de Maria, contra o que ele chamou de "Cultura Séria": as forças culturais e sociais que definiam os limites entre alta e baixa cultura. Sua crítica profunda ao elitismo, racismo e visões eurocêntricas de Cage, Stockhausen e as incoerências discursivas da vanguarda o aproximaram progressivamente do pensamento revolucionário, e ele se tornou membro do Workers World Party por diversos anos, um partido marxista-leninista sectário e radical, onde viria a desenvolver uma abordagem única sobre os problemas políticos e estéticos que enfrentava nos anos 60 pós-Cage. É dentro desta perspectiva radical alinhada com as lutas anticoloniais e o movimento pelos direitos civis que Flynt abandonará toda sua produção de vanguarda anterior e buscar uma prática sonora que se desenvolva a partir de uma cultura musical não-ocidental, como o rock negro, o blues

e a música hillibilly. É sobre esta prática que Flynt escreve em “The Meaning of my Avant-Garde Blues and Hillibilly Music”.

A relação de Flynt com a música étnica/autóctone se estabelece de uma forma aparentemente inusitada e anti-intuitiva. Flynt apresenta a posição de que a música não-ocidental, étnica é por si só mais avançada formalmente que qualquer obra artística da burguesia ocidental, incluindo a vanguarda. Isso é discutido de em seus textos “Concept Art” (1963) e “Art or Brend?” (1965) mas toma contornos políticos mais claros no seu panfleto publicado em parceria com Georges Maciunas “Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture!” (1965), onde os dois mais radicais pensadores políticos da arte experimental de Nova Iorque nos anos 60 sequestram a autoridade de líderes do partido para tecer uma série de proposições para uma cultura revolucionária.

Neste panfleto, dentro do item dedicado a música, Flynt apresenta um argumento que só terá semelhantes nos anos da Revolução Cultural. Ele sugere que a política oficial da militância comunista para a cultura deveria ser o abandono de toda forma cultural eurocêntrica e a adoção das formas de expressão das culturas oprimidas pelo colonialismo e imperialismo. No contexto específico dos EUA ele aponta essa cultura como a cultura afro-americana, que ele chama de “street-negro music”, a música negra urbana, abarcando o jazz, o blues e o rock, na época considerado o mais baixo substrato de cultura popular. Flynt propõe esta atitude cultural como uma forma de apoio a resistência anticolonial do povo negro nos Estados Unidos. Artistas brancos deveriam cessar toda sua produção e se dedicar a propagação da cultura dos povos oprimidos. A “street-negro music’ era superior tanto a música popular branca, como a vanguarda e toda música de concerto.

No entanto, Flynt irá desenvolver uma nova abordagem para com a música étnica para poder explorar a linguagem e significado cultural que ele tanto respeita de forma que não neutralize sua potência política por um atravessamento colonialista. Em um verdadeiro movimento de praxis, Flynt vai desenvolver essa abordagem em sua própria prática musical.

A música afro-americana era constantemente renovada, enquanto que na música indiana aprimorar a música pela inovação era menos urgente. Quando você se interessa por música indiana, você quer estudar com os professores mais antigos, que cantam no estilo mais antigo, porque esta é a mais alta qualidade musical... Enquanto

que os afro-americanos vem estando em uma situação onde é necessário e valioso se manter renovando a música. E para mim, este era absolutamente o melhor modelo para manter a música étnica viva- em outras palavras, como a fazer nova sem se vender (Flynt apud Chen, 2008)

O que Flynt propõe é uma inversão do movimento colonialista da arte euro-ocidental. Enquanto até então a arte do dominante havia buscado nas culturas não-européias inspiração e elementos para lidar com o esgotamento de forma e conteúdo, agora as práticas culturais dos povos oprimidos deveriam se apropriar das técnicas, tecnologias e procedimentos formais da vanguarda e da música experimental para se desenvolverem dentro de sua própria linguagem. É uma tomada dos meios de produção da investigação formal. Flynt aponta como precedentes o free jazz de Ornette Coleman e John Coltrane, que haviam pela prática e experimentação avançado as formas de sua música sem para isso destruir sua linguagem: por mais radicais que fossem, não deixavam de ser jazz mesmo a ouvidos leigos, de possuir características que inseriam a música dentro de um contexto maior de comunidade, cultura e história. Outro precedente seriam as tradições musicais da Índia, que ele pode observar de perto em sua convivência com o mestre de dhuprad Pandit Prah Nath, que apontava não apenas para a possibilidade, mas demonstrava o quão refinada e avançado poderia ser o desenvolvimento formal de uma cultura sonora não-ocidental, se livre das amarras do elitismo e colonialismo cultural. O refinamento proposto por Pandit Prah Nath evidenciava um potencial infinito e possível fora dos dogmas de progresso do alto modernismo, o potencial de uma expressão cultural livre dos efeitos da opressão colonial.

Flynt é direto: enquanto a vanguarda clama ter como objetivo a superação do sistema de arte e tradição em que estava inserida, a música negra de fato o havia feito, na prática esta superação.

Você tem uma situação histórica única – dos afro-americanos nos Estados Unidos – onde eles adentraram a sociedade no ponto mais baixo da escala social. E eles criaram – não sei como chamar – uma cultura nacional ou uma cultura nacional em exílio nos pés desta escala social, uma cultura que é muito rica, quero dizer, é uma linguagem musical completa. Completa originalidade, quero dizer, todo instrumento que eles se apropriavam, o piano, a guitarra, eles transformaram em um instrumento totalmente novo. (...) Outra coisa única sobre a [música] afro-americana era que, sociologicamente, era uma

linguagem “outsider” - não tinha normas acadêmicas (FLYNT apud CHEN, 2008)

Na sua práxis, estes dois precedentes, a música afro-americana e a tradição clássica indiana, indicavam como desenvolver formalmente culturas musicais não-ocidentais sem que estas abandonassem sua linguagem e elementos culturais e comunitários, contornando a abordagem modernista universalizante. O projeto de Flynt é um projeto de emancipação anticolonial na cultura, uma ferramenta para o desenvolvimento das forças criativas dos povos para a libertação e superação dos modelos ideológicos euro ocidentais que permeiam a prática artística e o sistema econômico que a sustenta. Além de derrubar as fronteiras entre alta e baixa cultura, Flynt propõe uma forma de desenvolver essa cultura chamada baixa para que ela possa de fato enfrentar a que era chamada de alta de igual para igual, e superá-la.

A questão de como alguém de fora de uma determinada cultura poderia desenvolver uma prática dentro de sua linguagem sem reproduzir mecanismos colonialistas é de grande importância, uma vez que a força original destas linguagens não-ocidentais é tão importante quanto seus elementos constitutivos formais. Flynt vai elaborar grande parte de sua prática artística a partir da música hillybilly do sul dos Estados Unidos, a música dos agricultores brancos empobrecidos. Uma vez que apesar de ter nascido na região, ele não se reconhece como parte dessa cultura, Flynt se propõe como um “constructo folclórico”, ou seja, ele apresenta a artificialidade de sua empreitada de forma a possibilitar que as suas descobertas e o desenvolvimento da “linguagem étnica” possam ser reivindicados por essa mesma cultura. É uma lógica de solidariedade e de engajamento aberto com esses conflitos culturais, sem panos quentes.

Flynt reconhece algo que é muito raro entre seus pares da chamada cena pós-Cage: a ameaça do colonialismo cultural pelos sistemas de arte e cultura no capitalismo, a maneira como a ideologia molda a validação e circulação da arte, e pensa em como seria possível emancipar essas culturas subjugadas e os povos oprimidos pelo imperialismo. Flynt faz um esforço em formular maneiras de manter estas culturas vivas frente a crescente alienação do capital e o stress social da vida em um contexto pós-industrial e urbano. Flynt não espera, simplesmente, que estas culturas musicais simplesmente resistam as forças de dominação, ele pensa em como desenvolver a força

das culturas para resistir e superar a dos dominadores, mesmo que apenas em um campo potencial.

O que há de inédito em Flynt, e que não é acompanhado por nenhum teórico da arte marxista que tenha notícia, é a sua elevação das expressões culturais dos povos subjugados não apenas ao mesmo patamar da vanguarda euro ocidental, mas para muito além. Flynt leva esta postura do marxismo revolucionário de forma inusitada em assumir estas questões no campo cultural pela perspectiva de um “fazedor”. Flynt propõe a renovação formal como uma forma de desenvolver as formas étnicas para que estas, inclusive, preservem sua integridade cultural e política no contexto dilacerante da sociedade capitalista, uma forma de resistir ao racismo estrutural, a pressão social e o elitismo cultural sem que isso significasse uma completa sujeição a indústria.

Mumma vs. Flynt

Ambas as visões (de Mumma e de Flynt) lidam com os problemas apresentados no cenário pós-Cage. A quebra dos paradigmas composicionais proposta por Cage e seu desenvolvimento posterior em proposições ainda mais abstratas e filosóficas no grupo FLUXUS e por La Monte Young e o próprio impacto do desenvolvimento radical do jazz encerravam a partitura como um registro definitivo de uma obra fechada e com colocavam em questão a própria função do compositor. Sendo o próprio modernismo um projeto baseado na autoridade e singularidade do autor e na santidade da obra enquanto um objeto definitivo, este projeto entre em crise. Esta crise cria a oportunidade para que as barreiras entre o que seria a alta cultura e a baixa cultura se dissolvam e suas práticas se misturem. Nesse sentido, a única coisa que vai tentar impedir essa dissolução das hierarquias culturais é são sistemas de dominação da superestrutura, de classe e raça. De fato, são essas mesmas instituições que possibilitam que essas barreiras ainda existam hoje.

Nesse contexto, partir dos anos 60, se constrói socialmente uma nova abordagem sobre a prática experimental em música (e nas artes em geral), que dissolve as fronteiras entre o que chamamos de vanguarda e o popular. A experimentação de vanguarda começa a sair das universidades e academias e se encontra com a experimentação que já existia do lado de fora. Nisso temos o desenvolvimento de uma

prática experimental da música que pouco se difere das práticas populares, inclusive da forma como a música é construída. Formas de expressão experimentais e populares passam a compartilhar a centralidade da prática material sobre a estrutura composicional. Mais do que pensar na maneira como essa dissolução de barreiras se dá sobre os aspectos formais daquilo que é produzido, essa dissolução de barreiras se dá também nas formas sociais e organizacionais do fazer artístico, as formas em que essa nova música radical circula e é elaborada. Um exemplo banal é a “tour” de experimentação eletrônica de John Cage e David Tudor que durante os anos 70 viajarão com seu equipamento de carro pelos Estados Unidos, se apresentando de forma não muito diferente que uma banda de hardcore nos anos 90. Não seria difícil pensar a improvisação livre, o drone, o noise, e punk como formas culturais urbanas e mundiais, que circulam em estruturas mais comunitárias que mercadológicas e compartilham elementos de linguagem e história comum.

Mumma aponta que os artistas de vanguarda tem trabalhado com sonoridades, práticas e elementos que existem em outras culturas ditas “folclóricas”, que estariam fora do projeto modernistas, ele propõe que esse experimentalismo talvez seja uma nova forma de música folclórica. Flynt, por outro lado, chama a atenção para o fato que estas culturas não-européias não são apenas exemplos folclóricos dessas sonoridades, práticas e elementos, elas possuem suas próprias formas de ruptura e renovação da tradição, e lidam com elementos conceituais dos quais a anti-tradição da vanguarda desconhece. Para além disso, expressões culturais como a afro-americana conseguem se apropriar das técnicas e tecnologias desenvolvidas pela indústria e a vanguarda sem comprometer sua integridade cultural. Enquanto que a vanguarda pós-Cage chegaria apenas neste momento a quebra da partitura e destituição da autoridade do compositor, estas outras culturas já estão lidando com isso a anos. Ao conceito de improvisação, por exemplo, chega vanguarda chega algumas centenas de anos atrasada. O fazer sonoro não é mais exclusividade do compositor, cercado de pautas, estruturas e cálculos. É possível explorar o som com um instrumento em mãos, dentro do som, no meio do som, o som correndo por dentro de si mesmo, explodindo entre os ouvidos de quem o produz. É possível, novamente, ouvir antes de tudo.

A Golpes de Facção

A idealização da música ocidental (...) tem dois aspectos concretos. Em um, a música é idealizada em respeito ao intérprete de uma peça ou composição ideal – isto é, a performance pode ser pobre ou excelente, mas de toda forma é no melhor dos casos uma tentativa imperfeita de uma inatingível performance perfeita (...). O outro aspecto da idealização conjuga a música como uma atividade de escuta não-participatória para uma audiência constricta e humilhada, que cede ao performer profissional pela sua maior eficácia em abordar o ideal da música (Conrad, 2019, P.333)

A produção de instrumentos em massa no séc. XX, que ira internacionalizar instrumentos como o violino, acordeão, bandolim e a guitarra pelo escoamento colonial, tem seus aspectos democratizantes. No entanto, são democratizantes pelo aspecto da democratização da “profissão de intérprete” e não do engajamento democrático com o fazer. O intérprete profissional é justamente aquele para qual a comunidade delega a prática musical, como diz Tony Conrad acima, alguém que pode melhor aborda uma música idealizada, de uma tradição que chega de cima. Estes instrumentos devem então ser padronizados, para que a abordagem sobre esse ideal seja homogênea, e que a aproximação deste ideal possa ser percebida sem se preocupar com os aspectos mais materiais do instrumento. A rabeca, no entanto, é toda matéria, sua forma definida pela capacidade de produzir som, seja qual som seja. A rabeca pode ter um som mais agudo, grave, tenso, anasalado, rasgado e este é o som que a matéria prima e a forma permitem, o que se busca é tentar tornar mais intenso qualquer que seja o som do instrumento em questão. A heterogeneidade das rabecas afasta o instrumento de responder a um ideal sonoro, afinal, como pode uma multitude responder da mesma forma a uma ideia? A rabeca, pela sua materialidade, obriga que toda ideia sejam submetidas as condições materiais, e que dentro destas condições materiais seja desenvolvida. A rabeca obriga que tudo se elabore pela prática a partir da experiência sensível, não basta saber é preciso ouvir.

O instrumento não é apenas uma ferramenta, mas um aliado. Não é apenas um meio para um fim; é uma fonte de material, e a técnica para o improvisador é muitas vezes uma exploração dos recursos naturais do instrumento.”(Bailey apud. Lash. 2011)

A frase de Derek Bailey parece descrever plenamente, um instrumento como a rabeca de Seu Nelson. Não uma ferramenta, é um aliado. Uma ferramenta serve a um

propósito específico, um aliado te oferece recursos, te oferece talvez elementos que você não sabia que precisava. O processo de construção de uma rabeca como a minha, pelas mãos de Nelson da Rabeca, orienta exatamente esta abordagem, não é a construção de uma ferramenta. Orientado pelo som, ele está também entendendo aquilo que é oferecido pelos materiais que tem em mãos, é uma relação diferente daquela do simples uso dos materiais. Talvez seja por isso que, ao menos em minha experiência, o instrumento ressoe tanto para a improvisação. A sensação de que junto a este instrumento, mesmo em uma situação solo, não é como se estivesse em minha prática sozinho, se impõe de uma maneira que é difícil de ignorar. Como ferramenta, a rabeca talvez seja limitada. Mas enquanto uma aliada, é muito profunda em sua capacidade de oferecer a prática.

A rabeca do seu Nelson incorpora esse aspecto radical da cultura popular viva de maneira acima de tudo, material. Seu método de construção é prático e rápido, de acordo com o livro “Rabeca, o som inesperado” de José Eduardo Gramani:

Talvez pela falta de recursos e informações, e, sem dúvida, utilizando uma criatividade brilhante, o método utilizado por Seu Nelson consegue ser completamente eficiente em vários aspectos: é rápido (ele constrói a rabeca, contando todas as etapas desde o corte da madeira bruta, até os ajustes finais, em cerca de 5 dias), barato (pode ser feito com diversas madeiras disponíveis na região: jaqueira, imbaúba, mulingú, gameleira, praíba, fruta-pão, pau-mijão, para citar as mais utilizadas), resistente (contém poucas partes coladas) e principalmente, confere ao instrumento sonoridade brilhante e límpida, com uma personalidade notável (Gramani, 2002, p.71)

Com o corpo formado por duas peças, que são então escavadas formando dois cochos, sua construção é sempre comparada com a maneira de construção de instrumentos medievais de corda. Mas o medieval para aí, a construção incorpora qualquer material que o Seu Nelson ache necessário. A minha rabeca possui um cavalete feito de um plástico duro, de acordo com Thomas Rohrer, um para-choque de caminhão. Há rabecas feitas com cano de pvc, com um captador piezo soldado por ele mesmo. Em contraste com outros construtores, ele usa muitas madeiras diferentes, e por sua técnica de construção, pode usar madeiras muito mais duras. Toda decisão é orientada pela experimentação e seus resultados:

O posicionamento da alma ele faz procurando alcançar maior potência sonora e suavidade ao mesmo tempo. Não há lugar certo para a alma, depende das características de cada rabeca. Ele coloca a alma, toca um pouco, modifica a

posição, toca mais um pouco. Se for o caso, coloca a alma do outro lado do cavalete, até conseguir o som esperado (Gramani, 2002 p.70)

Aqui a relação com o violino volta a uma importância negativa quando comparamos a rabeca do Seu Nelson ao violino. Muitas rabecas brasileiras têm formatos próximos ao do violino, e muitos construtores usam técnicas análogas as dos luthiers clássicos. Mas a rabeca do Seu Nelson não, em suas várias variantes ela nunca se aproxima do violino (que ele chama de “rabeca de praça”) senão como ideia. O som resultante desses procedimentos tão particulares, motivados por uma agência tão criativa sobre a cultura, geram um som que não é apenas inesperado como radical em sua materialidade. Esse lugar ocupado pela rabeca de Seu Nelson é a de a prática do presente e uma intuição experimental que tateia pelo futuro.

Muito se discute a respeito da substituição, na música do nordeste, da rabeca pelo acordeão no século XX. O acordeão, assim como o bandolim e o violino por exemplo, é o que podemos chamar de um instrumento mundial. São instrumentos que podem ser encontrados em toda a extensão do mundo colonizado pelos estados europeus nos séculos 19 e 20, incorporado a culturas musicais diversas, mas geralmente colocados em serviço da linguagem musical local. Nesse sentido o acordeão é um instrumento que só poderia existir após a revolução industrial (é uma máquina complexa, que não pode ser fabricada facilmente com meios artesanais) e só poderia ter o alcance que teve em um contexto colonial. Como o piano, o acordeão também não pode ser adaptado a outros sistemas de afinação que não o temperado sem algum trabalho. Também como o piano, é um instrumento com um foco harmônico, na medida que permite a execução de acordes com ainda mais facilidade que o piano. Existe então no acordeão um nível de sofisticação na construção e materiais que o coloca nesse contexto industrial e um nível de propagação global que o coloca no contexto imperialista. Como sugere Flynt ao dizer dos negros americanos que “todo instrumento que apropriavam (...) transformavam em um instrumento totalmente novo” (CHEN, 2008), o acordeão tenha sido apropriado por inúmeras culturas não-europeias e posto a serviço de sua linguagem. O acordeão DEVE ser apropriado para ser utilizado por outra cultura. Ele sozinho, como o piano, é uma máquina de reprodução do ideal europeu de música, da teoria europeia estabelecida de música.

A rabeca, ao contrário, é um instrumento por definição artesanal e heterogêneo, quase uma relíquia pré-industrial que continua viva. Como outros elementos de uma cultura pré-capitalista, oferecem perspectivas que escapam ao domínio ideológico do capital. A rabeca aponta, pela sua variedade formal tão grande quanto a variedade daqueles que as constroem, para uma leitura das práticas culturais populares que não seja monolítica, que reconheça nas massas uma variedade infinita de agentes sem reduzir seus elementos sociais a um mero conjunto de indivíduos. A rabeca só existe se seu construtor é agente de sua própria cultura, representa o conjunto do que é único e potente. Acima de tudo, a rabeca só existe se seu construtor responde ao impulso de construir o instrumento. Esse impulso se apresenta com toda a força na fala de Nelson da Rabeca.

Eu cortava cana com esse facão. Agora eu faço a rabeca com ele. Tá curtinho, tá curtinho, mas ainda está bom. Foi encurtando porque eu fui fazendo a rabeca e ainda gasta mais do que cortando cana (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2011)

Se fosse cana crua eu voltava melado, todo cheio de pelo. E quando era queimada ainda era pior. Precisava tomar dois, três banhos para sair o carvão quando chegava em casa. Era um trabalho pesado. Eu não tenho saudades deste tempo não (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2011).

Eu vi uma pessoa tocando violino, então fui para o mato, tirei a madeira, fiz a rabeca. Eu trabalhava quatro dias no canavial, sábado e domingo ia pra praia do francês, o dinheiro que eu ganhava de meio dia até a faixa de duas horas, era mesmo que trabalhando cortando cana (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2018).

Aparece sempre nos textos e falas de Derek Bailey o conceito de “impulso instrumental”, que ele cita a partir etnomusicólogo Curtis Sachs. Sachs insiste que existe uma diferença entre o “impulso instrumental” na música e o que seria um “impulso vocal”, a origem conceitual da música “cantada” e “tocada”. O impulso instrumental é físico, corporal, onde o movimento do corpo “mãos, punhos, todo o corpo” (SACHS, 1962) se conectam em um ato que não é apenas um meio para um fim musical, mas um fim em sí. Diferentemente da musical vocal, que tem uma intenção de comunicação, onde o movimento necessariamente precisa se subordinar a um objetivo. Claro que esse é um conceito redutor, e que se modifica constantemente quando visto na prática. Mas

se nos atermos a essa noção de um impulso que move todo o corpo, temos um campo interessante para pensar.

OS CONCEITOS ORIGINAIS de música vocal e instrumental são totalmente diferentes. O impulso instrumental não é a melodia no sentido "melodioso", mas um movimento ágil das mãos que parece estar sob o controle de um centro cerebral totalmente diferente daquele que inspira a melodia vocal. Ao todo, a música instrumental, com exceção da percussão rítmica rudimentar, é via de regra uma exibição floreada, rápida e brilhante de virtuosismo. (...) O movimento rápido não é apenas um meio para um fim musical, mas quase um fim em si mesmo, que sempre se conecta com os dedos, os pulsos e todo o corpo (Sachs, 1962)

Onde se inicia o impulso que leva não só ao movimento que produz o som, mas ao próprio movimento que constrói o instrumento com suas próprias mãos? Se nos propormos a acreditar que este impulso pode permacencer em potência no objeto, existe na rabeca a possibilidade de sobrepor estes dois impulsos em um. Talvez essa seja uma mera elaboração poética sobre a simples possibilidade de se improvisar e incendiar a forma na rabeca, como é possível em todo instrumento. Mas no caso do Seu Nelson, é possível interpretar seu envolvimento com a improvisação se dá de forma espontânea, quase que guiado pelo mesmo impulso, pela mesma abertura ao movimento. Podemos interpretar todo o percurso do instrumento até as mãos como fruto de um mesmo impulso, ou de um mesmo desejo que se manifesta em fluxo. Existe algo de muito vigoroso e emocionante carregado na construção dessas rabecas que transmite, talvez, este impulso criativo e vital da experiência humana. A rabeca de Seu Nelson, acima de tudo, é uma prática, um fazer, que surge do tateamento desse desejo. A dureza do meio em que este construtor vai elaborar seus instrumentos, onde o peso do sistema mundo capitalista mais apertado, a base do trabalho braçal e rural, reforça a profundidade desse instrumento e trajetória, que se afirma no mundo pela prática e experiência material. Quando me encontro com esses instrumentos-aliados, esses são elementos que me parecem impossíveis de se ignorar, e a prática se torna também o tensionamento de sua presença.

No texto "IDIOTS AND IDIOMS" de Ray Brassier e Mattin, em suas reflexões acerca do que seria o "não-idiomático" e seus potenciais, levanta uma tese especulativa quanto a relação entre esse impulso pelo novo da expressão não-idiomática (partindo do uso do termo por Bailey) e da cultura popular:

[...] não idiomático supõe tanto que alguém pode ser desprovido de qualquer sotaque quanto ter um sotaque que ninguém sabe de onde é. Nesse sentido, a música não idiomática seria uma forma de produzir o que deveria ser música popular; o que significa que não é música popular. (...) “Toco o que toco, onde e quando toco, sabendo o que sei, como se fosse um verdadeiro músico popular (ou seja, étnico, o que não quer dizer 'popular')”(…) A única forma de produzir algo como uma “música popular” seria ser um músico não idiomático. Não idiomático = popularidade contra o popular (idioma contra a fama) (Brassier et al., 2008)

É no incêndio da forma, no desejo em “fazer aquilo que de se deseja fazer” (“Toco o que toco, onde e quando toco, sabendo o que sei”) que pode se manifestar uma música verdadeiramente popular em um sentido que se esvai no capitalismo: a música orientada por outra coisa que não o olhar quantificador do outro, aquilo que se julga se quer ouvir. Escapar do idioma é uma tarefa impossível, mas que na prática apresenta possibilidades que não se apresentam de nenhuma outra forma. É um esforço, que como Sachs descreve no impulso instrumental “não é apenas um meio para um fim musical, mas quase um fim em si mesmo, que sempre se conecta com os dedos, os pulsos e todo o corpo” (Sachs, 1962).

A cultura popular deve ‘ser’, sem se representar (é por isso que, no nível mais simples, a pop-art não é popular). Mas ‘não idiomático’ (improv) significa: jogar menos esse conhecimento de segunda ordem sobre o que se está tocando. Assim, como todos os idiomas são representações de si mesmos, a tarefa do músico não idiomático seria escapar da representação da música na música. (Brassier et al., 2008)

Talvez seja nesse esforço pelo impulso mais básico de produzir som a partir do som, de trazer pelo movimento uma nova forma a vida que se aproximam os “mundos” apresentados nesse ensaio. A rabeca de Seu Nelson surge desse impulso, e é construída com atenção não ao que deve ser o idioma (a forma do violino), mas a resposta imediata do material. A construção da rabeca carrega em si esse impulso improvisatório, de resposta imediata ao material. Como no ato de observar as formas do fogo, é preciso estar de olhos abertos frente ao fogo, entregar a atenção ao ato. É preciso ouvir o material, como deverá ser preciso ouvir o instrumento em mãos para improvisar, estar aberto ao instrumento-aliado.

A grossa casca ideológica que cerca nossas percepções a respeito da prática artística nos faz acreditar que a inovação e renovação formal na arte é uma exclusividade da narrativa euro ocidental, tendo como ápice o modernismo e sua

disseminação enquanto prática, como se a exploração formal fosse propriedade privada, e a improvisação um ponto de chegada: a grande recompensa daqueles que percorrem todo caminho de aprendizado do cânone. A cultura é construída por atividades que envolvem o prazer, algo profundamente humano, algo da exploração sobre a materialidade do mundo, trabalho no sentido profundo de transformação da natureza, algo maravilhoso e incrivelmente banal. É uma capacidade intrínseca a experiência humana, observar as formas do fogo.

Referências

CHEN, Che. **Henry Flynt**. 2009. Disponível em http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm Acesso em: 14 de Junho. 2023.

FLYNT, Henry. **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music**. [S.l.: s.n.], 1980. 1 p. Disponível em: http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm. Acesso em: 14 nov. 2017.

GRAMANI, Daniella da Cunha; GRAMANI, José Eduardo. **Rabeca, o som inesperado**. Curitiba: edição independente, 2002.

GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seijiro; MATTIN. **Idioms and Idiots**. 2010. Disponível em: https://www.jeanlucguionnet.eu/IMG/pdf/IDIOMS_AND_IDIOTS.pdf . Acesso em: 14 de Junho. 2023.

LASH, Dominic. **Derek Bailey's Practice/Practise** Perspectives of New Music, Volume 49, p. 143– 171. 2011

LINENBURG Junior, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática**. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2015.

MURPHY, John Patrick. **"The" Rabeca" and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil**. Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana 18.2 (1997): p. 147-172.

MUMMA, Gordon. **Cybersonic Arts Adventures in American New Music**, University of Illinois Press , 2015

NELSON DA RABECA. Encarte do CD **Tradição Improvisada**, SELO SESC. 2018.

ROSSI, Catarina Schmitt **DA CANA DE AÇÚCAR ÀS MESAS DE SOM: HISTÓRIAS DA RABECA ATRAVÉS DE RABEQUEIROS**, Campinas, 2019

SCARASSATTI, Marco. Encarte do CD **Construtores de Sons**, SELO SESC. 2019.

SACHS, Curtis. **The Wellsprings of Music**. Jaap Kunst, 1962

Recebido em: 16/11/2023 Aceito em: 16/11/2023

ANDANÇAS IMPROVISATÓRIAS: DO CORPO DINÂMICO À MEMÓRIA POÉTICA

Ana Luisa Fridman¹

Resumo: Neste artigo traçamos uma linha temporal abarcando pesquisas, relatos e experiências nas quais a prática da improvisação na composição, na performance e em propostas para a graduação em Música se encontram. Neste percurso são trazidos estudos das áreas de Educação, da Etnomusicologia e da Cognição Musical com o intuito de contribuir para ampliar as ideias de improvisação a partir de experiências corporificadas, imersivas e especializadas em processos criativos pessoais e seus desdobramentos. Conceitualmente, partimos da ideia da corporeidade como via cognitiva para o estudo de fenômenos rítmicos em propostas que conectam o movimento à performance no instrumento, traçando paralelos entre vivências em processos composicionais que se utilizam da improvisação e em sua aplicação direta em contextos formativos de Música. Ao final deste percurso, sugerimos que as interações com o meio a partir de iniciativas de improvisação contribuam para a formação de espaços coletivos de memória, em um contexto onde o percurso artístico encontra-se com o percurso didático em situações poéticas, dinâmicas e corporificadas.

Palavras-chave: Improvisação; Corporeidade; Ritmo; Espacialidade; Cognição

IMPROVISATIONAL PROMENADES: FROM DYNAMIC BODIES TO POETIC MEMORIES

Abstract: In this article we trace a timeline encompassing research, reports and experiences in which the practice of improvisation in composition, performance and proposals for music graduation are found. In this course, studies from the areas of Education, Ethnomusicology and Musical Cognition are brought in with the aim of contributing to expanding the ideas of improvisation from embodied, immersive and spatialized experiences in personal creative processes and their consequences. Conceptually, we start from the idea of corporeity as a cognitive path for the study of rhythmic phenomena in proposals that connect movement to performance on the instrument, drawing parallels between experiences in compositional processes that use improvisation and its direct application in formative music contexts. At the end of this path, we suggest that interactions with the environment based on improvisation initiatives contribute to the formation of collective memory spaces, in a context where the artistic path meets the didactic path in poetic, dynamic and embodied situations.

Keywords: Improvisation; Physicality; Rhythm; Spatiality; Cognition.

¹ Compositora e pianista de formação erudita e popular, com graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (1995), graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1994), mestrado em Composição e Performance no California Institute Of The Arts (2000) e cursos de extensão e estágio na Guildhall School of Music and Drama, (2001, 2008 e 2012). Atua nas áreas de Composição, Performance (piano), Percepção, Educação e Improvisação. Em 2013 concluiu o doutorado pelo departamento de Música da ECA/USP sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa e em 2017 concluiu pesquisa de pós-doutoramento no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS/UNICAMP, sob a supervisão do Prof. Dr. Jônatas Manzolli. Atualmente é docente e pesquisadora no departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/3071810672166565>

Introdução às andanças

Tudo começou pelo meu interesse profissional nas áreas de Música e Dança, o que me levou a cursar essas duas graduações ao mesmo tempo na UNICAMP. Na dança, sentia uma conexão muito grande com o elemento sonoro, especialmente nas danças mais ligadas ao ritmo, como a dança flamenca, o *Kathak* indiano, as danças africanas como o *Gahu*, as danças brasileiras e outras iniciativas aonde o som se movimenta em nossos corpos. Na música, tinha essa memória do corpo, queria trazer mais iniciativas corporificadas para o aprendizado e para experiências ligadas à processos criativos como a composição e a improvisação. Minha formação e minha atuação profissional, além do hibridismo entre música e dança, levaram a outras transversalidades, seja na formação erudito/popular, na atuação compositora/docente/improvisadora ou mesmo como pesquisadora empírica/teórica. Tais confluências trouxeram uma permeabilidade quanto às fronteiras entre as áreas que tenho transitado, e, nessas andanças, vejo a aula como um processo de composição², a performance artística como elemento de aproximação entre docentes e discentes etenho tratado as ideias de docência, arte e criação como um único movimento improvisado, corporificado e vivo na memória. Para ilustrar um pouco dessas andanças, trago neste artigo alguns conceitos teóricos que vem permeando meu caminho, algumas experiências didáticas abordando processos criativos com a prática da improvisação e, por fim, abordo brevemente meu percurso como compositora e improvisadora.

Nas andanças aqui apresentadas os caminhos vão traçando confluências no tempo, reagrupando-se ao longo do trajeto em disposições diversas com abordagens sobre o ritmo, as fisicalidades do som, a improvisação e outras conversas.

1. Corpo música

Conceitualmente, parto da ideia da corporeidade como via cognitiva para o estudo de fenômenos rítmicos em propostas que conectam o movimento à performance no instrumento. A abordagem do corpo como meio ativo para a

²Recentemente, em julho de 2023, defendi a tese *Aula como composição, corpo como poesia* em Concurso para Livre Docência na ECA-USP.

construção do conhecimento, tratada por *embodied mind*, sugere uma junção entre corpo e mente, numa rede que “integra o pensar, o ser e o interagir com o mundo ao seu redor” (Varela; Thompson; Rosh, 2001, p. xviii). Um ponto importante incutido neste conceito é a ideia de que cada indivíduo pode incorporar, traduzir e expressar conceitos de forma única, de modo tal que a “compreensão corporificada é sempre aquela formada a partir de um determinado ponto de vista, e portanto sempre parcial, ainda que esta compreensão permaneça profundamente nossa³” (Bowman, 2004, p.30, tradução nossa). Expandindo essa ideia para a performance e a improvisação musical, podemos pensar na *embodiedmind* para explicar as diferentes interpretações de uma mesma peça e ressaltar a improvisação como uma forma de expressão única. Consequentemente, podemos considerar a improvisação musical como uma manifestação artística, corporificada e única a cada nova performance.

Pensando a performance como uma situação incorporada, acabei desenvolvendo algumas oficinas de improvisação com o intuito de oferecer uma situação de conexão *corpo/instrumento* em experiências de improvisação musical durante meu doutoramento no Departamento de Música da ECA-USP, sob orientação do prof. Rogério Luiz Moraes Costa (Fridman, 2013, 2016). Ao realizar uma dessas oficinas dentro da programação do Congresso *Performa'11*, em Aveiro, Portugal (2011), conheci o prof. Jônatas Manzolli, coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, NICS-UNICAMP. O prof. Manzolli participou da oficina, e depois nos reencontramos em outros eventos, nos quais conheci seu trabalho com interfaces gestuais e seu profundo interesse pelas pesquisas que relacionam música, dança e movimento. Segui então sob sua supervisão em pesquisa de pós-doutoramento, com a intenção de explorar parâmetros rítmicos a partir do suporte de interfaces gestuais, instalações sonoras e outros recursos tecnológicos, como desdobramento de minha pesquisa anterior. As principais contribuições para os suportes teóricos de minhas pesquisas nessa fase foram as noções de *affordances* (Gibson, 1986) e *chorustree* (Ravignani; Bowling; Fitch, 2014), conjuntamente à ideia do ritmo como ciclo evolutivo de imersão sonora (Fridman; Manzolli, 2016). Ravignani, Bowling e Fitch definem, em estudos comparativos sobre o ritmo a partir de experiências com animais,

³ “Embodied understanding is always the view from somewhere, and therefore always partial; yet it remains profoundly ours.” (BOWMAN, 2004, p.30)

uma situação denominada *chorustree*, na qual indivíduos estabelecem relações a partir de padrões rítmicos alternados ou simultâneos. Nessa situação, indivíduos se comunicam a partir do ritmo e influenciam-se mutuamente a partir dessa comunicação. Como desdobramento dessa ideia, comecei a trabalhar situações de performance e cognição musical pensando que deve haver pelo menos uma interação entre dois indivíduos para criar uma rede cognitiva de trocas de materiais expressivos em música. Já a ideia de *affordances* sugere que o ambiente modifica um indivíduo, que por sua vez modifica o ambiente, estabelecendo relações cognitivas dinâmicas (Gibson, 1986; Greeno, 1994). Considerando a ideia de *affordances* como uma maneira de entender os ambientes onde compartilhamos o conhecimento como dinâmicos e passíveis de transformação, comecei a elaborar experiências relacionadas ao ritmo e à improvisação baseadas em parâmetros rítmicos nessa mesma direção, como ilustro a seguir.

3. Experiências didáticas

Quando iniciei minhas pesquisas e andanças com o foco em parâmetros rítmicos relacionados a processos corporificados de improvisação, estar com discentes foi extremamente relevante para que essas andanças fizessem sentido. O relato aqui não traz toda a rede de afetos e memórias que brotaram dessas experiências, mas devem ilustrar um pedaço significativo desse caminho, como uma pequena e convidativa porta de entrada.

3.1. Corpo, espaço e memória

Sou paulistana e, de 2017 à 2022 morei em Porto Alegre, como docente do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Junto às experiências que aplicava em aula, uma experiência dos tempos em que dava aulas na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, veio como memória, que era o fato de algumas vezes sair com discentes pelos corredores circulares do nosso andar, um grande mezanino de onde se viam os demais andares, experimentando caminhar a partir de

alguma proposta rítmica. Como estava agora em uma outra cidade, andava por Porto Alegre pensando em como ouvia as coisas de outra maneira por estar adentrando pela primeira vez em um espaço, com suas cores, construções, pessoas com outro sotaque. Lembrei de um texto de Paul Zumthor (1915-1995), quando relata as apresentações ao vivo que assistia ao voltar para sua casa de trem. A música para ele era todo o conjunto de paisagens, cores, cheiros e sua vontade de estar ali até o último minuto antes de pegar seu trem (1997). Nessa abordagem tudo se escuta junto e, conseqüentemente, faz-se junto: o som das coisas, dos próprios sons dentro das coisas e contextos, das nossas experiências sonoras entranhadas na vida, como descreve o prof. Rogério Costa ao mencionar as experiências da *Orquestra Errante* em práticas de improvisação livre (2016). Pensando em utilizar esse *corpo memória* propus, dentro da disciplina de *Percepção Musical* na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que saíssemos pelo Campus, na experiência compartilhada no *XIV Congresso da seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* (Fridman, 2020). Para essa iniciativa considerei a *Percepção Musical* de uma forma ampla, pensando em sua utilização como um meio que favorecesse a auto-percepção e a percepção externa, envolvendo estudantes em uma experiência imersiva e significativa não só para seu aprendizado, mas também para dar novos sentidos aos materiais musicais inseridos em seus espaços cotidianos. Saímos então da sala de aula, utilizando os materiais expressivos que estávamos estudando para fazer pequenas intervenções nos espaços externos no campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Após algumas experiências, os estudantes realizaram e registraram em vídeo projetos criativos, como criação de canções, propostas de improvisação e outros tipos de intervenção sonora, que compartilhamos ao final de nosso curso. A ideia de sair da sala de aula para realizar intervenções no Campus da Universidade trouxe para minhas pesquisas a ressignificação dos espaços de aprendizagem como espaços de memória.

Figura 1- Intervenção sonora em espaço externo do Campus Central da UFRGS, atividade final da disciplina de Percepção Musical, 2019



Figura 2- Intervenção sonora no Campus Central da UFRGS comigo e toda a turma, atividade final da disciplina de Percepção Musical, 2019

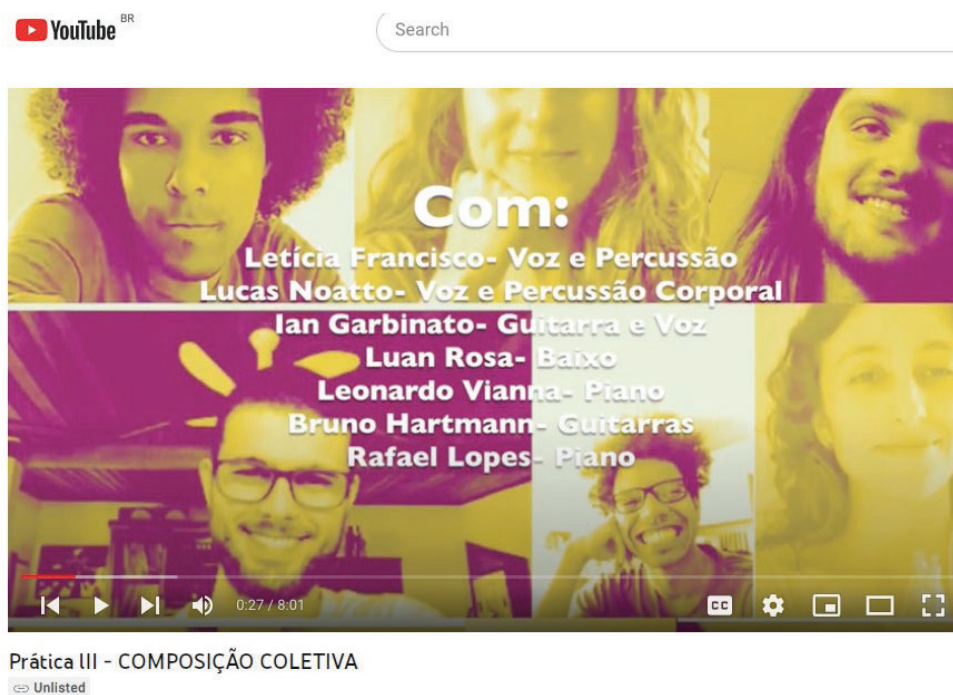


Fonte (fig. 1 e 2): Arquivo pessoal, 2019

3.2. Corpo Resistência

O período de isolamento social por conta da pandemia da COVID 19 trouxe inúmeros aprendizados e fomos resistindo como pudemos. Dar aulas online nesse período representava para mim uma porta de passagem para as casas das alunas e alunos, e fui inventando formas de interação nesse ambiente a princípio inóspito e pouco convidativo para fazeres musicais. Com o tempo fui montando aulas para serem compartilhadas pela plataforma *youtube*, com exercícios como leituras e ditados, bases musicais para que as pessoas improvisassem comigo e até uma aula surpresa de aquecimentos corporais com uma coreografia no final. Como exemplo, tentando iniciativas de ensino remoto que abordassem a improvisação e a criação em *Práticas de Conjunto*, propus uma atividade em que cada participante me mandasse um trecho livre de aproximadamente 1 minuto, sem nenhuma sugestão quanto à tonalidade, fórmula de compasso, gênero musical ou instruções similares, com o intuito de criar uma composição coletiva. Ao receber os materiais, fiz uma junção linear livre dos trechos criados, resolvi improvisar sobre a base que havia se formado e apresentei este material para a apreciação das pessoas participantes:

Figura 3-Composição coletiva em prática de conjunto



Fonte: disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=y2S10LiOvkQ&list=PLfy9Zsv_zFnxqgVp-WHSaZ1OfB_jEY7NU&index=10

Nesse mesmo período da pandemia iniciei uma parceria artística com propostas de improvisação livre com o prof. Rogério Costa, com muitos vídeos compartilhados pelo youtube⁴ e também em congressos de formato online. Junto a essa parceria, trocamos igualmente informações sobre as iniciativas didáticas que estávamos realizando e apresentamos artigos sobre essas experiências em eventos nacionais e internacionais, como o *4th Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education - CIVAE 2022*, no qual compartilhamos as abordagens metodológicas e os referenciais teóricos que trabalhamos nesse período (Costa, Fridman, 2022). A partir dos materiais levantados, investiguei estudos que tratavam dos estados de presença, como os que consideram o redimensionamento de forças do artista em relação com o meio a partir da consciência de si mesmo e de tudo que o cerca (Jaeger, 2006, p. 122) e o domínio de ações corporais a partir de uma rede de sentidos (Pavis, 2001, p.3). Pensando em processos de criação em grupo, podemos inferir que “o discurso musical conduzido por

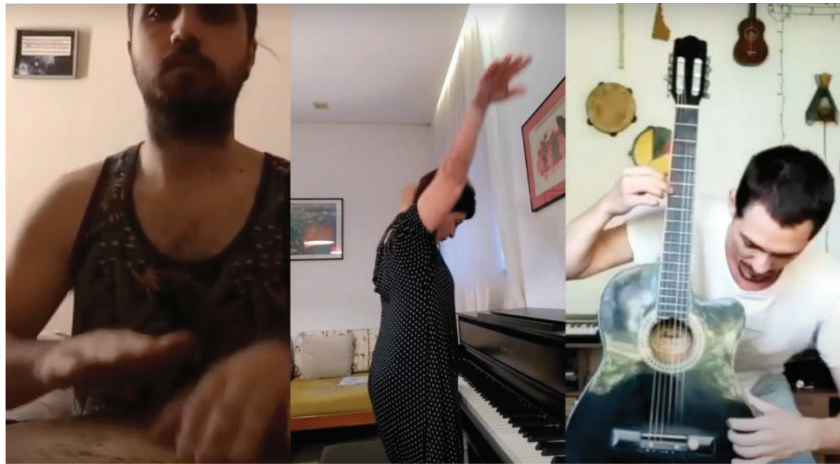
⁴Nossas experiências podem ser acessadas em: https://www.youtube.com/watch?v=YuTcJustqW8&list=PLfy9Zsv_zFnysNBwwxlZUTcIOwLOeD7iY

ações coletivas desafia a tradição ocidental” (Seifert et al. In: Arbib, 2013, p.204) e as relações de corporeidade e interação preenchem espaços sensíveis dentro do próprio corpo do intérprete. Este estado corporal afetivo com o instrumento em interações coletivas constrói um estado de interação por *corpos afetados* (Stover, 2017, p.34).Trazendo a ideia da arte como uma linha instável em eterno fluxo construtivo, onde “arte é conhecimento a ser construído incessantemente” (Barbosa, 2008, p.47), trouxe essas indagações com propostas que despertassem corpos musicais sensíveis e alertas, que no presente momento de minhas andanças, chamo por *corpo poético*. A partir dessa ideia, fiz uma proposta, ainda dentro do período de ensino remoto, dentro da disciplina de *Práticas de Conjunto*, com as seguintes etapas:

- Explorar gestualmente, com movimentos ou mesmo sons do corpo, o espaço ao redor do seu instrumento – móveis, disposição espacial, ambiências – antes de começar a tocar.
- Explorar com seu corpo a relação prévia com o instrumento além dos seus limites usuais, estabelecendo uma conexão entre o espaço onde ele está e seu próprio corpo antes de emitir sons desse instrumento.
- Estabelecer aos poucos uma sonoridade que parta de estímulos rítmicos e definir algum padrão musical que lhe agrade, como uma cadência harmônica, um ostinato, uma melodia ou outro material de expressão musical.
- Gravar essa experiência pelo celular ou outro recurso que registre seu gesto e o resultado sonoro.

Os vídeos produzidos foram colocados em um repositório online, e depois combinados livremente em duos e trios, como resultado dessa experiência

Figura 4- Corporeidade em interações com o instrumento, UFRGS, 2021



fonte: arquivo pessoal, 2021

4. Em busca de corpos poéticos

Após o período de pandemia, ingressei como docente no Departamento de Música da ECA/USP. Além de minhas pesquisas anteriores, com o foco na improvisação a partir de materiais rítmicos e demais pesquisas que envolvessem experiências corporificadas em música, comecei a trabalhar a partir das ideias de espaços de memória e *corpos poéticos*. Nessa abordagem, entendi o *corpo poético* como um corpo alerta, presente, sensível, que escuta e interage em situações de performance. Considerei então as situações de escuta, incluindo a percepção e a atenção, seja tanto para fomentar estados de interação quanto para abordar a cognição e os processos criativos. Considerei portanto a corporeidade, a escuta e os materiais rítmicos como alavanca para introduzir um *corpo poético* ao músico, tratando seu instrumento musical como extensão de suas potencialidades gestuais e sonoras.

Nesse início de andanças pela ECA, indo em direção à pesquisa proposta acima, criei a disciplina *Ritmo, Corpo e Espacialidade*⁵ para o curso de pós-graduação, com o objetivo de trabalhar com aspectos do ritmo em âmbito experimental, pedagógico, teórico e criativo a partir da utilização da corporeidade, do deslocamento no espaço, da coordenação motora e demais ferramentas que favorecessem a cognição incorporada

⁵Atualmente essa disciplina é oferecida para graduação e pós-graduação, em uma única turma.

desses materiais. Passei então a desenvolver uma frente de pesquisas práticas e teóricas em estudos sobre as conexões de fisicalidade com instrumentos musicais, espacialidade e memória, estados de prontidão e a busca por *corpos poéticos* em música. A partir de conexões possíveis entre a corporeidade e a sonoridade, o estudo do ritmo por tal viés tem oferecido uma porta de entrada cognitiva com desafios interessantes e instigantes, além de oferecer uma solução cognitiva de compreensão de organizações rítmicas mais complexas para quem utiliza a dança e o movimento como forma de expressão artística. Nesse curso tenho buscado elos transdisciplinares de comunicação a partir do despertar da sensibilidade artística de corpo inteiro, imersa em uma situação poético-sonora, alerta e presente dentro dos estudos que envolvem o Ritmo no percurso sonoro que chamamos de música, em todas as suas instâncias.

Figura 5- estudantes de pós-graduação da primeira turma da disciplina Ritmo, Corpo e Espacialidade, CMU, ECA/USP



Fonte: registro feito por discentes do curso, 2022

5. Corpo autoral, improvisos e composições

Talvez essa seja minha andança sonora mais antiga, marcada pelo dia em que fui atrás de uma professora de piano aos sete anos de idade. Ouvi minha vizinha tocando e perguntei onde ficava a casa da professora, que era apenas a alguns quarteirões da

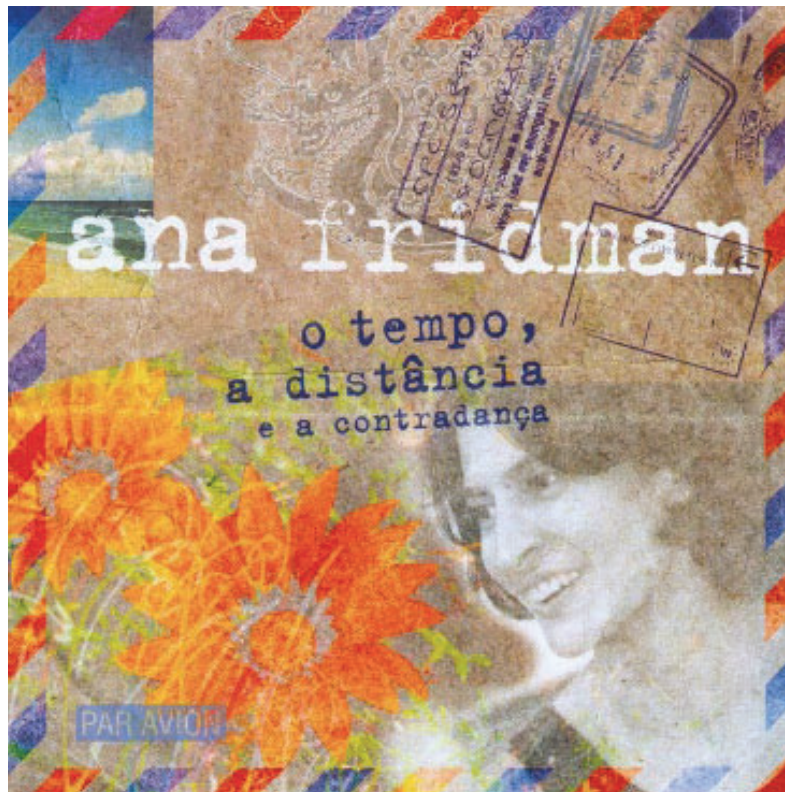
minha casa. Bati na porta da sua casa e disse que queria estudar piano, ouvindo de volta que eu precisaria trazer minha mãe para falar com ela. Lembro então da minha resposta: “não é minha mãe quem quer estudar, sou eu”. Ainda carrego um pouco dessa criança comigo. O piano até hoje é uma porta de comunicação que utilizo de maneiras distintas, gosto de estar tocando com outras pessoas, praticando a escuta e o compartilhamento de ideias sonoras em contextos diversos, seja na música escrita, popular, improvisada e outras composições. Sempre procurei uma assinatura, uma maneira de tocar que me pertencesse e que me levasse a um estado de arte. Nesse sentido, mesmo tocando em aulas que ministro, por mais simples que seja o que preciso demonstrar, tento sempre recuperar esses estados de escuta, de troca e de arte com discentes, o que me faz hoje tratar a aula como composição. A relação com o instrumento tem sido inclusive uma das discussões importantes que venho compartilhando com estudantes do curso de Licenciatura no Departamento de Música da ECA/USP, e temos tocado e trocado experiências para invocar esses estados de arte no curso. Estar no palco, gravar discos autorais, tocar o instrumento que foi porta de entrada em minhas atividades artísticas e misturar isso com minha vida docente é uma de minhas dinâmicas preferidas. Neste *corpo autoral*, a incursão pelas áreas de Música e Dança abriu portas de produção artística que incluem a performance como instrumentista, como bailarina, compondo trilhas sonoras, participando da direção e montagem de espetáculos, participando de gravações de música instrumental autoral e demais trabalhos. Como exemplo desse *corpo autoral*, cito aqui dois discos gravados, sendo estes e outros trabalhos que fiz, facilmente encontrados em plataformas digitais como *spotify*, *youtube* e *bandcamp*:

5.1. O Tempo, a Distância e a Contradança

Este trabalho marca minha volta ao Brasil, depois de um período de 4 anos de estudo, realizando o Mestrado no *California Institute of the Arts*, um instituto multicultural, com foco tanto nas músicas do mundo, quanto na música contemporânea; e um período na *Guildhall School of Music and Drama*, em Londres. Em ambas as instituições desenvolvi trabalhos com esse foco multicultural, estudei danças indianas, javanesas e africanas, compus peças de orquestra e percussão corporal e voltei com muita vontade de traduzir toda essa experiência em som. O álbum é cheio de ritmos

do mundo, composições inspiradas em danças e nas saudades de casa, e a capa foi feita por Luciano Pessoa, que traduziu tão bem a ideia de viagens, sons e cores da qual me nutria naquela época. O trabalho foi produzido por Gilberto Assis, que também toca contrabaixo no álbum.

Figura 6- Capa do álbum autoral *O Tempo, a Distância e a Contradança*, 2004



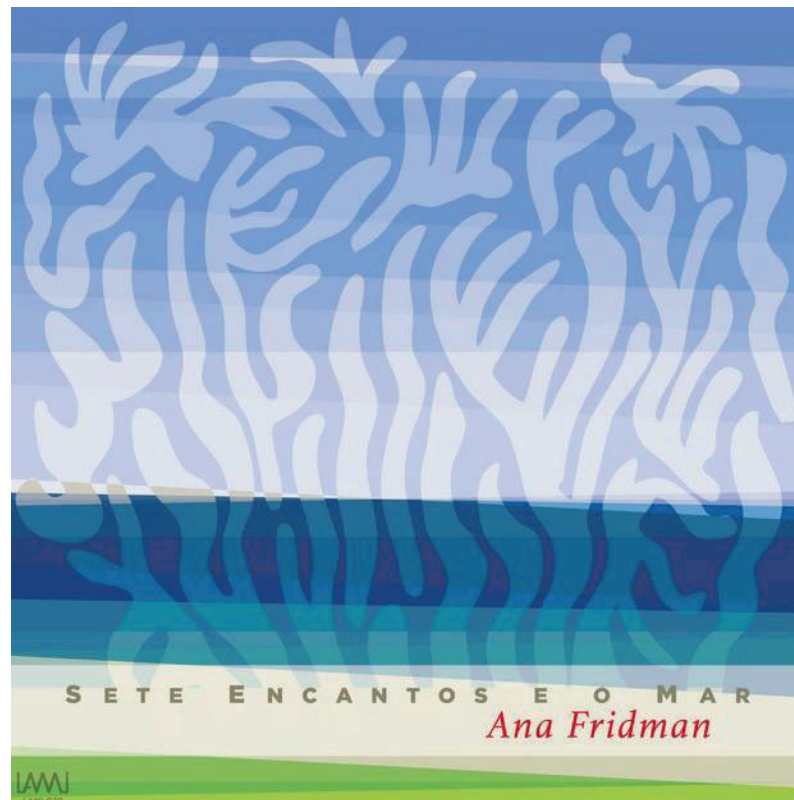
fonte: arquivo pessoal, 2004

5.2. Sete Encantos e o Mar

Este é meu trabalho mais recente, que marca minha entrada no Departamento de Música da ECA/USP, sendo em grande parte gravado no estúdio do departamento e lançado pelo selo LAMI, coordenado pelo prof. Fernando Iazzetta. Muitos dos músicos que estão em meus trabalhos iniciais estão aqui também, e o álbum, além de apresentar peças com o caráter de exploração de aspectos do ritmo que tem marcado minhas composições, tem três improvisações com pessoas convidadas: a pianista, compositora e professora do Departamento de Música da UFRGS Catarina Domenici; a cantora, multi-instrumentista e uma das diretoras do grupo Barbatuques Lu Horta; e o saxofonista,

improvisador e professor do Departamento de Música da ECA/USP Rogério Costa. Sobre os aspectos que envolvem o ritmo em minhas peças, posso dizer que os processos de elaboração ficaram um pouco mais complexos, explorando modulações métricas e texturas diversas, mas sempre buscando uma organicidade, um *corpo poético* que faça som e sentido. Sobre as improvisações temos três experiências completamente diferentes, que vão um pouco na direção dos estudos mencionados aqui: das trocas, dos estados de prontidão e dos corpos afetados pela situação de escuta, conversa e sonoridades que se apresentam em nossas andanças. A capa é novamente de Luciano Pessoa, que ouviu o álbum e o traduziu em céu, mar e curvas ao vento, e a produção musical foi novamente realizada por Gilberto Assis. Deixo aqui a apresentação oficial de lançamento do álbum:

As composições deste álbum envolvem um faixa longa de tempo e de acontecimentos. *Sete Encantos* foi a primeira delas, composta por volta de 2014, na qual experimentei estruturas rítmicas expandidas que se transformavam gradativamente. Em 2017 perdi meu pai e tentei traduzir um mar de sentimentos em peças como *Juju e a Borboleta*, que nasceu de uma melodia que cantei por whatsapp para minha irmã. Veio a pandemia em 2020 e quis compor peças mais simples, como *Passará*, que fiz para minha aluna Karine Rodrigues, que me ensinou a ver o mundo com outros olhos. Celebrando amizades preciosas de pessoas que admiro muito, convidei Catarina, Lu e Rogério para aventuras improvisatórias, completando essa viagem instrumental em 2023. Espero que gostem! (Fridman, Bandcamp, 2023)

Figura 7- Capa do álbum autoral *Sete Encantos e o Mar*, 2023

fonte: arquivo pessoal, 2023

5. Considerações de uma andarilha

Desde que iniciei minhas andanças, muitos caminhos foram se mostrando possíveis, até porque, sempre tive interesses diversos, que nem pareciam combinar entre si. Ao complementar meu caminho improvisado amparada por pesquisas acadêmicas, quis buscar nos estudos sobre a corporeidade atrelada a materiais rítmicos, uma proposta ao mesmo tempo desafiadora e convidativa para a prática da improvisação musical. Nessa abordagem a partir de processos criativos, sempre procurei valorizar as diversidades nos fazeres musicais que pesquisei e valorizar igualmente a diversidade de estudantes com quem compartilhei essas práticas. É claro que muitas iniciativas nesse sentido foram trazidas por profissionais diversos, seja na Educação, na Composição ou nas áreas que abordam processos criativos como a Improvisação aqui em foco. Mas ainda percebo que há uma grande frente de iniciativas possíveis, muros que podem ser transpostos, como as divisões binárias e pouco

transversais entre Música e Dança, Música Popular e Erudita, Música escrita e Música improvisada, as conversas “inter-artes” e “inter-tempos” que ainda não tivemos. Propondo que dar uma aula não seja diferente de elaborar uma composição, tento aproximar áreas do conhecimento musical, tentando aproximar pessoas diferentes também. Considero que esta ideia/ação pode implicar em um resultado sonoro criado coletivamente, em aula, em processos criativos como a improvisação, em qualquer lugar onde exista o pensar sobre Música. Nessa mesma linha de pensamento, qualquer material expressivo de música pode transformar-se, felizmente, para além de nosso controle, reverberando em nosso cotidiano e em nossas ações futuras, sejam elas musicais, afetivas, cognitivas, e, principalmente, humanitárias. Sobre meu trabalho autoral, que amostró através de dois álbuns gravados, posso dizer que representam uma forma de expressão que sempre atravessou minhas andanças em outros formatos de interação, criação, performance e improvisação com colegas da música. Minhas andanças improvisatórias são portanto sobre isso: estar com colegas, com estudantes, em situações de performance e de criação, compartilhando conhecimentos de corpo atento e presente, buscando estados poéticos e compondo memórias sonoras de vida.

Referências

- BOWMAN, Wayne. Cognition and theBody: Perspectives from Music Education. In: BRESLER, L. (Org.) **Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning**. London: KluwerAcademicpublishers, 2004. (pp. 29- 40).
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes; FRIDMAN, AnaLuisa. Flowsbetweenimprovisation, perception and spatiality as creative tools: report of two teaching experiments in music. **Conference Proceedings CIVAE 2020**, Madrid: Musico Guia Magazine, 2020.
- FRIDMAN, Ana Luisa; MANZOLLI, Jônatas. O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção. **Opus, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, v. 22, n. 2**, p. 451- 470, 2016.
- FRIDMAN, Ana Luisa. Percepção Musical na Música Popular: questões e experiências formativas. In: **Anais do XIV Congresso de la Rama Latino Americana de la AsociaciónInternacionalpara el estudio de la Música Popular**, 2020.
- FRIDMAN, Ana Luisa. **Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013
- FRIDMAN, Ana Luisa. **Conversas Musicais Além-Mar**. Curitiba: Prismas Editora, 2016.
- GIBSON, James Jerome. **The Ecological approach to visual perception**. Reino Unido: Taylor and Francis Group, 2a ed. 1986.
- GREENO, James. Gibson’sAffordances. **PsychologicalReview, v. 2**. Washington: American PsychologicalAssociation, (pp. 336-342), 1994.
- HONING, Henkjan; BOUWER, Fleur; HÁDEN, Gábor. Perceiving Temporal Regularity in Music: The Role of Auditory Event-Related Potentials. In: MERCHAND, H; FUENTE, V. (Org.) **Neurobiology of Interval Timing, Advances in Experimental Medicine and Biology**, p. 305–326. New York: Springer Science and Business Media, 2014.
- JAEGER, Suzanne. Embodiment and Presence: the Ontology of Presence Reconsidered. In: KRASNER, D.; SALTZ, D. (Org.). **Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy**. Michigan: The University of Michigan Press, 2006. p. 122-141.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SEIFERT, Udo. Semantics of Internal and External. ARBIB, Michael A. (Ed.), **Language, Music, and the Brain: a mysterious relationship** (pp. 203-232). London: The MIT Press, 2013.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science andHuman Experience**. USA: Massachussets Institute of Technology, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, São Paulo: Educ., 1997.
- RAVIGNANI, Andrea; BOWLING, Daniel; FITCH, Tecumseh. Chorusing, synchrony and the

evolutionary functions of rhythm. New York: **Frontiers in Psychology**, 2014.

STOVER, Chris. Affect and Improvising Bodies. **Perspectives of New Music**

v.55, n.2, p.5-66, 2017. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.55.2.0005. Acesso em: 21 jun. 2021.

Discos:

O TEMPO, A DISTÂNCIA E A CONTRADANÇA. Ana Luisa Fridman, produção de Gilberto Assis, lançado por Rob Digital, 2004. álbum (45 min): suporte CD e plataformas digitais.

SETE ENCANTOS E O MAR. Ana Luisa Fridman, produção de Gilberto Assis, lançado pelo selo LAMI, 2023. álbum (45 min): suporte CD e plataformas digitais.

Recebido em: 09/10/2023 Aceito em: 8/11/2023

EL ESPACIO PARA GENERAR ENCUENTRO SE HALLA EN RUINAS

Alexis Perepelycia¹

Resumen: En el panorama cultural del continente latinoamericano del primer cuarto del siglo XXI la improvisación libre aparece como una expresión emergente con marcadas características regionales. En este artículo compartimos algunas ideas en torno a una mirada interdisciplinar sobre la improvisación libre en relación a tópicos como la auralidad, el sonido, la praxis, el referente, y aspectos provenientes de la biología, la ecología y lo ecosistémico, situándonos en el contexto socio-político latinoamericano actual. Poniendo en funcionamiento una serie de elementos disímiles provenientes de diferentes disciplinas y autores/as que encontramos relevantes, decidimos tensionar el territorio de acción y problematizar de este modo temas vinculados a distintas prácticas sociales y culturales que a nuestro entender atraviesan a la improvisación y que son atravesados a su vez por la improvisación libre hoy. Compartimos aquí una serie de elementos sobre un posible modelo de vinculaciones en el cual la improvisación libre puede convertirse en una herramienta interdisciplinar en vistas a un futuro colectivo.

Palabras clave: Improvisación libre; Latinoamérica; procesos de culturalización; auralidad contemporánea; sociedad.

O ESPAÇO PARA GERAR ENCONTRO ESTÁ EM RUÍNAS

Resumo: No panorama cultural do continente latino-americano do primeiro quartel do século XXI, a improvisação livre aparece como uma expressão emergente com características regionais marcantes. Neste artigo compartilhamos algumas ideias sobre uma perspectiva interdisciplinar da improvisação livre em relação a temas como auralidade, som, práxis, o referente e aspectos da biologia, da ecologia e do ecossistema, situando-nos no contexto sócio-político latino-americano atual. Colocando em funcionamento uma série de elementos díspares de diferentes disciplinas e autores que consideramos relevantes, decidimos sublinhar o território de ação e assim problematizar questões ligadas a diferentes práticas sociais e culturais que, em nossa opinião, passam pela improvisação e que são percorridas por sua vez pela improvisação livre hoje. Compartilhamos aqui uma série de elementos sobre um possível modelo de articulação em que a improvisação livre pode se tornar uma ferramenta interdisciplinar com vistas a um futuro coletivo.

Palavras chave: improvisação livre; América latina; processos de culturalização; auralidade contemporânea; sociedade.

¹ Compositor, Músico, Pesquisador, Professor, Gestor Cultural. Trabalha como compositor independente, como professor e pesquisador na Escola de Música da Faculdade de Letras e Artes da Universidade Nacional de Rosário. É membro da Federação de Música Eletroacústica da Argentina (F.A.R.M.E.), da Rede Latino-Americana de Arte Sonora, El Qubil (associação de músicos independentes de Rosário) e membro fundador do Centro de Estudos em Música e Tecnologia da Universidade Nacional de Rosário. Graduado na U.N.R., Argentina; e pós-graduado na Queen's University Belfast, Reino Unido; Universidade Paris 8, França. É Diretor do Humedal: Festival Internacional de Improvisação Livre e Artes Sonoras de Rosário e co-diretor do ciclo de concertos de improvisação livre, all free!. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4719902327089401>

1. Sobre la experiencia aural

Viene la luz creciendo y el ruido va creciendo a la par. Revienta la luz como un flash que por un instante te enceguece, y ahí mismo la reemplazan las lucecitas rojas que van empequeñeciéndose mientras el ruido se desvanece para pronto desaparecer y dejar toda la zona de los alrededores de la ruta bajo una cúpula de oscuridad y de silencio mucho más densa que la de cuando todo comenzó. (Rodolfo Fogwill, Vivir afuera)

La experiencia aural es irreducible a las fuentes generadoras de sonido, como si se tratase de una experiencia de laboratorio. En este proceso operan, conjuntamente con nuestra percepción, procesos culturales que inciden en nuestra construcción de subjetividad. Aquello que experimentamos en el ámbito del campo sonoro como una experiencia puramente perceptiva, es además una experiencia cultural.

Actualmente las experiencias culturales tienen lugar en un contexto social inmerso en una hegemonía cultural: un modelo encargado de manufacturar productos de manera industrializada. La música no sólo no está exenta de esto, sino que por tratarse de una disciplina cuyo registro sobre soporte facilita su envasado, ha sido sometida a los experimentos más aberrantes en términos de sistematización y procesos de estandarización, generando modelos de producción de la música que no se diferencian de los procesos de fabricación de cualquier otro tipo de producto industrializado. Desde el advenimiento de la era digital estos aspectos han proliferado y se han recrudecidos.

A modo de ejemplo y de manera parcial e incompleta, podemos enumerar algunas características musicales que han sido normalizadas a lo largo de la historia:

- Sistemas de temperamento (ej.: sistemas propuestos, impuestos, modificados, adecuados)
- Rigurosidad formal, selección de formas adecuadas a determinados eventos y manifestaciones sociales (ej.: historia de los rituales sacros y paganos)
- Atención a la duración de la obra de acuerdo a estilo, estética, forma, secciones, orgánico, registro vocal, coloratura, tímbrica, etc) (ej.: función social de la música, música para publicidad)
- Discriminación en la selección de tempos, tonalidades, perfiles melódicos, tímbricas vocales e instrumentales (ej.: música litúrgica, modelos de distribución masiva, inclusión de música en productos audiovisuales, etc.)

- Rango dinámico capaz de ser almacenado por cada uno de los soportes y formatos, a partir del advenimiento del registro fonográfico (ejemplos dominio analógico y digital, tv, cine, radio, streaming, etc.)
- Entre otros

Consideremos además que los fenómenos anteriormente mencionados comenzaron a experimentarse en momentos y puntos geográficos diferentes a lo largo de la historia. De manera parcial e incompleta citamos sólo algunos:

- Desarrollo de los aspectos fisiológicos del aparato fonador
- Desarrollo de la comunicación sonora
- Orígenes de la música
- Invención de los instrumentos musicales
- Desarrollo de las diferentes técnicas instrumentales
- Evolución de los diferentes imperios en diferentes eras y en prácticamente todo el planeta
- Desarrollo de la lecto-escritura musical
- Revoluciones industriales
- Advenimiento de la Era digital
- Surgimiento de internet
- Acceso a dispositivos tecnológicos de bajo costo (sistemas de sonido, instrumentos, reproductores de música, etc.)
- Dispositivos portátiles
- Streaming
- Entre otros

Nuestros regímenes aurales post industriales y post capitalísticos son hijos de fuertes procesos de construcción cultural. Este modelo de estructura de poder nos hace reflexionar acerca de la facultad que la improvisación libre tiene al recordarnos la existencia de espacios de libertad creativa que habitan por fuera de un inabarcable catálogo de productos seriados.

En Micropolítica : cartografías del deseo Felix Guattari comenta:

[...] los conceptos de cultura y de identidad cultural son profundamente reaccionarios: cada vez que los utilizamos, propagamos, sin percibirlos,

modos de representación de la subjetividad que la reifican y que con eso no nos permiten dar cuenta de su carácter compuesto, elaborado, fabricado, de la misma forma que cualquier mercancía en el campo de los mercados capitalísticos. (Guattari; Rolnik, 2005, p. 88)

2. Sobre el sonido

La música es sonidos, los sonidos que nos rodean, estemos dentro o fuera de un auditorio. (H. Thoreau, Walden)

Ocuparse del sonido – el *fenómeno sonoro* – no implica abandonar y olvidar la música o las ideas musicales. Por el contrario incrementa nuestra percepción sobre el fenómeno musical, el modo en que éste es presentado en su forma, su organización temporal.

La dicotomía sonido-música podría ayudarnos a diferenciar forma y contenido: sonido es a forma, lo que música es a contenido. También podríamos plantearlo de modo inverso. En *Contra la interpretación*, Susan Sontag comenta: “Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará” (2012, p. 25). Una posible descripción de la música podría indicarnos que forma y contenido son producidos a un mismo tiempo, y además podría ratificar el binomio *forma-contenido* en cuanto le conferiría a la forma la potestad de silenciar a la interpretación, y con ello al contenido.

Por otro lado desde hace siglos han venido desarrollándose herramientas que nos permiten descomponer estructuras musicales complejas e identificar aquello que es plausible de ser comprendido en tanto que elemento *formalizador* o *estructurante* en un discurso musical. Para comprender aquello que remite al contenido, deberíamos ubicarnos al interior mismo del sonido, no de la estructura musical, sino dentro de la materia.

Los motivos que han llevado a la especie a crear y organizar sonidos pertenecen a la historia de la humanidad: innumerables rituales en diferentes culturas dan cuenta de usos diversos del sonido estructurado – si bien existe una unidad de lugar específica en la región en la que se desarrolla cada evento. Un sonido particular posee una estructura, una forma, del mismo modo que una música particular posee una estructura, una forma. Podríamos proponer que una música es un sonido, un tipo de organización

sonora: una tipología de enunciación particular, que cobra particular significado en relación a la unidad de lugar.

Murray Shaffer (2013, p. 19) en su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* declara que “el mundo es una composición musical macrocósmica.” Y se pregunta : “¿cuál es la relación entre el hombre y los sonidos de su entorno, y qué sucede cuando esos sonidos cambian?” A lo largo de la historia la relación entre forma y contenido en el ámbito de la comunicación sonora ha ido variando, reconfigurándose. Las manifestaciones antropofónicas claramente han modificado de manera radical el ecosistema del planeta, y con ello las interrelaciones presentes a todo nivel, sin embargo aquello inherente al contenido – en nuestras comunicaciones, y en la música – ha perdurado.

En *Hacia una ética de la improvisación*, del manual de *Teatrise*, Cornelius Cardew escribe:

no es privilegio exclusivo de la música tener historia- el sonido tiene historia también. La industria y la tecnología moderna han añadido sonidos de máquinas y sonidos electrónicos a los sonidos primigenios de las tormentas eléctricas, erupciones volcánicas, avalanchas y maremotos. (Cardew, 1971, p.4)

Las relaciones entre arte y sonido, y las posibles significaciones que de ese entramado se desprenden nos proponen una vía alternativa para el análisis del fenómeno sonoro en las expresiones contemporáneas. Descomponer un sonido en sus componentes espectrales puede ayudarnos a comprender con mayor profundidad un sonido en particular, y las posibles interrelaciones que de cada componente puedan surgir en relación con diversos sonidos involucrados en una estructura sonora determinada.

La espectromorfología (Smalley, 1997) busca comprender cómo evolucionan los espectros sonoros a lo largo del tiempo y cómo influyen en la percepción del oyente. Se basa en la idea de que el espectro de un sonido, es decir, la distribución de energía en diferentes frecuencias, es fundamental para nuestra percepción del timbre y la calidad sonora. La espectromorfología se concentra en rasgos intrínsecos del sonido. Es decir, es una ayuda para describir eventos sonoros y sus relaciones y se dirige a aquellos tipos de música electroacústica que muestran más preocupación por :

- las cualidades espectrales que por las notas reales

- las variedades de movimiento y las fluctuaciones flexibles en el tiempo en lugar de tiempo métrico
- dar cuenta de los sonidos cuyas fuentes y las causas son relativamente misteriosas y ambiguas en lugar de un instrumental obvio

De todos modos el espectro del sonido no es el único responsable de poder transmitir el contenido en los lenguajes sonoros.

3. Sobre la praxis

La teoría es el conocimiento que no funciona. La práctica es cuando todo funciona y no sabes por qué. (Hermann Hesse)

La improvisación libre puede ser comprendida como un modelo de práctica en el cual a partir de la interacción e interrelaciones que se producen entre los y las participantes, emerge un discurso musical que se configura y reconfigura de manera dinámica. La práctica deviene una teoría en acción : aprendemos a improvisar, improvisando. Durante esta práctica ejercitamos formas de interrelación con el instrumento (exploración de modelos y esquemas – melódicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, etc.).

Cuando improvisamos, nos encontraremos frente a nuestra historia cultural, con prejuicios y condicionamientos que suelen coartar nuestra libertad de expresión. *Libertad* : ese término tan vituperado y bastardeado que nos hace pensar que nada en este mundo haya sido, sea y vaya jamás a ser realmente libre, mucho menos la música. Nuestras limitaciones son la puerta de acceso al descubrimiento de nuevos mundos posibles. Nuevas maneras de interrelacionarnos entre pares, entre cada uno/a y el instrumento, entre elementos sonoros, entre elementos musicales, entre músicos/as y público, entre música y percepción, entre nuestra concepción de qué es música y qué no y lo que concretamente se esté produciendo en el momento, y un sin fin de posibilidades.

A partir de aquí, todo es terreno ganado, en otras palabras, lo mejor está aún por venir : *por venir = porvenir*. Podríamos pensar la improvisación libre como un arte del porvenir, un arte en el que el devenir constante es no sólo una promesa sino la construcción del tiempo presente, la construcción de libertades creativas, aperturas de

espacios-tiempos fértiles, llenos de potencial. Es en esta potencia donde las pulsiones de vida encuentran un canal para explotar en-desde-hacia nosotros/as mismos/as.

En *Improvisation: Methods and Models* Jeff Pressing (1988) menciona dos componentes esenciales en su modelo para analizar la improvisación : *la base del conocimiento y el referente*. Por base de conocimiento Pressing enumera una serie de elementos empleados durante la práctica y la sistematización de saberes: *materiales rítmico-melódicos, patrones, escalas, arpeggios y acordes, sometidos a distintos procedimientos de variación, como por ejemplo, aumento y disminución, reelaboración, etc.*, las cuales conforman un conjunto de habilidades cognitivas, repertorio, estrategias y resolución de problemas, que se automatizan con el entrenamiento a largo plazo. Por referente, Pressing se refiere a las *características externas, relativas al contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación*.

4. Sobre el Referente

La idea de subjetivación colectiva singular no se refiere forzosamente a un alma inmanente o trascendente, que sería el alma de un grupo social: todas esas concepciones que refieren los fenómenos subjetivos a identidades culturales tienen siempre un fondillo de etnocentrismo. (Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica : cartografías del deseo*, p. 89)

Dejando de lado el elemento base del conocimiento, centrándonos en el elemento referente o componente referente – a saber *aquellas características externas, relativas al contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación libre* – podríamos preguntarnos cuál sería en Latinoamérica el contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación libre.

Podríamos intentar describir a la improvisación – no únicamente en el dominio de las artes – como una suerte de contextualización, un ámbito, un medio ambiente en el cual se circunscriben las experiencias y que es el encargado de definir qué es lo que está sucediendo en ese espacio-tiempo.

En términos de estructura social, en cuanto al elemento referente, las sociedades latinoamericanas padecen de un malestar generalizado en cuanto a políticas sociales y económicas, segregación y discriminación racial, desigualdad de

oportunidades, diferencias culturales, opresión, déficit alimentario, entre otros factores. (Ortiz R., 2004; Ortiz L., 2016; Fuente Carrasco, 2012)

Este panorama representa una problemática estructural de difícil solución, la cual si bien podría representar un sin fin de oportunidades creativas, mayormente se traduce en condiciones lamentables que requieren atención urgente por parte de un estado debilitado y diferentes actores sociales. Este motivo genera una situación que, lejos de ser propicio para la aparición de nuevas propuestas culturales – entre las cuales podríamos nombrar a la improvisación libre, un sistema de circulación y visibilización, propuestas pedagógicas, etc. – terminan significando la desarticulación de las iniciativas.

A pesar de esta situación existe en todo el continente una innumerable cantidad de propuestas artísticas con altísimo vuelo creativo, de las más diversas índoles, con exponentes en ámbitos locales, regionales, internacionales, en los diferentes países del continente (Miranda y Tello, 2011)

Podemos constatar que en Latinoamérica el elemento referente o componente referente es altamente heterogéneo y entendemos que quizás principalmente debido a la coyuntura socio-política la improvisación libre nos propone construir y adentrarnos en un mundo esperanzador en términos sociales, si bien la improvisación libre es una manifestación extremadamente minoritaria y sectaria, y como tal este tipo de propuestas tiene mayor circulación en las grandes urbes.

4.1 Corporeización

Proponemos aquí una digresión para detenernos un instante y arriesgar un posible abordaje a las diversas heterogeneidades que hemos enumerado hasta aquí. Una primera definición genérica que podríamos dar del concepto de agenciamiento – tomado de la filosofía Deleuziana – sería : conjunto de relaciones co-funcionales entre elementos heterogéneos. Una red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos: la improvisación libre en Latinoamérica posee y genera agenciamiento por su propia naturaleza, por su extrañeza, su condición de emergencia y urgencia. Agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las

lógicas de control que se le imponen. La improvisación libre representa un dispositivo con la facultad de crear un discurso musical capaz contrarrestar las lógicas de control impuestas.

El antropólogo Alfred Gell menciona el concepto de Agencia Social, el cual podríamos tomar para buscar una *corporeización* (embodiment) del concepto de agencia tomado de la filosofía:

Un agente es quien hace que los sucesos ocurran en su entorno. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que quería el agente.... Cuando pensamos que algo pasa a causa de la «intención» de la persona o cosa que inicia la secuencia causal, estamos ante un ejemplo de «agencia».... Es imposible concebir la «acción» salvo en términos sociales. (Gell, 1998, pp. 48-49)

De acuerdo con Gell, el agente es el encargado de que sucedan cosas: debido al contexto dinámico alguna de estas cosas podría manifestarse de manera inesperada, extralimitada, llevándonos a forzar interrelaciones para buscar coherencia entre en dichos eventos.

En Embodied music cognition and mediation technology Marc Leman escribe:

Los humanos consideran la música en términos de creencias, intenciones, interpretaciones, experiencias, evaluaciones y significaciones.... El cuerpo humano es un mediador diseñado biológicamente que transfiere energía física a un nivel mental, involucrando experiencias, valores e intenciones, y, al invertir el proceso, transfiere la representación mental a una forma material. (Leman, 2008, p. XIII)

Pensar la música en términos de *creencias, intenciones, interpretaciones, experiencias, evaluaciones y significaciones* nos sitúa en un espacio social altamente subjetivo y manipulable. Experiencias, creencias, intenciones, interpretaciones, evaluaciones y significaciones son plausibles de ser condicionadas, sesgadas, tergiversadas por diversos mecanismos.

John Liep, en *Locating Cultural Creativity*, propone una diferenciación conceptual entre la “*improvisación*” y la “*creatividad cultural*”. Define la improvisación como “una exploración más convencional de posibilidades dentro de un cierto marco de reglas”, contraponiéndola a la creatividad que implicaba “la aceptación de la novedad en un entorno social” (Liep, 2001, pp. 2-3).

Pensar la improvisación libre como una exploración de las posibilidades dentro de un cierto marco de reglas nos ubica en un lugar en el cual nuevamente es el contexto el cual termina por circunscribir y definir la práctica y las posibilidades que de esta práctica contextualizada puedan emerger.

5. Sobre lo biológico

[...] aquello que es producido por las culturas es el resultado de interacciones entre los sistemas vivos, además de interacciones entre los sistemas vivos y sus ambientes específicos". (Humberto Maturana, «Cognición,» en *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Siegfried J. Schmidt (ed.), Frankfurt/Main, 1987, pp. 89–118)

Para existir la improvisación debe auto-fagocitarse perpetuamente. Esta característica del acto improvisatorio deja al desnudo todo agente externo al ecosistema. El comportamiento del material sonoro-musical dentro de una improvisación libre, pertenece a un sistema vivo en constante interacción con su medioambiente, con su entorno. En las improvisaciones que se realizan en sitios con características particulares (arquitectónicas, estructurales, acústicas, etc.) esto se revela como una realidad insoslayable, a punto tal de poner en riesgo al ecosistema completo. La improvisación colaborativa es notablemente diferente de la improvisación individual en términos de rendimiento y retroalimentación perceptual. El desempeño de un individuo debe integrarse con múltiples flujos de información sensorial (Pressing, 1988). El/la improvisador/a debe asignar recursos de atención considerables tanto a fuentes internas (ej. generativas) como externas (ej. comunicativas) (Beaty, 2015).

El científico chileno Humberto Maturana plantea que para cualquier circunstancia particular de distinción de un sistema vivo, la conservación del vivir (conservación de la autopoiesis y de la adaptación) constituye una acción adecuada en esas circunstancias, y, por ende, un conocimiento: los sistemas vivos son sistemas cognitivos, y vivir es saber. (Maturana, 1988)

Este tipo de abordajes nos muestran que la improvisación libre es realmente una entidad viva, y que si bien la música compuesta previamente, al momento de ser interpretada en vivo también lo está, en el caso de la improvisación libre el acto de

creación está ocurriendo contemporáneamente con la interpretación. Esta red de interrelaciones dinámicas, altamente frágiles, reviste características biológicas.

6. Sobre lo ecológico

El contexto es un efecto de lo simbólico. Es decir, sin lo simbólico no tendríamos contextos lingüísticos, sociales, culturales o históricos tal como los entendemos (Eduardo Kohn *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*, p.52)

Existe un desarrollo del decurso musical que opera de manera independiente a los y las improvisadores/as, pero que al mismo tiempo exige una toma de decisión colectiva para resolver alguna situación del siguiente tipo:

- a) desatender lo que sea que esté sucediendo
- b) acatar lo que sea que esté sucediendo
- c) alguna cuestión imprevista podría surgir dando lugar a una disgregación de a, b o c

Estas resoluciones posibles son las encargadas de generar un entramado profundo en cuanto a la construcción del material musical que pueda surgir de manera espontánea, el cual es a su vez el resultado surgido a partir de las interrelaciones e interdependencias entre las componentes de cada música/o involucrada/o, y que tendrá una implicancia directa en la continuidad de la vida – en términos biológicos – de la música.

En el transcurso de la improvisación libre nos encontramos frente a un esquema ecológico de creación en el que cada improvisador/a habita un medio (la improvisación per se, inscrita además en un contexto de orden superior), y a su vez cada integrante se relaciona con sus pares.

Cuando estamos en medio de una improvisación libre somos entidades biológicas relacionándonos de manera ecológica a través de nuestra escucha, la cual no está compuesta únicamente por el sistema auditivo, sino por una serie de factores culturales.

Nuestras interrelaciones durante una improvisación requieren no sólo una escucha profunda, sincera, criteriosa, abierta, colaborativa, desprejuiciada; sino que

además nos exigen arrojarnos a una escucha colectiva, ecológica, ecosistémica, altamente sesgada por una construcción cultural e histórica, a la que podamos finalmente atender o no.

7. Sobre lo ecosistémico

La inteligencia colectiva es "la capacidad de las comunidades humanas de evolucionar hacia un orden de una complejidad y armonía mayor, tanto por medio de mecanismos de innovación, como de diferenciación e integración, competencia y colaboración." (George Pór)

Todo en el universo es un sistema o un componente de un sistema. Un ecosistema es un sistema ecológico constituido por un medio y los seres vivos que habitan en él, así como por sus mutuas relaciones.

Durante una improvisación libre somos parte de un sistema de interrelaciones complejas dentro del cual nos desenvolvemos de manera sistémica y colectiva, generando un modo de inteligencia colectiva (del tipo *swarm intelligence*, según el término empleado por Gerardo Beni, Suzanne Hackwood y Jing Wang en 1989). Este tipo de inteligencia comporta características sinérgicas. En colonias de especies sociales (colmenas, cardúmenes y manadas) el trabajo en equipo es ampliamente autoorganizado y coordinado a través de las diferentes interacciones entre individuos. La autoorganización constituye un atributo propio de especies sociales y de ecosistemas y refiere a la capacidad – en ausencia de control externo – para generar mejoras o para producir nuevas formas de organización frente a cambios en el medio en cual nos encontremos.

La improvisación libre se comporta de manera ecosistémica, y como tal, apela constantemente a atributos de la inteligencia colectiva como la autoorganización, la robustez y la flexibilidad: la flexibilidad permite la rápida adaptación a entornos cambiantes; la robustez garantiza que frente a fallas de uno o más individuos del grupo, alguien asuma el desempeño de sus funciones y la autoorganización implica la ausencia de control central y de supervisión local.

8. Sobre el espacio de encuentro

el enmarañamiento de lo sonoro en distintas formas narrativas ha sido central en el pensamiento musical latinoamericano (Aurality, Ochoa Gautier 2014)

El modelo neoliberal reviste características que propician el crecimiento constante del flujo de capital entre los actores intervinientes en las economías de mercado. El arte en general, la música en particular, se han visto drásticamente modificados en sus funcionalidades puestas al servicio de líneas de producción que – llevando el modelo Benjamineano al extremo – toman el producto para replicarlo y envasarlo a demanda. La era digital – con grandes salvedades : como en un primer momento plantearon las prácticas apropiacionistas – incrementó desmesuradamente la fabricación de productos envasados. Los productos artísticos devinieron manufacturados masivamente y a demanda, a la vez que descartables debido a obsolescencia programada y/o por frivolidad.

El arte, una vez mercantilizado, transforma a el/la artista reificado/a no ya en productor sino en producto, mediante políticas de estandarización que encontramos en interminables catálogos de productos industrializados.

El universo de producciones artísticas tangenciales a la industria es enormemente mayor en cantidad, si bien mucho más pequeño en términos de impacto económico en las industrias culturales. De todos modos debemos destacar que dentro de este universo periférico el involucramiento de cada persona en la cadena de producción opera de manera profunda en términos sociales.

El capital simbólico de la cual una obra pueda ser portadora perdió relación con el hecho artístico. Lo elemental, lo esencial del hecho creativo, que es propiciar un espacio-tiempo para el encuentro, para el intercambio, para generar pensamiento, para sensibilizar a quien vivencia esa experiencia, se halla en ruinas.

Frente a este panorama, la improvisación libre represente una herramienta que nos permite reconstruir espacio-tiempos para el encuentro, apelando a una mirada tanto sociológica como musical, una mirada fuertemente creativa capaz generar un encuentro real, genuino, sin miramientos, en el cual nuestro pensamiento, nuestra escucha, nuestra percepción de la dimensión social de la música, de la creatividad y la

creación puestas al servicio de la propia humanidad no se encuentre atravesada por procesos de industrialización manipulados por un poder ajeno al nuestro.

En *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* Margaret Boden define a las ideas creativas como “ideas que literalmente surgen de la nada” (Boden, 1990, p. 1) Posteriormente identifica y clasifica dos tipos de ideas creativas diferentes: las creativas-históricas y las creativas-psicológicas. “Una idea es creativa psicológica si es nueva con respecto al individuo que la concibió. La idea es creativa histórica cuando es novedosa con respecto a la historia de toda la humanidad” (Boden, 1990, p. 2) Un episodio creativo histórico representa “un paso pequeño para el hombre, pero un salto gigante para la humanidad». Por otro lado los episodios creativos del tipo psicológico “permiten al resto de los mortales ponernos al día recapitulando las mismas etapas por nuestra cuenta.”

Esta mirada nos permite plantear un espacio de encuentro en el cual crear lúdicamente una nueva música que nunca antes haya sido creada por nosotros/as, sin atender al imperativo de crear una novedad mundial, sin tener que rendir cuentas a nadie más que aquellas personas con quien se esté compartiendo ese acontecimiento...etc.

En el Capítulo 2: Subjetividad e Historia, del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, de Felix Guattari y Suely Rolnik, hay una entrevista que João Luiz S. Ferreira hace para la Fundación Cultural Bahía, Salvador, fechada el 13 de septiembre de 1982. Citamos un fragmento de la misma:

La identidad cultural constituye un nivel de la subjetividad: el nivel de la territorialización subjetiva. Es un medio de autoidentificación en un determinado grupo que conjuga sus modos de subjetivación con las relaciones de segmentariedad social, pero al mismo tiempo, se podría considerar otros niveles de la subjetividad, en los cuales funciona en múltiples relaciones transversales: no sólo en relaciones transculturales, sino también en aquello que se podría llamar relaciones transmaquínicas. (2005, p.91)

En este sentido las *relaciones transmaquínicas* implican la capacidad de conectarse y relacionarse en niveles no restringidos por las estructuras de dominación, creando conexiones horizontales, fluidas y no jerárquicas que promuevan la autonomía, la creatividad y la transformación social, y que pueden manifestarse en diversos ámbitos: política, cultura, tecnología y interacciones humanas, etc.

El espacio de encuentro, creación y transformación en la improvisación libre puede ser pensado, de acuerdo a este planteo, en términos de relaciones transmaquínicas.

9. Coda 1 : sobre la improvisación libre como práctica decolonizante

¿Lo que organiza un comportamiento, una relación social, un sistema de producción es el hecho de que está circunscrito a una identidad? ¿O es tener, pegada, una etiqueta? ¿O que se ejerza bajo leyes prefijadas por un reglamento? ¿Será que la relación fundadora del yo, aquello que nos da el sentimiento de ser nosotros mismos, está en nuestra obediencia al código de una micro-sociedad o a las leyes de una sociedad? (Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica : cartografías del deseo*, pp 83-84)

¿Es la improvisación libre una práctica decolonial, o lo que pensamos como una sublevación no es más que un neo-colonialismo, una suerte de caballo de troya que lejos de arrojar luz sobre nuestra problemática representa una batalla perdida, escondida hoy detrás de divertimentos inmediatos?

Felix Guattari y Suely Rolnik, en *Micropolítica : cartografías del deseo*, sostienen que : “La noción de «identidad cultural» tiene implicaciones políticas y micropolíticas desastrosas, porque lo que no alcanza a comprender es precisamente toda la riqueza de la producción semiótica de una etnia, de un grupo social o de una sociedad” (2005, p. 91).

En 1966, Horacio Vaggione y Pedro Echarte escribieron: “Una música que quiere ser testimonio vital de la realidad de este tiempo, tiene un solo camino: la experimentación, la búsqueda radical, la aventura” (Vaggione y Echarte [1966], como se cita en Domínguez, 2021: 35)

Nos preguntamos, una vez más, si existe una condición latinoamericana del quehacer improvisatorio específico de o en la música. Si es que existiese algo de esta índole ¿cómo podríamos identificarlo? Y, ¿cómo sería extraer la célula identitaria de la improvisación libre en nuestro continente? El aprendizaje situado es entendido como un proceso de aprehensión de la realidad, mediante el cual se integra nuevo conocimiento de manera activa en el contexto específico donde ese conocimiento debe ser aplicado: nuestro continente.

Susan Campos Fonseca propone lo siguiente:

El experimentalismo incluye un proceso confrontacional que se establece ‘en contra’, generando lo que se entiende como una disrupción. El problema surge de considerar la innovación en términos universales, esto es, creer que una vez que algo es experimentado en Europa o en Estados Unidos, deja de ser innovador en otros tiempos o lugares. En realidad, la innovación surge de procesos específicos generados en lugares específicos (...) ¿por qué se juzgan las diferentes experimentaciones sonoras en base a los mismos modelos históricos, epistémicos y ontológicos? ¿Y si tuviéramos que considerar cómo estas comunidades se producen y se imaginan a ellas mismas, independientemente de la experimentación creada en los centros hegemónicos de poder? ¿Seguir este camino podría abrir una ventana hacia otras formas de entender y practicar la experimentación?” (Campos, 2018, p. 173)

La improvisación libre es una práctica surgida a mediados del siglo XX en Europa –, en una realidad global como la actual este tipo de prácticas presupone una componente neo-colonial en términos de práctica cultural foránea a nuestra cultura local o incluso regional. Quizás algo en lo que sí podríamos reparar sería en las múltiples realidades diferentes que coexisten en el planeta y que nos convierten en una masa heterogénea, y quizás a partir de ello pensar la pluralidad y diversidad de las prácticas vinculadas a la improvisación libre: es la propia personalidad la que se conjuga en cada sonido, lo que hace que cada improvisador/a sea diferente. Se trata de lograr una creación conjunta – en caso de las improvisaciones colectivas – en la que las personalidades de cada participante sean identificables dentro del ensamble, y que a la vez el discurso sonoro-musical conforme una unidad de sentido que componga con la unidad de lugar.

En el film documental “Süden” del realizador Gastón Solnicki, sobre la venida a Argentina del compositor Mauricio Kagel luego de 40 años sin hacer música en el país, hay una escena en el que Kagel dice algo como : “en Buenos Aires la música es esencial para la vida porque constituye un sustituto para todo aquello que no funciona: la política, lo social”.² Existen varias interpretaciones de esto. Elegimos la más literal para arriesgar una posible hibridación entre la frase de Kagel y la pregunta anterior : la improvisación libre en Latinoamérica (y en todo el planeta) es o debería ser funcional por naturaleza, pero la realidad nos demuestra otra cosa. En Latinoamérica la cuestión social, política y económica se entremezcla con el linaje étnico produciendo un mestizaje pluri-cultural de difícil homogeneización. Fuera de los centros urbanos estas marcas son

² (Clasico, M. (n.d.). Kagel, de todos los lados. Mundoclasico.com. <https://www.mundoclasico.com/articulo/16919/Kagel-de-todos-los-lados> >. Acceso en : 14/12/23).

aún más evidentes, se percibe además una postergación económica que resquebraja toda cuestión social, ocasionando procesos incompletos y disfuncionales (Cabrero 2006). La improvisación libre, no nos va a resolver los problemas de fondo. La coyuntura política existe en todos los rincones del planeta. Agendas políticas las hay de diferentes colores y banderas, y en todos los *bureaux*.

La improvisación es una práctica contemporánea que toma de las artes del pensamiento la racionalización de su contexto y de aquello que enuncia y denuncia. Una posible filosofía de la improvisación libre nos plantea que esta práctica posee una genealogía reaccionaria desde sus orígenes (podríamos pensar en aquellos elementos provenientes del free jazz y de las vanguardias de la segunda post guerra europea del siglo XX). En nuestro continente, quizás debido a nuestra herencia colonial, quizás debido a nuestras realidades sociales y políticas este aspecto cobra aún mayor relevancia y nos ubica en una situación en la cual perder el miedo se transforma en una necesidad urgente.

Referencias

Adorno, Theodore **Filosofía de la Nueva Música**, Ed. Akal Básica de Bolsillo, 2003.

Bailey, Derek **Improvisation: Its Nature and Practice in Music** New York, 1992.

Benjamin, Walter **La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica** Ed.

Itaca/David Moreno Soto, ISBN: 968-7943-48-3, 2003.

Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: **Modos de escucha. El oído pensante** 7 (2): 111-134. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: 07/07/23].

Boden, M. **The Creative Mind: Myths and Mechanisms** London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

Bourdieu, Pierre **Las estrategias de la reproducción social**. - I a ed. - Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Deleuze G., Parnet C., **Diálogos**, Pre-Textos Ed., Valencia, España, 1980.

Di Scipio, Agostino. Sound Object? Sound Event! Ideologies of Sound and the Biopolitics

of Music. **Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology** 13, no. 1 (2013-14): pp. 10-14, 2013.

Feld, Steven **Sound Structure as Social Structure** Ethnomusicology, Vol. 28, N.º 3, Sep., pp. 384-409, University of Illinois Press, 1984.

Dominguez Pesce , Agustín **Escuchando archivos musicales : esto no es una historia del Centro de Música Experimental-UNC** / Agustín Dominguez Pesce . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, Libro digital, PDF - (Gráfica – Grafía), Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-4012-78-4, 202.

Foucault, Michel **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas** - Siglo XXI Editores 1968.

Fuente Carrasco, Mario Enrique **La comunalidad como base para la construcción de resiliencia social ante la crisis civilizatoria**, Polis [En línea], 33 | 2012, Publicado el 23 marzo 2013, consultado el 17 junio 2023. URL : <http://journals.openedition.org/polis/8495>

Guattari, Felix; Rolnik, Suely. **Micropolítica: cartografías do desejo** Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.

Kohn, Eduardo **Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano** Hekht y Editorial Abya-Yala. Bueno Aires. 2023.

Leman, Marc **Embodied music cognition and mediation technology**, MIT press 2008.
 Maturana, Humberto *Ontology of Observing. The biological foundations of self consciousness and the physical domain of existence*, Chapter 8, i) 'The Answer'.

Conference Workbook: **Texts in Cybernetics**. Felton, CA, pp.28. , October 1988.
 Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio *La música en Latinoamérica*, en de Vega Armijo, Mercedes (coord.) **La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana – Vol. 4**, México : secretaria de Relaciones exteriores, Dirección general del Acervo histórico Diplomático, 2011.

Ochoa Gautier, Ana María **Aurality** Duke University Press, Durham and London, 2014.

Ortiz, Luis (Ed.) **Desigualdad y clases sociales. Estudios sobre la estructura social paraguaya** Fernando Cortés [et al.]; Coordinación general de Luis Ortiz - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Asunción: CEADUC-Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción; Asunción: ICSO-Instituto de Ciencias Sociales, Libro digital, PDF, Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-722-214-2, 2016.

Ortíz. Renato. **Mundialización y cultura** / Renato Ortíz. Bogotá : *Convenio* Ed. Andrés Bello, 314p. ISBN 958- 698 -138 – x, 2004.

Ong, Walter **Orality and Literacy. The Technologizing of the Word** ISBN : 9780416713701, Ed. Methuen, NY, 1982

Quignard, Pascal **Odio a la música** Editorial Andrés Bello, 1998.

Sethares, William B. **Tuning, Timbre, Spectrum, Scale**, Pringler, 1998.

Smalley, Denis : Spectromorphology: explaining sound-shapes **Organised Sound**, Volume 2, Issue 2, August 1997 , pp. 107 – 126, 1997.

Smalley, Denis Spectro-morphology and structuring processes. In Simon Emmerson (ed.) **The Language of Electroacoustic Music**. London: Macmillan, pp. 90-92, 1986.

Recebido em: 05/09/2023 Aceito em: 18/10/2023

APORTES A UM PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO MUSICAL: CRIAÇÃO DE PERFORMANCES A PARTIR DE LIVRE IMPROVISAZÃO VIAS DE ACESSO A UM CORPO IMPROVISADOR

Fábio Cardozo de Mello Cintra¹

Resumo: Este artigo reflete sobre experiências em improvisação e criação musical a partir de provocações da subjetividade, reportando-se a experiências e ideias provindas de áreas diversas, entre elas a improvisação livre, técnicas teatrais de improvisação e preparação do ator, e aportes da dança e das artes do corpo. Parte também de minha prática como artista-pesquisador-docente, na investigação de processos de criação coletiva-colaborativa. Reporta algumas dessas experiências, no plano de seus procedimentos, da recepção das mesmas pelo público e do registro pessoal dos artistas participantes, propondo uma prática musical aberta, que enquanto investe no mergulho intuitivo do corpo, da voz e dos instrumentos no espaço, promove a consciência de processo no grupo, configurando-se portanto e também, como uma investigação sobre a pedagogia dos processos criativos coletivos e colaborativos. Esses processos híbridos de criação musical agem através dos corpos que se colocam em estado de jogo. Corpo, presença, som, voz, espaço, gesto, movimento guiam o caminho pelo qual memórias, sensações, emoções, afetos, sentimentos, imagens, ideias encontram forma na efemeridade da improvisação. É necessário o envolvimento total do corpo/sujeito para que isso aconteça. O público é parte integrante e fundamental da proposta, pois se trata de comunicação da presença e do instante.

Palavras-chave: processos colaborativos de criação musical; música e subjetividade; improvisação livre; música e hibridismo.

CONTRIBUTIONS TO A COLLABORATIVE MUSICAL CREATION PROCESS CREATION OF PERFORMANCES FROM FREE IMPROVISATION ACCESS ROUTES TO AN IMPROVISING BODY

Abstract: This article reflects on experiences in improvisation and musical creation from provocations of subjectivity, referring to experiences and ideas from different areas, including free improvisation, theatrical techniques of improvisation and actor preparation, and contributions from dance and body arts. It is also part of my practice as an artist-researcher-teacher, in the investigation of collective-collaborative creation processes. It reports some of these experiences, in terms of its procedures, their reception by the public and the personal recording of the participating artists, proposing an open musical practice that, while investing in the intuitive immersion of the body, voice and instruments in space, promotes awareness of the process in the group, configuring itself, therefore, and also, as an investigation into the pedagogy of collective and collaborative creative processes. These hybrid musical creation processes act through the bodies that place themselves in a state of play. Body, presence, sound, voice, space, gesture, movement, guide the way from which memories, sensations, emotions, affections, feelings, images, ideas find form in the ephemerality of improvisation. Total involvement of the body/subject is necessary for this to happen. The public is a fundamental part of the proposal, as it is about communicating presence and the moment.

Keywords: collaborative processes of musical creation; music and subjectivity; free improvisation; music and hybridity.

¹ Fábio Cardozo de Mello Cintra é professor colaborador sênior dos Departamentos de Música e Artes Cênicas da ECA-USP onde atua em composição e improvisação, na produção de dramaturgia sonora para teatro, como educador e formador de educadores musicais, na regência coral, na condução de processos em diversos formatos, e na criação de performances em torno das relações entre processo criativo, subjetividades e intersubjetividades, com grupos envolvendo músicos, atores, bailarinos e interlocutores de diversas áreas. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9850356839400710>

I

Este texto trata de criação e de performance musical, num recorte que as aborda em uma diversidade de aspectos, que cito a seguir, sem pretender evidentemente discuti-los a fundo, mas como um mapa contextualizador. São eles: a tentativa de entender o momento da gênese criativa nos processos colaborativos; o papel da subjetividade nesses processos, em especial o das emoções; o papel do corpo e as formas com que este pode atuar e transitar entre a internalidade e a externalidade; as formas de interação intersubjetiva entre os aqui chamados atuantes e o público; o jogo como ambiente e meio de provocar as subjetividades; a improvisação musical livre como centro do jogo; os saberes de algumas práticas teatrais como aportes úteis à ação musical; o jogo de improvisação como formador do performer e simultaneamente ambiente de criação musical; a performance interativa como ato artístico e pedagógico.

Assumimos a atividade de criação musical colaborativa enquanto proposta de desenvolver “modos de subjetivação singulares”, dos quais fala Guattari:

(...) “A essa máquina [capitalista] de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar “*processos de singularização*”, uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos.” (pgs. 16-17)

Estes processos são sobretudo emocionais em sua origem. Se falamos de sensibilidade e de desejo, estamos falando dos motores iniciais do ato de criação, daquilo que institui propriamente o agenciamento de subjetividades; daquilo de cujo interior nascem as ações: a emoção. É dela que partimos, não da elaboração anterior de ideias ou conceitos. Como nos diz Maturana:” ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional”. (1998, p. 15).

Se encontramos as vias de acesso às emoções, podemos chegar a processos de criação musical que envolvam o corpo e sua percepção como totalidade, portanto como presença no espaço (físico e social), atuando como uma espécie de rede neurônios, mediadores de intensidades no coletivo.

Esses, por consequência, são processos em que a matéria sonora sobre a qual se trabalha constitui-se a partir do agente/sujeito: ela se conforma a partir do impulso, da espontaneidade e da intuição.

É então uma prática musical aberta que, enquanto investe no mergulho intuitivo dos corpos, das vozes e dos instrumentos no espaço, amplia a experiência do sensível e do poético, e favorece a consciência de processo no grupo, configurando-se, portanto, e também, como uma investigação sobre a pedagogia dos processos criativos coletivos e colaborativos.

Para além do que possamos aprender conceitual e pedagogicamente com essas experiências, elas se tornam mais que necessárias hoje, quando continuamos a nos ver envolvidos por políticas de morte, de controle dos corpos e mentes e carentes de intimidade. Por essa razão, é também quase inevitável associar aqui os processos de criação à saúde física e mental e às formas de promovê-la. Existe, portanto, um aspecto claro e desejado de ação micropolítica, na medida em que se propõe a criação de performances que estabeleçam relações ativas e interativas de relação com suas plateias. Assim, elas se caracterizam como performances-encontro, em que o público é chamado a participar artisticamente e como interlocutor.

Realizamos processos de criação musical híbridos, nos quais som, ruído e silêncio são o núcleo central gerador, a partir dessa provocação das subjetividades e intersubjetividades de todas as ordens. Estas atuam nos e através dos corpos, quando estes se colocam em estado de jogo. Corpo, presença, som, voz, espaço, gesto e movimento são ideias/imagens/potências que estabelecem direções (sempre mutantes), a partir de memórias, afetos, sensações, emoções, sentimentos, e se encontram na efemeridade da improvisação, sugerindo e presentificando *gestalts* que surgem e desaparecem no fluxo. São necessários a entrega e o envolvimento total do corpo/sujeito para que isso aconteça.

É um contexto em que a presença e a participação do público são parte integrante e fundamental da proposta, pois se trata de comunicação na presença e no

instante. Performers e público criam um território próprio, um espaço-tempo no qual se dão os eventos e que se torna propício a essa troca. Não apenas propício, mas necessário: todos podem assumir ambos os papéis, e é isso que potencializa as intersubjetividades.

Nestas experiências, o prazer e o bem-estar são elementos fundamentais: são, simultaneamente, objetivo e motor. No entanto, eles acontecem como consequência ou resultado. Ambos realimentam o desejo do ato de criação performativa. Transformamos subjetividade em linguagem, ou melhor, subjetividade e linguagem atuam em interação, afetando-se mútua e continuamente e novamente produzindo subjetividades – e assim por diante. E essa é a linguagem.

A partir dessa premissa elegemos uma proposta de ação, a que chamaremos ATO. E aos participantes, atuadores.

mAnifEsTO

Existe um ATO.

O ATO é contínuo. O ATO é a forma.

A forma do ATO é o devir da massa dos eventos.

No centro do ATO está o corpo.

O corpo cria espaço e som. Espaço, corpo e som recriam o ATO.

O ATO é a presença do corpo e do som no espaço.

O ATO é o mergulho dos corpos no som e no espaço.

O ATO deve ser presenciado. O ATO deve ser compartilhado.

O ATO é uma experiência.

O ATO é só o ATO.

II

As experiências aqui propostas são abertas a todas as vertentes da improvisação musical, mas tomam como eixo central a improvisação livre², por esta ser um meio de ação que possibilita total liberdade para os participantes. Qualquer som, ruído e silêncio podem se fazer presentes, e assim qualquer fonte sonora: voz, objetos, instrumentos. Da mesma maneira, ela acolhe todas as possibilidades do corpo, o que inclui, além do som, o movimento (e com este a ideia de dança). Finalmente, a improvisação livre não apenas preenche e transforma os espaços em que acontece, mas principalmente gera seus próprios espaços (geográficos e acústicos), o que propicia e estimula a experimentação em espaços alternativos.

As improvisações partem de propostas feitas por todos os participantes, a partir de mergulhos em suas próprias subjetividades e/ou a partir de provocações, mediadas e conduzidas por um deles, ou por duplas ou grupos. Como a ideia de liberdade é fundamental, não se restringe nada que possa representar uma fonte de estímulos.

Cada provocação nasce do desejo de seu autor: procura-se atingir um *estado de ação*, induzido por propostas de jogo, em que toque e sensações, e sobretudo a delicadeza são importantes; e nas quais se pretende que a pessoa se abandone ao fluxo de livre associação de sons e gestos.

O caminho que vai do desejo ao jogo supõe uma rede complexa de relações envolvendo, corpo, emoção e cognição. Para o campo das biociências, corpo e emoção atuam em íntima conexão:

Apesar das divergências existentes entre os diversos autores, nota-se um consenso acerca da existência de uma relação entre aspectos cognitivos, emocionais e manifestações somáticas, excluindo a possibilidade de uma completa separação funcional entre mente e corpo. É unânime a convicção de que processos emocionais são acompanhados por alterações fisiológicas, demonstrando a interligação entre mente e corpo.” (Cruz; Pereira Junior, 2011)

Aprofundando o pensamento nesse sentido, Maturana afirma: “(...) do ponto de vista biológico, o que conotamos quando falamos de emoções são disposições

²Para este tema, ver Costa (2016) na bibliografia.

corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos. Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação.” (1998, p. 15) Assim, iniciada uma ação no grupo, este mesmo passa a gerar, a partir das emoções, uma sequência de novas ações.

Chegando a este ponto, vai-se tornando claro que as contribuições de outras práticas artísticas se revelam úteis e necessárias. Dentre estas, algumas experiências sobre a formação do ator no teatro parecem ser próximas do que se busca aqui. Uma delas é, sem dúvida, o trabalho de Jerzy Grotowski³. Falando sobre as bases da formação do ator, ele diz:

A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um *caminho negativo*, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação dos bloqueios. (2007, p. 106)

Para chegar a esses objetivos, Grotowski e seus discípulos criaram procedimentos que buscam oferecer a cada ator a possibilidade de construir um caminho pessoal para a liberação dos impulsos e da expressão. Esses procedimentos vão de estímulos físicos (que despertam uma corporalidade desconhecida para aquele indivíduo e, portanto, produzem um tipo de presença novo e potente) a deslocamentos em planos diversos, desde o próprio corpo em desequilíbrio até o deslocamento no plano da cultura, trazendo modos de atuação do corpo do teatro oriental, por exemplo. Esses deslocamentos criam lacunas nos hábitos de percepção e nas ações cotidianas e, a cada vez que isso acontece, emoções se desencadeiam, desorganizando padrões e obrigando a busca de soluções para o reequilíbrio interno e externo.

Eugenio Barba descreve alguns princípios regentes da arte do ator que podem nos guiar. Além do *desequilíbrio*, já citado, a *dilatação* é outro marco de seu trabalho:

(...) Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador (...) chamamos esta força do ator de “presença”. Mas não se trata de algo que “está”, que se

³Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor, encenador e pesquisador polonês, figura-chave para o teatro ocidental contemporâneo. Sua pesquisa teve prosseguimento através dos trabalhos de Eugenio Barba, na Itália e, no Brasil, de Luís Otávio Burnier e o Grupo Lume, de Campinas-SP.

encontra aí, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento, que acontece diante de nossos olhos. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi redirecionado. (Barba; Savarese, 1995, pg. 54)

E ainda este princípio de oposição:

Há uma regra que os atores conhecem bem: comece a ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida (...) é um dos meios que o ator usa para dilatar sua presença. (Barba; Savarese, 1995, pg. 57)

Ambos os exemplos nos remetem, no contexto deste trabalho, a procedimentos semelhantes ou idênticos encontrados na ação musical. A performance musical, e a ação a partir do impulso necessitam, então, da consciência e de um pré-conhecimento do corpo, de seu comportamento cotidiano e de suas possibilidades expressivas, que podem ser ampliados.

Trazendo então este pensamento para o caso da performance do corpo na improvisação livre, dizemos que a partir de uma emoção, originada de um estímulo interno ou externo, um percurso subjetivo se conforma, que passa pelo deixar-se sentir e deixar-se mover (literalmente) pela emoção; e esse mover-se imediato, reação do corpo, é já expressão e linguagem. É nesse ambiente, em que não se parte de modelos externos, mas de fluxos que flutuam entre o interno e o externo, que se forma o nosso atuator-improvisador.

Assim, o trabalho do provocador é encontrar caminhos diversos para acessar as emoções – diretamente ou indiretamente, através do corpo, do som, da imagem ou da palavra, em busca desse estado de ação, que é a manutenção do fluxo de interações entre corpo, desejo e ambiente. E o caminho de acesso é o jogo.

III

O jogo é o ambiente em que se formam os performers através da criação. A performance é a criação ao vivo através do jogo, no jogo, com o jogo.

O jogo é o território em que é possível aprender fazendo. Fazer, aqui, é equivalente a brincar: joga-se pelo prazer de jogar, unicamente, sem preocupação com um possível resultado, mas apenas para se colocar em movimento, para desfrutar do processo em si. Voltando a Maturana:

O jogo é uma atividade que se realiza no prazer de ser feito, com a atenção posta no prazer de fazer a coisa, pelo fazer mesmo, não na consequência. A importância disso é que o jogo permite a colaboração. Permite a seriedade do fazer pelo próprio fazer, pelo respeito àquilo que se está fazendo, pelo prazer de fazê-lo e não pelas consequências que poderá ter. (2004)

O jogo proporciona possibilidades de explorar, testar, arriscar, a relação entre os elementos dos diversos planos (corpo, movimento, espaço, som, voz, instrumentos, público) e, pela descontração que provoca, faz com que o jogador, inconscientemente, se deixe afetar pelos estímulos à sua volta e pelos impulsos que esta afetação faz nascer.

É impossível jogar sem envolvimento total. Por essa razão, o jogo é o ambiente mais propício para o aprendizado da performance e para o aprofundamento em cada elemento necessário para o ateador.

Há uma etapa inicial de encantamento com o si mesmo, durante a exploração pessoal que brinca entre som, imaginação e memória. Posteriormente, a tendência é que os participantes busquem a interação entre si. Entretanto, quem propõe a ação não dirige nem dá instruções durante a performance: o risco é presente e necessário.

O jogo faz com que os participantes atuem tanto melhor quanto mais aperfeiçoem sua capacidade de jogar e se expressar com o corpo (aí incluída a voz) e o instrumento no espaço. Daí a importância de elaborar a preparação dos participantes para essa atuação.

Para chegar a uma performance coletiva colaborativa, é preciso um grupo. A constituição de um grupo em si mesma já é um processo. O jogo forma o performer e institui as bases do grupo. Estas se constituem em papéis, regras, modos de ação e produção. Nesta pesquisa, a palavra-chave é colaboração.

Colaborar para elaborar é um aprendizado que pode acontecer desde que exista um espaço e um outro. A colaboração nasce do fazer, seja o que for aquilo que se busque. E ela própria cria um algo, que já é produção de subjetividade, é um algo passível de troca. Em nosso caso, esse algo que é criado toma por base, por chão, o corpo. Corpo que expressa atuando sobre o som e o silêncio, o tempo e o espaço, a partir da subjetividade ancorada pelas emoções. A esse ato posso chamar música.

E aos corpos que atuam, posso chamar coro. Coro porque atuam juntos, como um grupo. Subjetividades que conformam um corpo coletivo, no qual, entretanto, não

se dissolvem, mas se afirmam. Um coro de singularidades. No dizer de Losco e Mégevan (2012, pgs. 61-62):

(...) o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade percebida por ele como plural (...) assinala e manifesta um desejo (...) que arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade (...) A coralidade desfaz assim o que Ricoeur designa como uma 'configuração lógica' característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso.

Enquanto coro, o processo colaborativo adquire identidade e pode se ver como agente, como ator e interlocutor social. E assumir formatos diversos, indo ao encontro de outras possibilidades poéticas e políticas.

IV

Vimos que é a própria práxis criativa posta a funcionar que inicia o processo, a partir de uma ou várias vontades. Em outras palavras, é preciso apenas começar.

Começa-se por qualquer ponto, já que prática musical, e ainda mais a improvisacional, pode ser vista em si mesma como um rizoma: pode-se começar produzindo som, produzindo silêncio, imaginando, escutando – todas essas são ações (determinadas por emoções, como se viu acima) que, quando colocadas em movimento, nos levam à próxima ação, e assim por diante, através do próprio modo de operação da subjetividade.

O foco, portanto, está nos processos subjetivos de ação e não no interesse dos materiais em si mesmos; está na relação e na dinâmica que se estabelece entre sujeito, outros sujeitos e objetos.

Não se constrói com os objetos, constrói-se *os próprios objetos*. Vive-se a música através dos objetos (que cada um criou). Assim, os eventos (ou momentos) sonoros/musicais comportam-se como organismos maquínicos que nascem, vivem e morrem: criam-se e criam seu ambiente e seu mundo a partir de si, isto é, realizam sua própria autopoiese⁴.

³Para este conceito, ver Maturana, H. R.; Varela, F. (2001)

A resultante sonora pode, portanto, variar muito. Assume-se o acaso como valor. No entanto, esse acaso é dependente do repertório de cada um e do grupo, o que equivale a dizer que escutamos, a partir das subjetividades em jogo, um amálgama possível de sonoridades, gestos, movimentos, cores, enfim, do que se nos oferece naquele instante e é determinado por um somatório de fatores que não se repetirão, mas que, em si mesmos, trazem a ideia de repetição contida em sua própria condição de tempo e espaço.

Normalmente acontece uma interação em que começam a aparecer elementos idiomáticos e memórias de trechos, gestos, etc., tanto no plano sonoro como no corporal e no espacial. A fim de ampliar o espectro de novas escutas e miradas, a investigação de sonoridades, movimentos e gestos inéditos (para aquele contexto) é incentivada.

Mas embora a ideia geradora seja improvisar/atuar a partir dos impulsos do corpo, as provocações podem também – e frequentemente o fazem – se apoiar em objetos externos, como som, música, imagens, textos e outros.

V

A partir deste ponto passo a tomar como exemplo a experiência realizada com uma classe de alunos de pós-graduação, com treze pessoas, do Departamento de Música da ECA-USP durante um semestre, com um encontro semanal de três horas. A meta principal do trabalho foi a criação de uma performance cujo centro fosse sonoro e musical, mas propondo a atuação expressiva do corpo no espaço como parte expressiva integrante.

Os objetivos desta pesquisa me levaram a trabalhar, como mostrado acima, com um repertório de procedimentos que abarcam jogos e exercícios musicais, teatrais e contribuições da área da dança.

Por essa razão, foi oportuno que o grupo fosse integrado por performers que traziam saberes de várias áreas. Estes foram estimulados a trocar entre si esses saberes, através da elaboração de exercícios e jogos, de maneira que cada atuador se sentisse seguro para desenvolver sua expressividade gradualmente em todas essas áreas.

A cada encontro foi solicitado que um participante trouxesse uma proposta de aquecimento para o grupo. Foram realizadas desde atividades tradicionais de aquecimento corporal e vocal, até as que em si mesmas já se configuravam como jogos.

A seguir, foi realizada uma proposta de improvisação, e finalizando o encontro, uma roda de conversa e avaliação dos caminhos que iam sendo tomados pelo grupo. Esta estrutura permaneceu pelo tempo de duração do processo.

É importante insistir que, embora nos grupos de improvisação livre se costume buscar como regra a improvisação não-idiomática, este não é um objetivo dos processos aqui descritos: o surgimento de memórias e gestos é bem-vindo, na medida em que o foco de trabalho é a subjetividade e seus desdobramentos. Assim, quaisquer sonoridades podem e devem se fazer presentes, pois elas serão o guia para o roteiro a ser apresentado no encontro com o público, e que se destina justamente à troca intersubjetiva. Este roteiro foi pensado, desde sempre, como uma entre muitas possibilidades de sequenciação, e nunca como algo próximo da composição tradicional ou de uma dramaturgia (termos que, neste contexto, se tornam vizinhos).

As dinâmicas de improvisação foram se transformando desde o início dos encontros: de jogos focados na presença e na interação dos participantes, foram se ampliando para propostas em que as personalidades de cada um foram-se fazendo cada vez mais presentes, seja na ação improvisatória em si, seja através de elementos que foram sendo trazidos, como textos, gravações, imagens e objetos. Cito aqui o texto que se tornou chave no processo, e atribuo isso ao fato de ser um texto que se comunica tanto no nível poético quanto no conceitual: trata-se de “O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento”, de Gaston Bachelard(1990). O texto foi lido pelo grupo e seu conteúdo abordado na forma de improvisação sonora/espacial – não se procurou “traduzir ideias”, mas dançar/cantar/tocar sensações. Desde esse entendimento tácito – e físico – do grupo, a partir do texto, o processo se tornou fluido: corpos, mentes e vozes passaram a colaborar em um nível elevado de jogo, deixando que sua própria dinâmica de impulsos se elaborasse organicamente a cada improvisação.

VI

Para falar das subjetividades e como elas atuaram, trago alguns excertos de depoimentos dos diários de bordo dos participantes. Deixo que esses traços atuem por si, e que atinjam de alguma forma o leitor:

*Tocar o Outro é
como tocar o movimento
da bailarina. (Marco)*

Um dia desses me indaguei: mas e o ar? Deixei quieto e ele veio. Por mais que as sereias tenham um início pássaro, pra mim a voz aparece com um primeiro sentido água-peixe: vísceras, mucosa, saliva, útero, sangue. Força da imaginação, me falta(va) movimento e não forma, nem imagem. (Sarah)

When I turned to look, I felt there were way too many faces looking at me, more faces than there should be for the number of people in the room. But in an instant that changed, and I thought to myself (surprisingly calmly), "It is I who is looking at them". I was able to understand each person in that big little moment. Then I said "Eu sou Heeya", and I felt that everyone smiled at me, and it was so much better than applause. (Heeya)

Cantamos a melodia enquanto o nosso corpo se relacionava com o ar. Sinto meu corpo mais equilibrado, tudo mais "encaixado" no lugar transmitindo uma sensação de relaxamento, consciência corporal. Uma sensação agradável! (Ricardo)

Liberdade que prontamente tomou conta e me ofereceu uma alegria em saber que eu teria a opção de me expressar com infinitas possibilidades. (Dri)

Foi através de um gesto tão fundamental que pude entrar em contato com cada integrante. A personalidade ali condensada em um gesto tão simples. Como temos medo de estar diante das pessoas e olhá-las no olho. (Fernanda)

*cheguei com o rio correndo
ouvi o que ele tinha a dizer
o vi levando as folhas
de alguma árvore esquecida
segurei um galho que corria na margem
e descí sua correnteza,*

sob a vista dos pássaros

parados (Elinas)

É muito louco como uma melodia modal e alguns movimentos corporais nos permitem acessar um estado quase que de transe. Criamos um microcosmos em que o que importa são os pequenos e poucos gestos/movimentos escolhidos. É quase espiritual. (Patrick)

Como a musicalidade afeta o ar? (Renata)

Tudo é aquecimento, inclusive, o pensamento. (Victoria)

Me senti bem olhando nos olhos dos outros. É como se tivesse o controle de minha presença e a consciência de ser e estar(...) tentar lembrar do exercício é como tentar lembrar de um sonho. Quanto tempo durou? Por onde passei e o que fiz? Os colegas não eram mais meus colegas, mas figuras que eu criei a partir do que vi e senti na minha relação com eles... (Margot)

E eu peguei o maracá como se ele fosse uma criança, e o embalei. (Fábio)

.

A liberdade individual de si para com seu corpo também infere (sic) diretamente na amplitude e força do movimento. Um reflexo claro das características de quem somos no mais interior de nosso ser. (Caio)

As imagens guiam o movimento, o ar guia o som. Mas o som também propõe o ar com as ondas e quanto mais nos movemos, mais o ar se agita. (Bela)

Fica claro aqui que há um contexto que se instituiu a partir dos afetos e que, na tentativa de ser traduzido em palavras, instituiu por sua vez uma musicalidade. Quando se pensa, se canta, se toca, se silencia (e isto não é uma metáfora). O registro em palavras é também uma tentativa de recuperação e de acesso ao efêmero, que acaba por reinventá-lo a partir delas próprias.

VII

Depois de tudo, era preciso fazer escolhas: haveria um encontro? Onde seria? Que público seria esse (sim, porque escolher seu interlocutor é uma possibilidade)? O que levar para o encontro com o público? Como escolher? A partir de que critérios?

Os acordos foram se fazendo, sob o consenso geral de que era fundamental manter ao máximo o frescor da improvisação.

Uma frase de Bertold Brecht (2004), trazida em uma das improvisações, serviu de mote: “o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo”.

Acordou-se que tudo se realizasse num domingo à tarde, no quintal de um espaço cedido pela cantora, compositora e educadora Ritamaria, amiga de uma das integrantes do grupo.

Decidiu-se coletivamente que o encontro seria uma mostra do próprio processo, alternando alguns elementos com improvisações livres a partir de alguns dos jogos realizados.

A seguir, descrevo sucintamente o encontro.

A performance se iniciou com a fala de alguns dos integrantes sobre o processo e com o convite à participação da plateia. A seguir, um solista entoou “É de manhã”, um canto tradicional do interior da Bahia, sobre o qual se realizou uma improvisação coral e se convidou o público a participar; seguiu-se uma improvisação sobre a frase de Brecht, que se desenvolveu em improvisações sobre jogos diversos realizados nos encontros; outra solista convidou para uma improvisação sobre frases recolhidas dos diários de bordo dos integrantes e uma última solista propôs a canção “Fulô do dia”, também da tradição oral brasileira, como um fechamento, agora apenas com o grupo de performers. A seguir, se propôs uma conversa com a plateia. Todo o encontro ocorreu como uma reunião, incluindo comida e bebida levada pelos performers e oferecida a todos.

VIII

O processo encontra-se atualmente na fase de avaliação do que se realizou até o momento. Isso inclui um momento de escrita individual, no qual o retorno aos diários de bordo é parte essencial, e que resultará em um ou mais objetos, que podem se erigir em textos ou em outros formatos. A ideia é que esses objetos, que se configuram como novas produções de subjetividade, se tornem também produtores de epistemologias relativas aos processos colaborativos, na forma de textos, artigos e obras, artísticas ou não, de naturezas diversas, guardado seu caráter de singularidades ativas, objetos que

guardam potência de contaminação e expansão de conhecimento a partir de uma *praxis*, sem perder seu caráter de constante realimentação do próprio processo. Eles se tornam, assim, novamente, motores para a continuidade e a criação de novas performances.

Referências

- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo – Campinas: B
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BRECHT, B. Aquele que diz sim e aquele que diz não. **Teatro Completo**- volume 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004.
- COSTA, R. L. M. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.
- CRUZ, M. Z.; PEREIRA JUNIOR, A. **Corpo, mente e emoções: referenciais teóricos da psicossomática**. Simbio-Logias, v. 4, n. 6, p. 46-66, 2011.
- GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre In: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 - textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**.trad. Berenice Raulino. -- São Paulo:Perspectiva; SESC; Pontedera, IT:FondazionePontedera Teatro, 2007.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do desejo.Petrópolis:Vozes, 1996.
- LOSCO,M; MÉGEVAN, M. Coro/Coralidade In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org.). São Paulo: Cosac/Naify, 2012.
- MATURANA, H.R.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MATURANA, H. R. Uma abordagem da educação atual na perspectiva da biologia do conhecimento In: MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 11-35.
- MATURANA, H. R. Entrevista in: **revista humanitates**, volume i - número 2. Brasília: centro de ciências de educação e humanidades - cceh universidade católica de Brasília – ucb, novembro 2004.

Recebido em: 25/07/2023 Aceito em: 18/10/2023

TRADUÇÃO
ENTREVISTA COM RICHARD BARRETT.César Marino Villavicencio Grossmann¹

A entrevista com o compositor e improvisador galês Richard Barrett busca explorar a sua ampla experiência nos campos da música, educação, filosofia e política. De fato, o pensamento de Barrett nos rende uma rica dimensão composta por um amplo poder criativo que reúne todos esses campos em seu pensamento e criações artísticas. Particularmente interessante para o presente dossiê da revista Mosaico, é sua visão da improvisação como um método de composição no lugar de uma forma oposta de criação musical formal. Também, a entrevista visa trazer à luz o multifacetado pensamento de Barrett sobre a improvisação livre, como por exemplo, a iniciativa expressa em seu recente livro intitulado *Music of Possibility* que revela caminhos intermediários entre a composição notada e a improvisação livre, referida por ele como “seeded improvisation”. No aspecto da educação, Richard revela o impacto de suas iniciativas no Real Conservatório de Haia, Holanda, que propõem uma gradativa dissolução da divisão curricular da instituição em diferentes departamentos. Como linha da vida desta entrevista, teremos a constata e pulsante preocupação do compositor com a situação política e social mundial e sua visão de como isto influencia a sociedade e a arte de forma geral.

Obrigado, Richard, por concordar com esta entrevista.

P: A título de prelúdio, deixe-me perguntar-lhe diretamente: com base em que lógica você defende que a improvisação livre é uma forma de composição?

R: Quando *falamos* de música, usamos palavras, com o seu sentido inerente de dividir os nossos pensamentos em categorias, para tentar capturar algo que podemos estar tentando libertar das categorias, para libertar a nossa imaginação. Portanto, a forma como definimos um termo como “composição” é importante. Se partirmos do

¹ Pesquisador Colaborador, Escola de Ciências, Artes e Humanidade, USP.

ponto de vista de que denota criação musical no sentido mais geral, poderemos então conceber a “improvisação” como uma característica daqueles métodos de composição que consistem em ações e reações espontâneas.

A razão pela qual passei a ver as coisas desta forma é que esta visão libertou a minha própria imaginação, permitindo-me ver a consistência fundamental entre o que podem parecer diferentes direções nas quais o meu trabalho criativo evoluiu, bem como apontando para o potencial de maneiras de combinar o “método improvisado de composição” (uma formulação que ouvi pela primeira vez de Evan Parker, que foi o que colocou esses pensamentos em movimento para mim). Mais importante ainda, permitiu-me perceber que, embora a maioria dos compositores que trabalham com improvisação pareça ver a partitura notada como o paradigma básico, dentro do qual se abrem espaços para a espontaneidade, a minha abordagem tem sido antes que a improvisação livre é o paradigma básico, dentro do qual materiais notados formam uma rede de pontos de foco estrutural e poético. Minha exploração das implicações dessa ideia constitui a base do livro *Music of Possibility*. Mas, na verdade, é uma ideia que remonta a como e por que a notação se tornou um elemento da tradição musical ocidental em primeira instância.

P: Seguindo essa linha, por que você acha então que existe um quórum de músicos que defende fortemente uma oposição entre composição musical e improvisação livre? Você poderia dizer que isso é uma espécie de conservadorismo ou algo que deriva da alienação da música?

R: Você teria que perguntar a eles! Acho que provavelmente o conservadorismo vem mais da forma como o mundo da música profissional é organizado do que dos próprios músicos. Mas provavelmente também há uma parte das pessoas que trabalham exclusivamente com notação e sentem que a improvisação é de alguma forma uma forma menos legítima de fazer música, ou de alguma maneira uma forma mais fácil. Esta atitude vem tanto da falta de compreensão do que está envolvido na improvisação, como do vocabulário que usamos para falar sobre música, que evoluiu principalmente para falar sobre música notada e suas categorias recebidas.

Por exemplo, composições notadas são frequentemente descritas como sendo divididas em “seções” que podem se relacionar entre si de certas maneiras, enquanto se uma improvisação é descrita em termos de seções, estas geralmente não podem se relacionar entre si em termos do tipo de recorrências estruturais, variações, correspondências, desenvolvimentos e assim por diante, que são característicos da música notada, e assim a música é concebida como desprovida de estrutura. Se, por outro lado, substituirmos a palavra “seção” por “região”, invocamos uma imagem de diferentes áreas pelas quais a música passa à medida que se desenrola, o que poderá nos dar uma melhor compreensão da estrutura da música. Por outro lado, as pessoas envolvidas na improvisação livre por vezes negam a música notada alegando que esta se baseia numa relação hierárquica exploradora entre compositor e “intérpretes”. Em alguns casos, isto baseia-se na experiência com compositores “experimentais” que se apropriaram das habilidades e da imaginação dos músicos improvisadores e levaram todo o crédito pelo resultado. E, de fato, isso ainda acontece às vezes. Mas colaborar com intérpretes em música notada não tem de ser assim, uma vez que nos afastamos da ideia do compositor como um fornecedor único de autoexpressão e autoridade criativa. Deveria ser possível imaginar muitas maneiras pelas quais músicos criativos podem reunir o que cada um tem a oferecer, seja virtuosismo instrumental ou visão composicional ou qualquer outra coisa ou uma combinação entre qualquer um destes.

P: Na sua entrevista, há já algum tempo, em 2005, à Veronika Lenz, em certo momento você discute de forma bastante aprofundada a ligação intrínseca entre as artes e a situação política naquele momento. Nessa perspectiva, gostaria de colocar duas questões. Primeiro, por acaso você pensava então que a situação terminaria hoje no fortalecimento da extrema direita e do fascismo em todo o mundo? E, segundo, você vê alguma reação particular a isso nas artes em geral hoje?

R: Essa entrevista teve lugar à sombra da guerra do Iraque, que, naturalmente, muitos de nós na altura estávamos convencidos que seria uma catástrofe para todos, exceto para os CEOs das empresas petrolíferas e empreiteiros da defesa, e para os políticos que partilham das prioridades deles e se beneficiam de suas fortunas. Este é

apenas um aspecto da forma como a desigualdade dentro e entre as nações tem aumentado há algumas décadas, e o fortalecimento da extrema-direita e do fascismo no mundo é um meio de sustentar e consolidar esta tendência, pelo menos até que o planeta se torne inabitável, uma vez que demagogos populistas como Trump e Bolsonaro reúnem seguidores apresentando-se como homens que apoiam e defendem as pessoas comuns, enquanto todas as suas ações podem facilmente ser vistas como apoio e defesa das classes ricas, que por sua vez se beneficiam do seu apoio e (especialmente nos meios de comunicação social de propriedade de bilionários) amplificando a sua criação de mitos.

A ameaça do fascismo esteve sempre presente. Teve um ressurgimento no Reino Unido no final da década de 1970, que acabou por ser neutralizado por dois fatores: uma resposta organizada da esquerda revolucionária nas ruas e a eleição de Margaret Thatcher. Ela própria não era fascista, mas a sua missão de atomizar a sociedade britânica, desmembrando comunidades, empresas públicas e sindicatos, era algo que a extrema direita poderia apoiar com entusiasmo, sem esquecer as suas relações estreitas com figuras como Augusto Pinochet.

Por outro lado, o que não estava tão claro em 2005 era a forma como as redes sociais seriam utilizadas para espalhar desinformação, teorias da conspiração e propaganda de extrema-direita. Tal como aconteceu na década de 1930 com a rádio, foi a extrema direita quem primeiro compreendeu o potencial político do novo meio de comunicação. Mas, na verdade, o tipo de cultura já promovido pelo capitalismo neoliberal enquadra-se muito bem na extrema direita. A música tocada nos comícios de Trump consiste exatamente no mesmo tipo de material que você pode encontrar em qualquer outro lugar, além de estar algumas décadas desatualizado: Elton John, Phil Collins, Rolling Stones, Queen, Guns & Roses, Michael Jackson, Tina Turner... (peguei estes nomes da lista de reprodução de um comício real de Trump.) Em outras palavras, politizar nossa arte insistindo em um nível diferente de envolvimento com os ouvintes, explorando as possibilidades de comunicação musical em vez de explorar o que é familiar e facilmente assimilável num contexto cultural de infantilização, investigando novas formas de trabalhar em conjunto que desafiem as hierarquias tradicionais,

abraçando a diversidade e a fluidez das identidades artísticas e sociais, todas estas coisas não são nem mais nem menos relevantes numa situação de populismo estúpido do que têm sido na era do “realismo capitalista”. Isto pode parecer diferente da perspectiva sul-americana, é claro.

P: Na mesma entrevista, você revela uma ideia que sempre tive presente na mente, que é a de que “o teatro responde mais rapidamente a essas condições (políticas)”. Por que você acha que isso acontece?

Penso que é simplesmente porque o teatro pode “falar” de forma muito mais direta e poderosa sobre questões específicas. É claro que também pode ser intensificado por um componente musical. A forma como a música nos convida, como ouvintes, a formar a nossa própria experiência a partir daquilo que ouvimos é um fenómeno belo e crucialmente valioso, mas o outro lado é que, se quisermos que ela diga algo com significado preciso, temos de usar palavras e movimento, ou ambos, para dar essa especificidade.

P: Em 2019 você publicou um livro intitulado *Music of Possibility* ou Música de Possibilidade. Este livro é baseado em sua tese de doutorado apresentada à Universidade de Leeds em 2017. Gostaria de ler duas das resenhas ou endossos do livro. Michael Spencer diz: “Neste livro, Barrett não só contextualiza as suas práticas de composição e improvisação, como também apresenta comentários lúcidos sobre o seu trabalho recente e conclui com cinco diálogos críticos que consideram criações antigas e recentes, interações artísticas e colaborações, particularmente como podemos fugir das normas em voga e de como isto podem funcionar. A paixão e o entusiasmo do autor por “pensar sobre o pensamento criativo” irão agradar não só ao “inovador no seu quarto”, ao improvisador, ao compositor, mas também a qualquer pessoa interessada na inovação artística: como tal, é um “livro de possibilidades.” Também Rachel Campbell escreve: “Este não é apenas um guia de leitura convidativa sobre a música fascinante de Richard Barrett, mas também descreve uma filosofia artística genuinamente inspiradora que envolve algumas das ideias mais convincentes sobre a música contemporânea e

como fazê-la. Para mim, a contribuição de Barrett é essencial para qualquer compreensão do panorama mais amplo da música criativa hoje.”

Na introdução de *Music of Possibility*, você menciona como uma das principais áreas de inovação no pensamento musical do século XX, a evolução da improvisação no sentido da independência de marcos estilísticos/estruturais pré-existentes e uma consciência cada vez maior do contexto geográfico, histórico e das dimensões políticas da música. Gostaria de saber a sua opinião sobre como você acha que isso atua em sociedades ainda impregnadas pelo fracasso da descolonização, como o Brasil por exemplo, que tem um cenário de improvisação pequeno, mas sólido?

R: Um problema é que a ideia de que a música evolui através de *nouvelles vagues*, por assim dizer, onde uma cultura musical pode ser transformada por reavaliações radicais da tradição decorrentes da evolução da sociedade, do conhecimento e do pensamento, parece ser principalmente um produto da cultura ocidental, que por sua vez se relaciona com a visão de mundo secular associada à ideia de “método científico” que surgiu na Europa Ocidental após a Idade Média. Desta forma, está inevitavelmente misturada com o colonialismo. O que fazemos quando esta atitude face à inovação confronta culturas que estão mais preocupadas com a preservação das tradições contra a influência destrutiva das prioridades capitalistas que foram importadas juntamente com o colonialismo? Fui apresentado a este problema pelo músico improvisador palestino Dirar Kalash e pela sua relação multifacetada com as músicas tradicionais árabes, e pelo violinista e compositor indiano Ranjeet Hegde, que trabalhou durante alguns anos introduzindo música e dança improvisadas ao público em Chennai. Ambos eram alunos de pós-graduação em Sonologia² que participaram do Conjunto Eletroacústico de Sonologia. Para mim, o poder libertador da improvisação livre, tanto para os participantes que a executam como para os que a ouvem, é claro e é uma fonte inesgotável de energia criativa e inspiração, mas isso pode não ser tão claro em todo o mundo. A independência e a consciência que você menciona na sua pergunta precisam estar intimamente ligadas uma à outra. Não somos missionários tentando

² A pós-graduação é oferecida no Instituto de Sonologia do Conservatório Real de Haia, Holanda.

forçar as pessoas a pensar que o nosso caminho é o único. Estamos na verdade convidando as pessoas a considerarem a música como um espaço de possibilidades, um coletivo solidário, dentro do qual cada um pode encontrar o seu caminho.

Não sei se isso responde à sua pergunta. É importante também sublinhar que a improvisação livre, desde o seu início, envolveu uma confluência entre ideias da tradição composicional europeia, por um lado, e da tradição jazzística afro-americana, por outro, o que pode sugerir que o seu significado transcende as divisões sociais trazidas por sistemas políticos baseados na desigualdade.

P: Lembro-me que, em 2008, durante a minha defesa de doutorado na Universidade de East Anglia, você levantou algumas dúvidas sobre a ideia que apresentei, que apontava que a improvisação livre deixou de ser uma expressão cultural “off-road” para tornar-se mais uma forma de arte com circuito próprio de apresentações de concertos, revistas, público específico, etc. Você então discordou bastante dessa ideia e dissemos que seria melhor adiar a discussão para não prolongar o evento acadêmico. Quais são seus pensamentos sobre isso? A improvisação livre tornou-se comodificada, talvez?

R: Certamente a improvisação livre tem se tornado cada vez mais um tema de discussão acadêmica, mas ainda assim tenho sempre a sensação de que discuti-la nesses contextos é quase inevitavelmente estranho e improdutivo. É música que só existe quando é ouvida, e removê-la desse contexto geralmente suga a sua força vital, por assim dizer. Uma razão para isso é que o vocabulário geralmente usado na discussão de música improvisada é vago e jornalístico, ou adaptado de conceitos usados para discutir música notada, onde é fundamentalmente a partitura que está sob escrutínio, e onde tudo o que não pode ser notado é evitado ou implicitamente considerado como menos essencial. Esta é uma das questões que tentei abordar no meu segundo livro *Transforming Moments*, publicado no início deste ano, investigando como a improvisação é discutida e implementada em outras disciplinas artísticas que não a música, do teatro à caligrafia, e como podemos assim enriquecer o vocabulário para falar sobre improvisação na música.

Mas, voltando à sua pergunta, eu diria que talvez uma definição possível de improvisação livre seja precisamente “música que não pode ser commodificada”. Neste contexto, penso em Tristan Honsinger – quando ele partiu deste mundo, há pouco tempo, as discussões nas redes sociais estavam cheias de expressões de como ele era um indivíduo singularmente criativo e poético, todas as quais vieram daqueles de nós que realmente o viram tocar. Ninguém mencionou nenhuma de suas gravações. Na verdade, “você tinha que estar lá”. Além disso, penso que é importante focar no fato de que a improvisação livre, na verdade, não é uma forma ou estilo musical em si, no entanto, pode ter que ser vestida dessa forma para se encaixar num contexto cultural compartimentado – é uma forma de fazer música, como dissemos anteriormente: um método particular, não um resultado particular. Como tal, é algo muito difícil de comercializar, para não mencionar o fato de que a maioria de nós envolvidos na improvisação livre nos opomos, de qualquer forma, à política de marketing.

P: *Instar*: Peça para flauta doce solo muito complexa, devo dizer. Gostaria de saber como você teve essa ideia em primeiro lugar? E, durante o que para mim parece uma composição em quatro partes, foi deliberado usar extensivamente todos aqueles ornamentos “estendidos” fora do contexto de “embelezamento” na situação de ilustrar o estranho fenômeno da metamorfose de um inseto? Parabéns, é um trabalho muito bem escrito e eficaz para o flautista doce.

R: Obrigado! Talvez eu devesse falar um pouco mais sobre o contexto aqui (embora isso também seja discutido em *Music of Possibility*). *Instar* faz parte de um conjunto de seis breves composições solo – as outras são *calyx* para *slide trumpet*, *spore* para acordeão, *cyme* para harpa, *tegmen* para violoncelo e a peça eletrônica *epiphyte*. Estas seis peças podem ser executadas sozinhas ou em diferentes combinações. Quando todas são executadas juntas, formam o sexteto eletroacústico *šuma* (“floresta” em sérvio), que também contém três passagens *tutti*.

Cada um dos solos consiste em quatro seções com tempos e durações diferentes. Quando mais de uma é executada simultaneamente, o material musical

escrito pode ser “pausado” por cada músico a qualquer momento e a improvisação livre (ou silêncio) interpolada. Quando todas as seis são tocadas juntas, isso dá origem a um resultado fantasticamente complexo, especialmente porque alguns músicos terão uma quantidade relativamente pequena de material notado para uma determinada seção, enquanto outros terão muito mais, e assim o equilíbrio entre material notado e improvisado vai mudando constantemente. O sexteto em si é a sexta parte de uma composição extensa intitulada *Close-up*, que é o resultado de uma colaboração entre mim e o Ensemble Studio 6 em Belgrado de 2013, e cuja execução dura cerca de 75 minutos. Já tocamos esta peça algumas vezes desde que foi concluída em 2016, incluindo uma gravação para lançamento em CD que ainda precisa ser mixada e editada.

Voltando aos solos, cada um recebe o nome de um fenômeno biológico com o qual a música se relaciona de alguma forma. *Instar* refere-se aos estágios de metamorfose dos insetos e, em particular, como as diferentes formas assumidas pelo organismo são distintas, mas inter-relacionadas. Na partitura coloquei fotos de uma joaninha em quatro estágios diferentes de sua metamorfose para ilustrar isso. É claro que o besouro adulto tem um padrão distinto de manchas em sua carapaça, diferente para cada espécie, mas os precursores desse padrão também podem ser vistos em diferentes formas nos estágios larval e pupal do inseto, quase como “motivos” que se sucedem em etapas até a configuração final. Então, o que as quatro seções do *instar* têm em comum é, como você observa, um conceito que na música anterior seria chamado de “embelezamento”, de modo que, por exemplo, a segunda seção consiste quase inteiramente de trinados. Porém, como performer de música barroca, você saberá que “embelezamento” não é uma questão de adicionar algo em cima do “material básico”, mas de *completar* a música individualizando os sons indicados pelas notas escritas. Penso nisso mais como “esculpir” cada som em uma forma diferente, ou seja, algo que vem de dentro dos sons, em vez de ser sobreposto a eles. Acho que você provavelmente pode perceber pela maneira como esta peça foi escrita que ela envolveu muito trabalho direto no instrumento (embora eu não o toque muito bem!).

P: Vamos à educação agora. Você desenvolve regularmente projetos de improvisação livre no Conservatório Real de Haia, combinando todo o tipo de

instrumentos acústicos e eletrônicos numa investigação colaborativa onde participam músicos de diferentes formações. Quais foram os obstáculos mais difíceis nesta empreitada e quais foram, digamos, os resultados inesperados? Você poderia falar sobre esse projeto em geral?

R: Acho que o único obstáculo foram os dois anos em que o Sonology Electroacoustic Ensemble não pôde tocar junto por causa da pandemia. A escola em geral e o Instituto de Sonologia em particular apoiaram fortemente este trabalho. Por outro lado, existem resultados inesperados em cada apresentação! Além disso, estive refletindo recentemente que a música produzida por este conjunto desenvolveu desde 2009 uma espécie de identidade musical consistente, apesar de nunca existirem duas atuações com a mesma formação. Se você ouvir uma performance de 2009 e outra de 2023, há algo indefinível que elas parecem ter em comum, ou pelo menos é assim que ouço. Talvez isto seja o resultado da minha influência até certo ponto, mas não “dirijo” o conjunto no sentido habitual – o que tento fazer, na organização das apresentações, por vezes fazendo comentários durante os ensaios, mas principalmente tocando junto como mais um músico, é ajudar todos a unirem suas imaginações. Um dos resultados é que todos influenciam todos os outros, e esta cadeia ou rede de influência se espalha ao longo da história do conjunto. Outro resultado inesperado para mim pessoalmente é que este conjunto acabou por ser uma parte tão importante e inspiradora do meu trabalho criativo como qualquer outra coisa. Estas duas constatações, entre outras, foram o ponto de partida para a investigação que deu origem ao meu livro *Transforming Moments*, que começou a partir de um ano que passei documentando e refletindo sobre o trabalho do grupo e a minha própria participação nele.

P: Qual é a diferença entre a sua ideia de *seeded improvisation* (improvisação semeada) e a composição gráfica *Treatise* de Cornelius Cardew?

R: Ambos pretendem ter uma influência criativa na improvisação sem realmente determiná-la, mas incorporam estratégias fundamentalmente diferentes para fazer isso. A partitura gráfica de Cardew pretende ativar a imaginação de quem a executa, apresentando-lhes um conjunto de enigmas: para que servem as pautas vazias?

qual é o significado da linha central, ou dos números, ou dos elementos ocasionais da notação real? Nenhuma destas questões (e há muitas outras, claro) pode ser respondida de forma definitiva ou consistente. Cada artista ou grupo tem de apresentar suas próprias soluções, que podem variar entre uma preparação extensiva, por um lado, e nenhuma preparação, por outro. Minha ideia de *seeded improvisation* não depende de ser enigmático dessa forma, mas de pedir aos intérpretes que aprendam e executem uma parte notada com precisão e, então, com mais ou menos frequência, “pausem” sua execução e improvisem livremente. Em algumas partituras, como *transmissão* ou *célula*, a partitura consiste em fragmentos entre e em torno dos quais a improvisação ocorre, enquanto em outras, como *adrift* e em *close-up*, os artistas são solicitados a fazer pausas em seu material notado sempre que desejarem. Se as suas improvisações se relacionarão de forma audível com o material notado antes ou depois, ou com outro intérprete ou intérpretes (que podem estar tocando música notada ou improvisando), ou com alguma combinação destes, ou com nenhum deles, não é especificado. O resultado não é tanto uma composição com “espaço para improvisação”, mas uma improvisação onde os materiais notados formam pontos de foco, uma rede estrutural e expressiva que dá uma contribuição central, mas não arrogante, para a identidade da música. Na verdade, é uma ideia que evoluiu do parágrafo 5 de *The Great Learning*, de Cardew, cuja primeira apresentação completa participei ainda muito jovem, em 1984. Consiste em um conglomerado massivo de ações musicais específicas, nem todas envolvendo fazer sons, para um grande grupo (participaram pelo menos 30 pessoas em 1984), seguido de uma improvisação livre. Fiquei impressionado com a forma como esta improvisação, por mais anárquica que fosse, foi fortemente condicionada pelas ações disciplinadas que a precederam, sem que esta tivesse sido orientada pela partitura. Mais tarde, a minha composição *CONSTRUCTION*, de duas horas, em 2011, dedicada a Cardew, foi concebida de forma semelhante, embora a maior parte do meu material notado fosse muito mais preciso e complexo do que em *The Great Learning*. Esta composição sempre foi muito mais importante para mim do que *Treatise*. Como intérprete, geralmente considero partituras gráficas bastante frustrantes e, como compositor, evito escrevê-las – para mim há sempre uma forma mais apropriada e produtiva de comunicar ideias e materiais musicais. Muitas vezes as partituras gráficas parecem ser uma forma de os compositores e intérpretes evitarem a responsabilidade

pelo resultado musical, resultando em algo simplista, empobrecido e descaracterizado. É claro que provavelmente levamos *Treatise* mais a sério devido à sua escala e à sua intenção obviamente séria. Mas eventualmente *The Great Learning and the Scratch Orchestra* foram as respostas de Cardew às suas perguntas sem resposta, redescobrimo o significado da música após as páginas meticulosamente sem sentido de *Treatise*.

P: Gostaria de agradecer por esta entrevista e dizer que seria muito gratificante ter você participando de algum evento no Brasil no futuro. Estou ansioso por isso.

R: Obrigado, eu também.

Recebido em: 09/11/2023 Aceito em: 13/11/2023

PEDAGOGIA HIP-HOP: UMA PROPOSTA DE ENSINO BASEADA NA PERSPECTIVA DA DANÇA BREAKING

Raphael Fernandes de Souza¹

Resumo: Ao analisar as teorias da educação em busca de possíveis conexões metodológicas com o ensino da dança Breaking, um elemento criativo da cultura Hip-hop, observa-se uma notável semelhança em relação aos propósitos, objetivos, métodos e aplicações quando comparados às abordagens reconhecidas pelo ensino formal. Essa afinidade pode ser encontrada nas obras de renomados teóricos da educação, como Freire (1996), Hooks (2013), Robinson (2016), Camara (2020), Pacheco (2008), Resnick (2017), Saviani e Duarte (2012), Gardner (1995) e outros. Além disso, ao contrastar essas ideias com as da Universal Zulu Nation (2022), a ONG que utiliza o Hip-Hop como ferramenta de transformação social, e com a declaração da UNESCO que reconhece o Hiphop como patrimônio cultural internacional para promover a paz e a prosperidade desde 2001, emerge a ideia de uma Pedagogia Hiphop como um conceito educacional híbrido. No contexto da dança Breaking, este artigo analisa como as referências de aprendizado periférico podem sugerir novos ambientes de ensino para instituições formais, tendo o movimento corporal como ponto de partida. A reflexão sobre o modo educacional periférico dialoga com teorias da educação e pode sugerir caminhos para reconfigurar o ambiente escolar, em um local não apenas de aprendizado, conhecimento e compreensão global do mundo, mas também de diversão e expressão pessoal. Isso implica em reconhecer a importância da cultura Hiphop e das pessoas que a vivenciam, assim como seu impacto na sociedade, indo além dos limites da escola para promover inclusão e transformação social no mundo.

Palavras chave: Pedagogia; Hiphop; Dança; Breaking.

HIP-HOP PEDAGOGY: A TEACHING PROPOSAL BASED ON THE PERSPECTIVE OF BREAKING DANCE.

Abstract: When analyzing education theories in search of possible methodological connections with the teaching of Breaking dance, a creative element of Hip-Hop culture, a notable similarity is observed in relation to the purposes, objectives, methods and applications when compared to the approaches recognized by the formal education. This affinity can be found in the works of renowned education theorists, such as Freire (1996), Hooks (2013), Robinson (2016), Camara (2020), Pacheco (2008), Resnick (2017), Saviani and Duarte (2012), Gardner (1995) and others. Furthermore, when contrasting these ideas with those of the Universal Zulu Nation (2022), an NGO that uses Hip-Hop as a tool for social transformation, and with the UNESCO declaration that recognizes Hip-Hop as an international cultural heritage to promote peace and prosperity since 2001, the idea of a Hip-Hop Pedagogy as a hybrid educational concept emerges. In the context of Breaking dance, this article analyzes how peripheral learning references can suggest new teaching environments for formal institutions, taking body movement as a starting point. Reflection on the peripheral educational mode dialogues with educational theories and can suggest ways to reconfigure the school environment, into a place not only for learning, knowledge and global understanding of the world, but also for fun and self expression. This implies recognizing the importance of Hip-Hop culture and the people who experience it, as well as its impact on society, going beyond the limits of school to promote inclusion and social transformation in the world.

Keywords: Pedagogy; Hip hop; Dance; Breaking.

¹ Professor, artista da dança, inquieto e multitarefa, busca no movimento e filosofia HIP-HOP uma poética de existir no espetáculo da vida. Graduado em Ed. Física (UTP), com especialização em Aprendizagem Criativa (M.I.T.edx), Artes Híbridas (UTFPR), Liderança e Aprendizado (Harvard.X), atualmente é Mestrando em linguagens Educacionais no ensino das Artes, pela UNESPAR, onde desenvolve uma pesquisa sobre modelos de ensino para Danças Urbanas, seu estilo de origem. Praticante, pesquisador e entusiasta da cultura Hiphop desde 2001.

A dança *Breaking*, que será discutida nesse artigo compõe um dos 4 elementos criativos da cultura Hip-Hop². Entre seus fundamentos, para o desenvolvimento de sua execução, o artista deve passar por 5 fases que constituem a característica da dança: *Top Rock*, *Going Down*, *Foot Work*, *Power Move* e *Freeze*. *Top rock* é a fase inicial da dança, onde o artista demonstra sua musicalidade, estilo e personalidade. É a apresentação inicial executada em pé. *Going Down* compreendem movimentos de transição entre a dança em pé e a dança que será executada no chão. *Foot Work* é a fase de dança feita no chão, podendo ser executada de diversas formas, geralmente ela possui uma característica mais explosiva, exigindo grande energia e criatividade no seu desenvolvimento. *Power Moves* são os movimentos acrobáticos, onde o artista apresenta seu virtuosismo combinado à sensibilidade da dança. São movimentos que se destacam pelo alto desempenho das capacidades físicas do artista: força, flexibilidade, agilidade e velocidade. Entre os principais movimentos desta fase é possível destacar o giro de costas, moinho de vento, *swipes*, *flair* e as variações de giro de cabeça. Por fim, o *Freeze*. Seguindo a ordem metodológica básica para o ensino do *Breaking*, quando o artista/dançarino termina sua apresentação ele termina com uma pose, uma postura que indica o fim de sua performance. Esse movimento de congelar pode ser simples como uma pose para uma foto, uma oportunidade de demonstrar ainda mais virtuosismo. Existem movimentos de *Freeze* que exigem muita força, equilíbrio, concentração, flexibilidade, movimentos inspirados em posturas de Yoga, acrobacias de circo e de artes marciais, como a Capoeira.

A apresentação da dança *Breaking* acontece geralmente em roda, onde cada participante demonstra no centro, a sua personalidade. Por meio de uma combinação criativa de um grande repertório de movimento, improvisados e inspirados na hora, seguindo sempre o ritmo e a cadência quebrada das músicas características dessa manifestação. O artista elabora a sua performance individual, que não precisa seguir, nem respeitar ortodoxamente as fases apresentadas anteriormente, elas são um indicativo e uma metodologia básica para aprendizagem inicial. Cada "entrada", ou seja, apresentação individual na roda, possui em média 90 segundos.

²ZULU NATION. **Elements of Hip Hop**. Disponível em: <https://www.zulunation.com/elements/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

A fim de organizar a narrativa do artigo, uma vez apresentada as fases que compõem a execução da dança Breaking, gostaria de propor a utilização desses termos como metáfora na delimitação dos temas/subtítulos. *Top rock*, será a introdução do objeto de reflexão. *Going Down*, será o momento que convidarei a pensar a dança como instrumento educacional. No *Foot Work* será debatido a potência da cultura, como ferramenta educacional sugerindo a elaboração de um espaço educacional interdisciplinar. *Power move*, abordará a questão da profissionalização da dança em virtude do fenômeno da artificialização, por fim o *Freeze*, que resgatará os pontos defendidos no artigo, dando ênfase na importância da cultura Hip-Hop, por intermédio da dança *Breaking*, como uma possibilidade de agente para a transformação social.

Top Rock

Vamos dançar o *Top Rock* do artigo, refletindo sobre o início dessa proposta. Ensinar é uma atividade complexa, plural e que inspira sensibilidade, antes mesmo de conhecer o Hip-Hop já me identificava com a sua essência. A atividade de professor de dança, ou ainda coreógrafo, que viria a desempenhar, seria diferente daquela que foi apresentada para mim "nas ruas", nos treinos de *Breaking*, pois desde aquele tempo já a relacionava com outros atravessamentos educacionais³ além daqueles primeiros passos direcionados pelo meu grupo, a minha *Crew*⁴ de origem, a *Foot Work Crew*, da qual já motivaram o hibridismo.

Neste aspecto, sem perceber ou teoricamente definir a filosofia Hip-Hop estava alí, conforme Chang (2005), quando menciona que a ideia do pensamento Hip-Hop já é uma mistura ou atravessamento de idéias. Fundamentalmente os elementos da cultura devem estimular a criatividade, o entusiasmo em aprender, a curiosidade e a mudança

³ Entre as referências de destaque nesse processo lembro dos textos do educador Paulo Freire, dos ensinamentos, vivências em oficinas e leituras sobre corpo e movimento das artistas da dança e educadoras Sophia Neuparth, Helena Katz, Fabiana Britto e Christine Greiner, bem como para complementar a ideia de uma possível pedagogia Hip-Hop, o encontro dos estudos sobre neuroaprendizagem do psicólogo cognitivo Howard Gardner em diálogo com o arte educador Ken Robinson.

⁴ Termo do inglês, nomenclatura popular sinônimo para grupo, uma espécie de gangue, modo como denominam os grupos dessa dança. Entre os principais grupos da geração anos 2000 em Curitiba-PR, destacam-se a Foot Work Crew, Flying Boys, Twister Rock Style, Can Africa Spin, New Crew Bboys, Stil Contact Break, Super Star Bboys, South Brothers, entre outros. Muitos desses grupos existem a mais de 20 anos e estão em atividade. (nota do autor, como objeto integrante do artigo).

social, do mesmo modo como Freire (1996) acredita que a aprendizagem deve ocorrer, quando sugere a autonomia da aprendizagem, por exemplo. Conforme avancei com minhas curiosidades, percorrendo inclusive caminhos acadêmicos, passei a observar o modo Hip-Hop de pensar pedagogia, inserido nas teorias de educação, ao mesmo tempo que percebia teorias da educação inseridas na cultura Hip-Hop.

O *Breaking* é o corpo do Hip-Hop. A ideia de corpo no Hip-Hop é um diferencial pedagógico e tem mais intimidade com a formação de valores humanos e caráter, fundados nos princípios da *Universal Zulu Nation*⁵, relatados nas *Infinity Lessons*⁶, do que na superficialidade estética da linguagem midiática e publicitária, que são todos os dias despejadas na sociedade. A filosofia das Lições do Infinito, estimulam assim como nos ambiente formais de ensino, atitudes criativas e positivas frente a vida, pois corroboram com influentes e atuais referências sobre pedagogia, neuro aprendizagem e teorias da educação, e nesse sentido se diferenciam do estereótipo publicitário relacionado aos artistas que vendem a imagem do Hip-Hop como ostentação, carros importados, jóias, mansões, objetificação da mulher, etc.

Antes de ser de rua, o *Breaking* é dança, antes de ser dança, é uma manifestação corporal, por isso, Filler (2015) sugere que poderíamos começar a pensar uma mediação em dança por meio de seu instrumento principal: nosso patrimônio comum e ao mesmo tempo diverso na sua singularidade, ou seja, o corpo.

O *Top Rock* como subtítulo nesse artigo é o momento que entendemos a Dança *Breaking* como um corpo em aprendizado.

Going Down

Falar sobre o corpo Hip-Hop nos convida a pensar paralelamente sobre pedagogia, contudo é necessário organizar esse diálogo, assim como um *Going Down* é o preparo para um *Foot Work*.

⁵ONG Fundada pelo DJ Afrika Bambaataa que tem como princípio as bases do Hip-Hop: paz, amor, união e diversão, vem sendo responsável pela existência do verdadeiro espírito do Hip-Hop. (Disponível em: <http://www.zulunation.com/infinity>. Acesso em: 28 mar. 2022.).

⁶A *Zulu Nation* organizava palestras chamadas de '*Infinity Lessons*' (Aulas para o conhecimento Infinito), que eram aulas sobre conhecimentos, prevenção de doenças, matemática, ciências, economia, entre outras coisas e que serviam para modificar os pensamentos das gangues. (Disponível em: <http://www.zulunation.com/infinity>. Acesso em: 28 mar. 2022.).

Pensar Hip-Hop é uma atividade pedagógica por si, necessita de uma organização de fatos, processo pedagógico e metodologia, mesmo classificada como uma atividade de ensino empírica e informal, é um modo de refletir sobre a sociedade moderna, indispensável para as pesquisas em cultura. O corpo que dança o *Breaking*, como teorizador de suas experiências sociais, entende a dança como algo que age na sociedade, modificando-a com a modelização do mundo que dissemina.

Em alguns processos de ensino da dança *Breaking* se acredita que quando não há liberdade para o aprendiz se expor, ele irá se tornar preso naquilo que lhe foi passado, até mesmo no que ele próprio criou para si como verdade, assim observado por Freire (1996), quando compara as teorias de ensino dos ambientes de educação formal, onde ensinar ou aprender se resume somente com aulas técnicas, sem levar em consideração a cultura do indivíduo. Esta proposta dialoga com o processo de ensino do *Breaking*, diretamente relacionada com a crítica de Freire (1996), amplamente conhecida como educação bancária. Deste modo a arte, a dança, o Hip-Hop denuncia um desafio que existe nas instituições de ensino, ao passo que também traz possibilidades de solução.

A ideia de pedagogia urbana, do saber empírico periférico, pode ser diretamente comparada a pedagogia da autonomia de Freire (1996), mas também ao método de tutoria de Camara (2020), da pedagogia criativa de Robinson (2016), da aprendizagem compartilhada de Pacheco (2008), da pedagogia histórico-crítica de Saviani e Duarte (2012), da pedagogia engajada de Hooks (2013), da pedagogia para vida toda de Resnick (2017), aliás, é impossível falar de Hip-Hop sem referenciar também a teoria das inteligências múltiplas sugeridas por Gardner (1995).

A base dos princípios e fundamentos educacionais observados nestes autores em relação ao que podemos verificar nas *Infinity Lessons* são muito próximas, até muito parecidas, contudo possuem suas lógicas específicas.

Quando estamos no processo de aprendizagem do *Breaking*, percebemos como relacionar o nome dos passos, suas origens e criadores promovendo direta identificação com a realidade social, as abstrações e metáforas específicas engajam o dançarino a se observar e posicionar como protagonista de seu aprendizado, assim como na pedagogia da autonomia de Freire (1996) e pedagogia engajada de Hooks (2013). Esse indivíduo, dentro de um grupo ou *crew*, que aprende em conjunto,

geralmente sem a imagem de um líder ou mestre, troca suas experiências no coletivo, no qual conhecem juntos novas música, roupas, vídeos, treinos, grupos, danças, em trocas orgânicas que podem ser observadas no que sugere o método de tutoria de Camara (2020) e na pedagogia compartilhada de Pacheco (2008).

Usar as possibilidades criativas do corpo em movimento para estimular novos campos neurais, motivando novas conexões e habilidades psico cognitivas é uma proposta da pedagogia criativa de Robinson (2016), estas que corroboram com a proposta das inteligências múltiplas de Gardner (1995). Ao compreender que a dança é manifestação interdisciplinar, que traz consigo a ancestralidade de inúmeras outras culturas no seu saber-fazer, além de uma sequência ritmada de passos e acrobacias soltas, é uma proposta pedagógica que se aproxima da ideia histórico-crítica de Saviani e Duarte (2012). Finalmente, quando o jovem entra na cultura e altera sua personalidade, a tornando seu estilo de vida e ética baseado nos ensinamentos da dança *Breaking*, inserido nos princípios da filosofia Hip-Hop, e promove a positividade, colaboração social, agindo com otimismo, criatividade, paz, amor e diversão, se pode correlacionar com a proposta de Pedagogia Para a Vida Toda de Resnick (2017). Deste modo, podemos perceber neste pequeno recorte que o conhecimento da linguagem Hip-Hop, interligada a manifestações do conhecimento popular e como modo não formal de manifestar o conhecimento formal, desde sua gênese, está diretamente amparada por pedagogias, teorias e métodos de ensino aceitos no mundo todo. Assim, a pedagogia Hip-Hop poderia vir a ser um híbrido urbano criativo destas propostas?

Reconhecido como um dos grandes pensadores da pedagogia no mundo, o educador e filósofo Paulo Freire inspirou a refletir neste artigo uma Pedagogia Hip-Hop, na perspectiva das danças Urbanas, pois conversa diretamente com aquilo que é a essência da cultura Hip-Hop, uma vez que se notabilizou por defender a bandeira de uma educação popular, objetiva, com linguagem e métodos simples - sem rodeios, teorias mirabolantes ou rebuscamentos dispensáveis. Uma de suas grandes preocupações era alfabetizar e conscientizar as pessoas com poucos ou escassos recursos econômicos, de forma que fosse possível democratizar o conhecimento em sua essência mais prática, sem o exibicionismo teórico-acadêmico dos costumeiros "intelectuais" da educação.

Nesse sentido o Hip-Hop é uma espécie de escola sem paredes, livros e teorias mas que deseja alterar positivamente a vida dos jovens, sendo da mesma forma e, em muitos casos, o único espaço onde o jovem poderá se expressar, se integrar a um grupo e construir seus alicerces de ética, conduta, bons comportamentos, saúde e política. Os quatro elementos criativos da cultura Hip-Hop seguem uma missão, a qual indica a todos os seus multiplicadores a promoverem paz, amor, união e diversão para construção de agentes urbanos dignos e positivos, potencialmente criativos para transformar vidas, conceitos, práticas e atividades humanas, assim como prevê a missão de qualquer instituição formal de ensino, carta curricular, parâmetros de ensino de qualquer escola ou universidade. Foot Work

Percebendo as relações entre propostas pedagógicas formais e o pensamento pedagógico observado na dança *Breaking*, chegamos ao *Foot Work* do artigo, onde será refletida a potência da cultura Hip-Hop, como ferramenta educacional ampla, que reflete no ensino dos seus elementos.

Afrika Bambaataa, nas suas *Infinity Lessons*, nos lembra que o conhecimento Hip-Hop é uma riqueza imaterial, reconhecidos inclusive pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade, com uma missão muito importante no mundo contemporâneo: contribuir na mudança de realidades sociais. Seja qual for sua preferência estética, assim como visto nas inteligências múltiplas de Gardner (1995), o Hip-Hop acredita que todas as pessoas nascem predispostas a algum talento, seja pelas artes visuais, música, produção ou corpo. Contudo, nesse processo de descoberta de talentos artísticos para mudar as realidades sociais, o jovem encontra na sua transição para a vida adulta, um mercado de trabalho neo liberal que dificulta sonhos e vontades de ver o mundo sob uma perspectiva poética do mundo. Esses jovens são frustrados, contraditoriamente por modelos de educação autoritários, ritmo de trabalho opressor e meios de consumo exagerados, temas que são amplamente discutidos em inúmeras letras de Rap e obras de Grafites pelo mundo.

Em 16 de maio de 2001, foi entregue às Nações Unidas uma declaração assinada por várias organizações (como a *Zulu Nation*, o Templo do Hip-Hop). A "Declaração de Paz do Hip Hop", justamente por reconhecerem o potencial educacional que a cultura exerce sobre os jovens, principalmente no que se diz respeito a conceitos

como dignidade, santidade da Vida, respeito pela lei e pela Cultura, Educação, amor, harmonia Inter-racial e solidariedade, atravessam os vários exemplos.

A arte urbana no ponto de vista Hip-Hop é proposta também como um serviço de crítica social, para unir e discutir com uma "minoridade multirão" a potência de transformação cultural enquanto sociedade, diferente do estereótipo sobre o Hip-Hop que as mídias publicitárias insistem em reforçar. Deste modo, a cultura e seus adeptos sabem da importância da manutenção da linguagem, da estética e principalmente dos lugares e espaços sociais que ocupam na sociedade, ser "Hip-Hoper" é sobre estar aberto à curiosidade, ao conhecimento, é uma fonte inesgotável de pesquisa para transcender a existência. E, ainda é sabido conforme Bourdieu (1989) que, para que uma cultura permaneça viva, ela precisa adaptar-se a novas realidades, redesenhar conceitos, reconfigurar ideias, um fenômeno que é também observado e adotado por Freire (1996).

Visto estes aspectos, a visão estereotipada sobre o *Breaking* e a cultura Hip-Hop tende a demonstrar mudanças, pois é possível observar que a sociedade está a reconhecendo enquanto cultura, está ocupando de espaços sociais de prestígio em instituições de ensino formais e informais, programas de televisão e materiais de publicidade com respeito, percebemos que o processo de reconhecimento do *Breaking* continua.

A dança que era restrita a bairros e comunidades de contexto periférico, descobre os palcos (Ribeiro, 2014), vai até as universidades, inspira pesquisas, artigos, debates, estimula novos mercados de trabalho e atualmente conquista espaço na mídia, na grande publicidade e também nos jogos Olímpicos, processo do qual Heinich e Shapiro (2013) indicam como artificialização estética.

Power Move

O grande e impactante movimento de explosão, ou ainda, o *Power Move* do artigo, é observável na continuação desse debate quando lembramos que em 2024 o *Breaking* será apresentado como modalidade competitiva nos jogos Olímpicos. O processo de institucionalização cultural sugerido por Heinich e Shapiro (2013), evidencia, assim como anteriormente discutido, que a partir desse movimento a dança

poderá se desenvolver como profissão, possibilitando diálogos e novas oportunidades profissionais para jovens talentos.

O trânsito entre palco e a rua já se dava nos anos 80, mas no recorte entre 1999 e 2020, atinge uma expressão jamais ocorrida na história da dança brasileira, como aponta Katz (2009, p. 3-4): "é o resultado da combinação entre dois acontecimentos: a mobilidade social ocorrida nos processos de formação e o fato da Dança haver se tornado um vínculo social identitário."

Nas ruas, o modo como é repassado o conhecimento da dança, nos valores da cultura Hip-Hop, como verifica Freitas (2011), é um fenômeno caracterizado pela inexistência de um professor específico, pois em uma roda de treino de *Breaking* todos são professores e alunos ao mesmo tempo, através de uma constante alternância de papéis. Assemelha-se com o método de tutoria, como demonstra Camara (2020) e Freire (1996).

Quando o artigo inicia observando o ensino do *Breaking*, estamos anteriormente questionando nossas próprias escolhas pedagógicas, sejam elas em sala de aula, em projetos sociais, em oficinas livres, dentro de escolas regulares, escolas de dança, ONGs, salas multiuso da periferia ou ainda debaixo de uma árvore, seja onde for, sempre volto à afirmação que motiva esta pesquisa: será que o modo como aprendemos a dança é diferente daquele como iremos ensinar? No ponto de vista auto etnográfico, como sujeito e objeto desse estudo, percebo que sim, o modo como aprendi já é diferente como ensino atualmente e, continua em processo de modificação.

O acesso a informação, a possibilidade de estudar em uma universidade aprofundando minhas curiosidades em arte, corpo e educação, a chance de trabalhar profissionalmente com o ensino do *Breaking*, o trânsito em companhias profissionais de dança, são indicativos que minha formação já foi diferente daqueles que me ensinaram no início dos anos 2000 que resultou em outros processos de ensino que desenvolvi. Esse questionamento sobre os processos de artificação deve nos acompanhar no decorrer dos próximos anos, como indica Heinich e Shapiro (2013), pelo próprio processo de artificação da dança *Breaking*, que naturalmente se altera desde 1980. Ainda, assim como indica Bourdieu (1989) vivemos em um mundo em constante transformação e com os Jogos Olímpicos de 2024, muitos aspectos indicam o que está

por vir poderão ser observáveis em educação, profissionalização e reconhecimento amplo desta dança.

Costa (2005) complementa e aponta que o potencial sócio-educacional da dança *Breaking* sofre modificações por ser observado na perspectiva de um fenômeno do poder simbólico, termo defendido por Bourdieu (1989), como um processo que explica como a indústria cultural se apropria do conhecimento a fim de gerar bens de consumo. O processo de artificação, conforme debatido em Heinich e Shapiro (2013), permite abordar o processo de profissionalização do *Breaking* e observar o Hip-Hop como metodologia pedagógica formal.

Pinheiro (2014), do mesmo modo, percebe que a apropriação do *Breaking* pela indústria cultural, assim como verifica Costa (2005), nos ambientes formais de ensino, também pode fornecer recursos que estimulam os professores a levar em consideração outros fatores de ensino além da cultura da dança urbana, inclusive resgatando a sua historicidade afrodiáspórica, possibilitando debates sobre a identidade africana, tema obrigatório nas escolas previsto na atualização das diretrizes e bases da educação brasileiras desde 2003 (Lei n.º 10.639/2003), mas ainda pouco praticado. Admitir a pedagogia Hip-Hop nesses espaços pode favorecer inclusive o aprimoramento de práticas interdisciplinares do espaço de aprendizagem.

O *Breaking* ao encontrar com espaços de ensino formais, ocupando lugares de fala, contribui espontaneamente pois carrega em si a responsabilidade de reforçar as conquistas da cultura Hip-Hop pela perspectiva afrodiáspórica e a sua importância na construção da identidade daquilo que o ocidente representa. Nessa perspectiva, pode-se considerar a dança como uma fonte de percepção, o ensino da dança na escola tem a função de superar uma cultura corporal voltada para a execução de movimentos já preestabelecidos e que usualmente são aplicados em danças praticadas nas escolas.

Freeze

Como podemos observar neste artigo, a aprendizagem no ponto de vista da cultura Hip-Hop segue informalmente e instintivamente propostas pedagógicas, que podem ser comparadas com um conjunto de teorias anteriormente reconhecidas, que facilmente dialogam, relacionam, complementam e até se confundem, em suas

particularidades e diferenças. Fica evidente que a distância do ensino do *Breaking*, e ou de uma pedagogia Hip-Hop, do ensino formal acontece em decorrência de uma barreira da linguagem e pela sua historicidade e ancestralidade, como sustentam Osumare (2007) e Hall (2011), quando observam os fenômenos de manutenção da ideologia e lógica ocidental da instituição de ensino. Em Heinich e Shapiro (2013) conhecemos sobre o processo de institucionalização estética, quando destaca sobre as instâncias de consagração para que uma cultura popular alcance o respeito sobre a linguagem acadêmica.

A dança da cultura Hip-Hop facilita diálogos transdisciplinares, uma vez que seus estímulos transpassam as avaliações bimestrais, grades, muros escolares, o espaço físico escolar, pois estimula que os processos cognitivos sejam instigados a solucionar problemas reais da vida do jovem, possibilitando dar sentido à teoria, por meio de uma jornada lúdica e divertida. Na construção de um trabalho coreográfico, por exemplo, é possível ampliar o modo como os canais de percepção (tato, audição, visão, fala) desenvolvem-se, auxiliando a estimulação da neuro aprendizagem, de fundamentais funções neurais e um complexo grupo de raciocínio lógico, criativo e individual que por consequência provocará ruídos no coletivo social.

Deste modo uma aula de dança é um constante desafio cognitivo/motor entre a assimilação, compreensão e domínio do movimento, no sentido corpo, tempo, espaço, fluxo e peso, mas também está voltada com a transformação simbólica, por meio de suas expressões pedagógicas, porque traz em sua linguagem a identificação do contextos culturais de jovens, inspirando, empoderando, estimulando, como principal finalidade, a mudança de representações que definem a realidade social de um indivíduo, possibilitando a oportunidade de transformar a realidade sócio cultural daqueles sujeitos, de modo global.

Considerando Nascimento (2020), é importante pensar nos conteúdos transversais que o ensino da cultura Hip-Hop abrange, pois não é apenas sobre adicionar aulas de dança e coreografias, rimas, música e pintura em ambientes de ensino. O autor afirma que por aproximar modos de ensino alternativos a públicos diferentes, se pode contemplar a diversidade de corpos em uma sala de aula.

A dança é energia vital, criativa, e, como tal, também pode ser terapêutica. Quando nosso corpo chega a sentir isso intimamente, acontece uma mudança no

indivíduo, que percebe o crescimento de suas próprias possibilidades, sentindo-se integrada no grupo num percurso criativo (Cerruto, 2009). Ao dançar, além do enriquecimento histórico cultural, movimentar o corpo fisicamente e mentalmente, contribui para expressão pessoal, desenvolve a socialização, habilidades sensório-motoras, condicionamento físico e capacidade cardiorrespiratória.

Ainda sobre as particularidades do ensino das danças urbanas, Nascimento (2020) aponta mais uma vez a importância de observar os corpos diversos, estes exigem perspectivas diferenciadas, porque o que se pode vislumbrar requer diversidade de estratégias, isso também é um direcionamento da pedagogia empírica do Hip-Hop. Assim como Ribeiro (2014), ao resumir a definição sobre educação, na perspectiva da cultura Hip-Hop: "o educador é aprendiz há mais tempo e educar é ensinar o encanto da curiosidade". Quanto mais estimulamos o encantamento pela curiosidade, mais somos no papel de educador, também, um aprendiz. Por isso o professor aprendiz é aquele que também está junto com o aluno, com curiosidade de saber das coisas (Alves; Dimenstein, 2010).

Podemos concluir deste modo, que Dançar, na perspectiva da cultura Hip-Hop, é um caminho para a transformação social e depende dos educadores para a integração do formal e não formal, como ferramenta de mediação para uma artificação consciente, honesta e empoderada. O Hip-Hop, ou ainda, o *Breaking*, transcende a tarefa de copiar e reproduzir passos. Como nos relembra Ribeiro (2014), o quinto elemento da cultura Hip-Hop é o "conhecimento".

Assim, como um Freeze, a última fase do *Breaking*, finalizamos o artigo prospectando a dança na escola como uma potente ferramenta social para inspirar e transformar realidades, quiçá um dia uma pedagogia Hip-Hop reconhecida como tal.

Antes de ser um exercício, antes de ser um estilo de vida ou apenas uma diversão a dança *Breaking* é uma forma de comunicação, que se dá pelo movimento corporal, assim como acontece com outras manifestações artísticas, áreas do conhecimento ou vias de comunicação (Silva, 2010). Uma música, um texto, uma obra plástica, artesanato, pintura, confecção é a materialização de um comportamento. Antes de ser "de rua" a dança é uma Arte, como qualquer outra manifestação de Arte, o *Breaking* é uma ferramenta de ação educacional para o conhecimento de mundo, de

política, de sociedade, de comportamento e de educação tal qual observado em diferentes propostas pedagógicas formais anteriormente reconhecidas.

A pedagogia Hip-Hop, como uma proposta de ensino baseada na perspectiva da dança *Breaking*, parte do ambiente social e do corpo como parâmetros de diálogo com teorias da educação. Esse atravessamento entre o ensino do *Breaking* e os teóricos apontados nesse artigo, demonstram a possibilidade de reconfiguração de ambientes escolares, tanto instigando o uso do espaço para além de um momento único de aprendizagem mas também como espaço para integração social que permite a espontaneidade e diversão, o reconhecimento da cultura do indivíduo e de sua identidade. O *Breaking* como linguagem urbana, impacta diversos âmbitos, entre eles o social, educacional, cultural e o profissional, inclusive ampliando novos mercados de trabalho. Como visto ressignifica e aproxima saberes já reconhecidos por teorias da educação formal, porém mais que tudo reconfigura a amplitude e dimensão do espaço escolar para além dos muros da escola, ao considerar que se aprende tanto nas salas de aula quanto nas rodas de *Breaking*.

Referências

ALVES, Rubens; DIMENSTEIN, Gilberto. **Fomos maus alunos**. 10. ed. Campinas,SP: Papyrus, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. **Lei n.º 10.639**, de 10 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 19 jan. 2023.

CAMARA, Gabriel. Pedagogia que se aprende de su prática. Rede de tutoria, artículos y publicaciones. **Redes de Tutoría**, 23 mar. 2020. Disponível em: www.redesdetutoria.com/pedagogia-que-aprende-de-su-practica/. Acesso em: 12 mar. 2020.

CERRUTO, Elena. **No ritmo do coração**: dançaterapia entre Oriente e Ocidente. Tradução de Salma Cortez Delgado e Rita Aguiar. São Paulo: Phorte, 2009.

CHANG, Jeff. **Can't Stop, won't stop**: a history of the Hiph-Hop culture. Introduction by Dj Kool Here. New York: St. Martin's Press, 2005.

COSTA, Mauricio Priess. A dança do movimento HipHop e o movimento da dança HipHop. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 2005. p. 88-95.

FILLER, Zina. Mediação para dança contemporânea: um primeiro desafio para gestores, artistas e instituições culturais. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, p. 135-145, nov. 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Saberes).

FREITAS, Vanilton Alves de. **Para uma cidade habitar um corpo**: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

GARDNER, Howard. **Inteligências múltiplas**: a teoria na prática. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, abr. 2013.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo Martins Fontes, 2013.

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abrace, 2009.

NASCIMENTO, Luan Sales do. **A heterogeneidade das danças urbanas**: ferramentas corporais diferenciadas. 2020. 39 f. Monografia (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Natal, 2020.

OSUMARE, Halifu. **The africanist aesthetic in global hip hop**: Power moves. Los Angeles, CA, USA: Palgrave Macmillan, 2007.

PACHECO, José. **Escola da Ponte**: formação e transformação da educação. Petrópolis: Vozes, 2008.

PINHEIRO, Rafael Fernandes. **A complexidade cultural do movimento das danças urbanas, e seus métodos**. 2014. 12f. Trabalho (Conclusão de Curso) – Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma, SC, 2014.

RESNICK, Mitchel. **Lifelong Kindergarten**: Cultivating creativity through projects, passion, peers, and play. Cambridge: MIT Press, 2017.

RIBEIRO, Ana Cristina. **Dança de rua: do ser competitivo ao artista da cena.** 2014. 269 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.

ROBINSON, Ken. **Creative Schools: The Grassroots Revolution That's Transforming Education.** Penguin Books, 2016.

SAVIANI, Demerval; DUARTE, Newton. **Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar.** Campinas: Autores Associados, 2012.

SILVA, Jessica Pastori. **A Dança no contexto da cultura escolar: olhares de professores e alunos de uma escola pública do ensino fundamental.** 2010. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ZULU NATION. Disponível em: <https://www.zulunation.com>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ZULU NATION. **Elements of Hip Hop.** Disponível em: <https://www.zulunation.com/elements/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ZULU NATION. **What is the Mission of the Universal Zulu Nation?** Disponível em: <http://www.zulunation.com/infinity>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Recebido em: 05/09/2023 Aceito em: 16/11/2023

QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: *TITANIC* ENTRE A REALIDADE E A NECESSIDADE

Pedro Gabriel Costa¹

Resumo: Esse artigo se propõe a instigar a reflexão a respeito do real, o ficcional e a necessidade em obras cinematográficas selecionadas sobre o naufrágio do *RMS Titanic* que, mais de cem anos depois, continua servindo de base para a produção de filmes, documentários, livros etc. Em um primeiro momento são abordadas as visões que se têm dos acontecimentos, as mudanças que ocorrem conforme novas descobertas são feitas e a maneira como são apresentadas, evidenciando, assim, os diversos modos de experienciar uma mesma circunstância: pessoalmente, distante espacialmente e temporalmente. Em um segundo instante, é abordada a necessidade de se continuar criando em vista da existência de produções prévias. Partindo de um importante livro sobre o desastre, um filme dos anos 1950, mas com foco em *Titanic* (1997) de James Cameron, são levantadas questões acerca da inspiração, motivação e autoria. Afinal, como contar, de forma inovadora, uma história que todos já sabem o final?

Palavras-chave: Titanic; Realidade; Ficção; Necessidade; Cinema

WHO TELLS A TALE ADDS A TAIL: *TITANIC* BETWEEN REALITY AND NECESSITY

Abstract: This article aims to instigate a reflection on the real, the fictional, and the necessity in selected cinematographic works about the sinking of the RMS Titanic, which, more than one hundred years later, continues to serve as the basis for the production of films, documentaries, books, etc. In a first moment, we approach the visions one has of the events, the changes that occur as new discoveries are made and the way they are presented, highlighting, in that way, the different ways of experiencing the same circumstance: personally, spatially and temporally distant. In a second moment, the need to continue creating in view of the existence of previous productions is addressed. Starting from an important book about the disaster, a film from the 1950s, but focusing on James Cameron's *Titanic* (1997), questions about inspiration, motivation and authorship are raised. After all, how to innovatively tell a story that everyone already knows the ending?

Keywords: Titanic; Reality; Fiction; Necessity; Cinema

¹ Mestrando bolsista PROSUP/CAPES em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com especialização em Metodologia do Ensino de Artes (UNINTER) e Metodologia do Ensino de História (UNIASSELVI). Graduado em Gastronomia (IESB), Fotografia (IESB) e com Formação Pedagógica em Artes Visuais (UNIASSELVI). Membro dos grupos de pesquisa TELAS - cinema, televisão, streaming, experiência estética (PPGCOM - UTP/CNPq) e GRUDES - desdobramentos simbólicos do espaço urbano em narrativas audiovisuais (PPGCOM - UTP/CNPq). Coordenador do projeto AsianTelas. Atualmente pesquisando assuntos relacionados à memória, limiar, mito e ao cinema. Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1950715132888862>

***Titanic*, a realidade e o real**

Tendo em vista como o *fato* e a *ficção* se mesclam desde a origem dos tempos – vide os mitos passados que muitas vezes permanecem até a atualidade –, existiria de fato um *real*? Se passo por uma situação e posteriormente a revivo em um ambiente controlado, seja teatral ou cinematográfico, estaria interpretando a mim mesmo? Agora, digamos que durante anos um mesmo relato tenha sido contado de uma determinada maneira, porém novas descobertas acrescentam outras camadas aos acontecimentos, como deverá ser tratado aquilo que era conhecido anteriormente? E quando, mesmo sendo contestada por pessoas presentes durante os fatos, uma mesma história se repete, seria ela mais forte que a verdade?

Com a transição do século XIX para o XX, muitas mudanças transformaram o modo de viver da sociedade, facilitando tanto a comunicação quanto o transporte. O cinema nascia de outra tecnologia relativamente recente, a fotografia. Tantas mudanças possibilitaram o registro e a difusão de informações em uma velocidade inédita até então. Neste contexto, acontece um dos mais famosos desastres marítimos já registrado, o naufrágio do *RMS Titanic*.

O *RMS Titanic*, transatlântico da *White Star Line*, afunda em sua viagem inaugural no início do século XX, mais precisamente em 1912, uma época em que os cinejornais começavam a circular pelas salas escuras, sendo *Pathé* a primeira produtora oficial deste seguimento (Baechlin e Muller-Strauss, 1952). Logo após o naufrágio, a *Gaumont*, outra importante empresa deste ramo, realizou uma filmagem de aproximadamente 6 minutos intitulada *The Titanic Disaster (1912)*², instantaneamente tornando-se famosa onde era projetada, gerando comoção na audiência - esta incentivada, em algumas sessões, a cantar o hino religioso *Nearer My God to Thee*, hino supostamente tocado pela banda do navio em seus últimos instantes na superfície (Wendel, 2004). Em pouco tempo, estúdios anunciavam dramatizações da tragédia, dentre elas *Saved from the Titanic (1912)*, lançada antes de *In Nacht und Eis (1912)* e conhecida por, além de ser a primeira, contar com uma sobrevivente no papel principal:

Em sua ênfase no próprio ato de narração, *Saved from the Titanic* assinala por um lado as liberdades *cinematográficas* de uma representação dramatizada

² Filme disponível em: <<https://youtu.be/05o7sOAJtXE>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

de um evento. Por outro lado, o fato de as experiências de um sobrevivente estarem sendo recriadas visualmente têm a intenção de dar à representação fílmica autenticidade e credibilidade, evidente também na utilização de filmagens documentais no flashback. Ao integrar imagens de cinejornais, *Saved from the Titanic* “cita” seus antecessores cinematográficos somente para salientar, ao que parece, a quebra com os filmes não ficcionais existentes do *Titanic*: aqui, pela primeira vez, foi dada “voz” a uma das muitas sobreviventes “silenciosas” dos cinejornais, trazida perante a câmera e aparecendo na tela não como um objeto “em exposição”, mas a narradora de “sua história”. (Wendel, 2004, p.99, tradução nossa).³

Percebe-se como o primeiro filme sobre o desastre transitava entre o *real* e o *ficcional* e, mesmo sendo uma ficção, retrata um evento factual, inserindo trechos de cinejornais, tendo uma testemunha direta do ocorrido sendo “ouvida”. Apesar de interpretar uma personagem, Dorothy Gibson, a sobrevivente, acaba por interpretar ela mesma em algum nível. Infelizmente, devido um incêndio, não existem cópias conhecidas da película em questão, restando somente alguns frames e imagens de divulgação.

Fora Dorothy, mais de 700 pessoas conseguiram se salvar naquela noite e, hoje, diversos são os registros de entrevistas com sobreviventes do *Titanic* no *YouTube*. Uma delas é o arquivo de um programa dos anos 1970, disponível na página oficial da *British Pathé*⁴, onde três sobreviventes - um passageiro da terceira classe, um camareiro e Edith Russell, da primeira classe - relatam suas vivências, sendo possível notar como cada um teve uma experiência diferente no naufrágio. Enquanto a sra. Russell narra sua relutância em se salvar e como antes de sair de seu camarote de 3 cômodos trancou todos seus baús, levando mais de 15 chaves consigo, o passageiro da terceira classe relata como fora difícil – e provavelmente um dos motivos pelos quais tantos membros daquela classe vieram a falecer – chegar aos decks superiores, já que eram proibidos de circular livremente pelo navio. O camareiro só sobreviveu, segundo ele mesmo, por ter sido incumbido de remar um dos botes. Na entrevista, a sobrevivente da primeira classe

³ No original: In its emphasis on the act of narration itself, *Saved from the Titanic* signalled on the one hand the freedoms of a cinematically dramatised representation of the event. On the other hand the fact that the experiences of a Survivor were being visually re-created here was meant to lend the filmic representation authenticity and credibility, expressed also by the use of documentary footage within the subjective flashback. By integrating newsreel footage, *Saved from the Titanic* ‘quoted’ from its cinematic predecessors only to underscore, it seems, the break with the existing, non-fiction *Titanic* films: here, for the first time, was one of the many ‘silent’ survivors from the newsreels given a ‘voice’, brought before a camera and appear on the screen not as an object ‘on show’ but as the narrator of ‘her story’.

⁴ Entrevista disponível em: <https://youtu.be/_xKDRmhp6lQ>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

descreve a colisão como uma suave batida, quase imperceptível, contudo, naquela hora sabia que algo havia acontecido. Tanto Edith quanto o passageiro da terceira classe afirmam que a banda tocava sim algumas músicas, porém não até o fim da noite, e em determinado momento os músicos foram vistos por eles carregando seus instrumentos pelo *deck*. Nenhum dos três entrevistados relata o instante em que o navio se parte.

Sobre *In Nacht und Eis*⁵, Michael Wendel (2004) conta como em 1912 a película foi concebida. Logo após o soçobro do *Titanic*, e percebendo a popularidade do cinejornal já mencionado, a *Continental-Kunstfilm* anunciou a produção de uma dramatização do naufrágio que, tentando recriar o que a audiência procurava, em teoria, proporcionaria a sensação que faltava: estar lá e vivenciar o que realmente aconteceu. Entretanto, o projeto, anunciado como o primeiro sobre o ocorrido, atrasou e não atingiu o objetivo. Na Alemanha, país de origem, não fez tanto sucesso, chegando a ser considerado de mau gosto e acusado de se aproveitar da situação.

Assistindo o filme podemos perceber como alguns dos personagens remetem a passageiros que existiram, a exemplo do casal de idosos que seriam os Strauss, fundadores da loja de departamentos *Macy's*, e o casal mais jovem, em que somente a mulher sobrevive, os Astors. Além disso, algumas situações que naquela altura já se transformavam em - ou ganhavam *status* de - mito fazem parte da trama: a banda tocando o hino *Near My God to Thee*, o capitão que afunda com o navio, os heroicos telegrafistas não abandonando o posto etc. Vale esclarecer que para a realização desta obra o diretor Mime Misu se baseou nos relatos dos jornais, nas notícias e matérias que saíram logo após o ocorrido (Wendel, 2004). Dito isso, e realizando uma breve pesquisa, é possível notar como os jornais traziam em um primeiro momento informações conflitantes acerca do desastre. Em alguns todos a bordo haviam sido resgatados, em outros mais de duas mil pessoas morreram e há até mesmo uma manchete em que o navio não havia afundado e estava sendo rebocado. Com base nisso, vislumbramos como naquele momento a situação era tratada e, ao mesmo tempo, somos convidados a pensar em como antes o real e o ficcional se mesclavam tanto na literatura quanto nos jornais:

⁵ Filme disponível em: <<https://youtu.be/Zb99GTTkzKM>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada (Eagleton, 2019, p. 2)

Estendendo essa ideia para o cinema, temos no referido cinejornal da *Gaumont* o *RMS Titanic*, de fato, somente nas imagens do porto, a cena do capitão na ponte de comando seria na realidade em outra embarcação, mesmo assim é posta como sendo a bordo do transatlântico em questão. É também curioso como, apesar do que passaram, diversos sobreviventes aparecerem ao final da película brincando e sorrindo para a câmera logo que são abordados pelos repórteres em terra.

Assim, se vivenciar um fato for o que define o real, isto é, pessoalmente, poucas são as situações reais. O simples ato de transcrever um acontecimento o tornaria uma irreabilidade. Como articula Paddy Scannell (2001), discorrendo sobre a autenticidade da experiência por meio da televisão, um mesmo material é disponibilizado para milhões de pessoas, todavia, a experiência de cada indivíduo é única, cada um tira daquele momento algo próprio. Se levarmos esse aspecto para fora da tela, isso poderia ser repetido, tendo em vista que cada um vivencia e/ou absorve um evento de maneira única. Cada indivíduo acaba por se focar em uma característica que ao se somar à do próximo molda o todo. Logo, duas pessoas poderiam estar certas e erradas sobre um mesmo ponto ao mesmo tempo. Portanto, o que seria a realidade e a verdade em se tratando do Titanic?

Aqueles que vivenciaram o naufrágio tiveram somente, a princípio, a experiência física do ocorrido. Não sabiam mais informações, e por muito tempo essas informações não estavam disponíveis. Tanto que em grande parte dos relatos não é mencionado a secção do navio - pelo menos não da forma como é mostrado no filme *Titanic* (1997) de James Cameron -, entretanto, hoje se sabe que o transatlântico efetivamente se dividiu. Essa informação começa a fazer parte da história quando, em 1985, os destroços foram descobertos. Até então, quando se produzia uma dramatização sobre o ocorrido, o navio ia a *pique* como um todo, somente em 1997 o *Titanic* é mostrado se partindo, uma cena que inclusive marcou o cinema. Seria razoável, dessa forma, justificar que não é possível saber tudo sobre um determinado episódio. Novas descobertas podem colocar em dúvida o firmado anteriormente, no entanto isso

não tornaria um relato mentiroso, este seria apenas uma das partes, dependendo também da vivência de cada um. Digamos, um som alto pode ser uma explosão para um e para outro a queda de algo muito grande. Se nenhum dos dois viu exatamente o que aconteceu, não existirá um certo ou errado até que se desvende o que de fato se deu.

Conforme Percy Cohen (1968) alega, uma das funções do mito seria a de tentar explicar aquilo que não se consegue compreender, dessa forma, o período em que se busca assimilar o acontecimento é onde nascem os mitos e por isso há a necessidade de se confrontar relatos, memórias, com dados. Seria esse o instante em que a realidade particular se encontra com a coletiva. Os pensamentos de Edgar Morin (2020) e Scannell (2001) demonstram como esse ponto é importante, pois, a junção das realidades individuais constrói a coletiva. Indo além do já exposto, cada visão e interpretação de um fato contribui para se compreender o todo, mas isso não elimina a existência do “eu” particular e do “eu” com o “outro”. Na busca por atingir o todo, as obras fílmicas se destacam.

O filme tem a capacidade de se transformar em documento por ser, ficção ou não, um reflexo do período em que foi feito, a exemplo, como traz Guy Gauthier (2011), o *Ladrão de Bicicletas* (1948) retratando a sociedade italiana pós Segunda Guerra. Importante frisar que, independentemente de onde se enquadre a película, escolhas serão feitas na hora de rodar e montar um filme, afinal, é necessário decidir o que será mostrado, e no fim “o que o espectador percebe da vida, mesmo registrada em sua fonte mais íntima, deve passar pelo duplo filtro de uma visão subjetiva e de um dispositivo mais propício ao sonho do que à atenção crítica” (Gauthier, 2011, p. 22). Nessa perspectiva, Morin (2020), ao abordar como a realidade humana está ligada ao imaginário por meio dos sonhos, devaneios, pelos filmes e por aquilo que assistimos na televisão, reforça a flexibilidade da própria realidade. Dificilmente um fenômeno acontecerá onde se espera e por isso muitas vezes, se o desejo for tê-lo registrado em vídeo, será inevitável intervir ou recriá-lo. O ato de recriar uma situação não é novidade, no início do cinema, Meliès já reconstruía a realidade e como ele tantos outros também o fizeram (Gauthier, 2011; Baechlin E Muller-Strauss, 1952). A encenação de acontecimentos históricos era necessária quando o fato estava distante fisicamente e/ou temporalmente, reforçando o pensamento de Gauthier (2011) onde a distância

aproximaria os filmes de ficção e documentários históricos. Ou seja, seria essa mais uma camada entre a ficção e o real.

Aqui podemos traçar um paralelo entre os dois primeiros filmes sobre o desastre, as entrevistas e o longa de James Cameron. Os filmes, por esse prisma, seriam reconstruções históricas, com particularidades e fruto de escolhas. Cada um dispunha de um determinado acervo de informações, possuindo um objetivo específico no decorrer de sua realização. Todos se tornam um produto histórico de sua época mostrando a visão particular (*Saved from the Titanic*), distante espacialmente (*In Night und Eis*) e distante temporalmente (*Titanic*) de um mesmo acontecimento. As entrevistas possibilitam o confronto de dados, como a inserção de elementos, teoricamente, não existentes durante o ocorrido, mas presente nas dramatizações: o hino, a volta do capitão e a divisão do navio.

Ter todos os detalhes do que aconteceu é quase impossível. Mesmo que fosse registrado em “tempo real”, algo estaria faltando. Por fim, seria um produto da realidade, porém não a realidade em si. O uso deste produto também influenciaria a visão geral do que se deu. Novamente, os 3 sobreviventes da entrevista passaram por experiências distintas dentro de um mesmo evento, assim como Dorothy Gibson, a protagonista de *Saved from the Titanic*. Quem assistiu ao cinejornal na época experienciou uma parte, da mesma forma que quem consumiu os filmes, documentários e demais produtos posteriores. Mais de cem anos depois do acidente continuam sendo produzidos novos materiais, descobertas sendo feitas e experiências geradas.

Desta forma, poderia ser dito que, nesse caso em específico, a realidade e o real não são possíveis de se definir com exatidão, o que não significa que sejam relativos, mas sim que permanecem em constante transformação. Na tentativa de entender um evento são levantadas diversas hipóteses, outras nem imaginadas são, a única constante é a procura por soluções. A investigação e o tempo proporcionam as respostas e nesse caminho todo material deve ser valorizado antes que possa ser “descartado”, permanecendo fundamental considerar que todos os envolvidos têm experiências diversas em relação à um mesmo assunto, inclusive posteriormente. Enfim, se trata de uma eterna busca pelo verdadeiro real.

***Titanic* e a criação do já existente**

A busca por esse “real” quando se observa a contínua criação de novos produtos audiovisuais acerca do naufrágio do *RMS Titanic* revela outro panorama a ser explorado: qual seria a necessidade de se continuar dramatizando o desastre? Durante essa pesquisa, nos deparamos com os mais diversos tipos de vídeos sobre os mais variados temas ligados ao desastre do *RMS Titanic* no *YouTube*. Indo das inúmeras entrevistas com sobreviventes em diferentes épocas (como a já abordada entrevista na *British Pathé*), da história por meio do cardápio de cada classe até o que teria acontecido se o acidente nunca tivesse ocorrido. Existem, é claro, vídeos sobre os filmes, em especial o de James Cameron, contudo, outro importante – e as vezes esquecido – é o de Roy Baker, *A Night to Remember* (1958), película baseada no livro homônimo (em inglês) do escritor Walter Lord que, nos anos 1950, conseguiu reunir os relatos daqueles que sobreviveram ao navio ou dos que conviveram com os sobreviventes, além de ter acessado documentos referentes as investigações.

Certo, mas por que falar sobre isso? Bem, um dos vídeos com que nos defrontamos foi o *A Night to Remember 1958 vs Titanic 1997 (2013)*⁶ do canal Lord Kayoss. Nele o YouTuber fala sobre sua experiência ao assistir o filme de 1958 e como se deparou com cenas parecidas com as do longa de Cameron. Essa circunstância instiga uma reflexão a respeito de tais semelhanças, que em um primeiro momento podem passar por, apenas, inspirações. No entanto, não podemos ignorar se tratar de uma obra anterior a outra, de que continuem realizando filmes sobre o navio e que o longa-metragem de Cameron permanece relevante, ao ponto de voltar aos cinemas mais uma vez. Como dito, o filme de 1958 é baseado no livro de Lord, que também serviu de aporte para Cameron construir sua obra, mas, antes de tudo, não podemos esquecer que toda a história parte de um acontecimento real, afinal, o *RMS Titanic* realmente existiu e existe. Tendo isso em mente, um primeiro pensamento seria o de não poder se distanciar dos eventos de 1912 se, obviamente, o objetivo fosse recriá-los. Outro ponto essencial é a importância do livro de Lord, uma das obras escritas de maior respeito sobre o assunto.

⁶ Video disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ihwi4EQKhp4>>. Acesso em: 24 de fev. de 2023

O apontamento inicial que Kayoss faz em seu vídeo é sobre a presença de similaridade em determinadas cenas e diálogos no filme de Cameron com as do filme anterior. Em certo ponto diz inclusive como, retirando o romance de Rose e Jack, o filme de 1997 seria quase que um *remake* do de 1958, seguido de cortes comparativos entre as duas versões. Algumas realmente parecem inspirações diretas de uma produção para a outra, contudo, ao ler a obra de Lord, é perceptível como grande parte das cenas postas em pares condizem com os relatos dos sobreviventes no livro. Desta forma, lembrando que o desastre realmente aconteceu, se a intenção é a de criar uma ficção com um fundo histórico, é necessário seguir um determinado “roteiro”. Logo, seguindo para os comentários, e observamos outras pessoas partilhando desta linha de raciocínio, já existia ali alguém falando sobre as películas terem o livro como alicerce.

Entendemos que, do ponto de vista acadêmico, partimos do que uns diriam ser apenas mais um vídeo comparativo na internet, porém, esse “simples vídeo” desperta a curiosidade sobre a criação em cima de algo que aconteceu e o processo de inspiração com base no que já foi produzido. Ora, o questionamento faz sentido, as produções não são idênticas, cada uma tem a sua própria aura, são ambas conhecidas, ainda mais em suas respectivas épocas, mas também não se pode negar o fato de tratarem de um mesmo evento, com base em um mesmo livro e terem diferença de 40 anos uma da outra. Gilles Deleuze (1999) diz que o que move a criação é a necessidade, no entanto, qual seria a real necessidade de se fazer mais um filme sobre o *RMS Titanic*?

o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão grandes encontros (Deleuze, 1999, p. 6)

No caso não seria romance, mas algo tão grandioso que por si só inspira incontáveis obras, nas mais diversas áreas. Deleuze fala como é possível ter uma ideia a partir de outro, uma ideia segundo ele “é algo bem simples. Não é um conceito, não é filosofia” (1999, p. 8), a ideia é do cineasta mesmo que este tenha se inspirado no pensamento de outro. Criar a partir de outro não seria errado, não diminui, a princípio, o prestígio da obra ou do autor. Criar a partir e copiar são coisas completamente diferentes.

Considerando isso, não se pode esquecer que o cinema também é mostrar, ao contrário de outras artes, é possível ter outras relações com os objetos. Se em 1958 foi possível uma determinada experiência, um filme feito sobre o mesmo assunto em 1997 seria outra completamente distinta – uma visão que dialoga com o pensamento de Scannell (2001). Ser diferente não quer dizer ser melhor, nem pior, apenas diferente. Nisso entra o autor, o diretor do filme no caso. Assumir o diretor do filme como o autor da obra é complicado, afinal, diferente de um quadro (que, por sinal, também poderia ser debatido) o cinema envolve, geralmente, outras pessoas além do diretor, e todas elas contribuiriam com o produto final. Porém, o comum é que a última palavra seja a do diretor. No caso de *Titanic* (1997), considerar Cameron como autor é um pouco menos problemático, pois, além de diretor, ele foi o produtor e o roteirista. Esse envolvimento direto com a obra estaria mais próximo de como Alexandre Astruc, em 1948, via o autor que, no cinema, fazia com a câmera o mesmo que o escritor faz com a caneta (2012). Ou seja, o diretor seria capaz de “escrever” com a câmera, transmitir seus pensamentos diretamente para o filme, justamente o mostrar sua própria visão.

Pois bem, antes de falar sobre a perspectiva de Cameron, precisamos esclarecer que as escolhas e limitações nos anos 1950 geraram uma determinada película e nos 40 anos que a sucederam muita coisa mudou. Uma das mais significativas, em relação ao tema dos filmes em questão, foi a descoberta dos destroços do naufrágio em 1985. Esse fato acaba por adicionar mais uma camada dramática a trama, pois agora é possível saber como e onde está o navio “atualmente”. Com isso, a necessidade de mostrar retornaria.

Cameron (2012) fala sobre como a tragédia é tratada com caráter quase místico no imaginário coletivo, mas que com o passar dos anos a sua característica humana foi se esvaindo, assim, sua ideia era a de contar uma história de amor que se passasse antes, durante e depois do naufrágio. Com isso em mente, ele, que já se interessava pela tecnologia usada em mergulhos em grandes profundidades, teve a ideia de filmar os destroços, afinal, eles estavam lá, ao alcance. A partir de contatos que possuía, conseguiu, a bordo de um submarino, chegar ao navio. Realizando ele mesmo parte das filmagens, conseguiu colocar em escala o tamanho do transatlântico em relação ao submarino. Sendo seu objetivo sair do formato “documentário”, começou a mudar forma como eram feitas as gravações. Para isso, precisou se adaptar à situação, um

exemplo foi a construção de câmeras especiais para suportar a pressão da água naquela profundidade.

Paralelamente a possibilidade de visitar o local real, existe a evolução dos aparatos tecnológicos e de efeitos que se deu entre as produções, evidente no que Aylish Wood descreve:

Pense na diferença entre o tempo de tela gasto nos detalhes do RMS Titanic em *A Night to Remember* (Roy Baker, 1958) e *Titanic* (James Cameron, 1997). Embora no seu tempo os modelos e efeitos ópticos usados em *A Night to Remember* fossem considerados muito bons, e serviram muito bem o propósito do filme, os do *Titanic* fornecem um elemento adicional ao filme. Os efeitos especiais dão um ar autêntico, uma vez que a renderização digital do vasto navio cria o local para os vários eventos narrativos que se desenrolarão. Mas o navio digital pode igualmente ser visto como efeitos especiais de última geração. Estes efeitos funcionam como outra dimensão da narrativa do *Titanic*, a dimensão que coloca uma ênfase particular na história da queda deste gigante tecnológico. É este potencial de ver uma dimensão narrativa adicional que é frequentemente negligenciado quando o tempo de tela prolongado de elementos espetaculares (digitais ou não) leva os comentaristas a argumentar que o espetáculo interrompe a narrativa (2002, p. 370, tradução nossa).⁷

Se fosse apenas um *remake* do filme de 1958, não haveria a necessidade do esforço em recriar o navio dessa forma. Aqui vale um adendo, desde a primeira vez que imagens referentes ao desastre foram produzidas - o cinejornal de 1912 -, o público clamava pela experiência de estar lá (Wedel, 2004), essa particularidade contraria as críticas relacionadas ao tempo gasto com o “espetáculo”, já que esse seria um dos momentos de maior carga dramática e que poderia aproximar o filme do evento de fato.

Agora, se fazia falta o espetáculo nos títulos anteriores, Cameron teria a suprido. Em sua carreira, ficou conhecido pelos efeitos e criações/recriações de mundos - vide *Avatar* (2009) e *Avatar 2* (2023) -, ao ponto de hoje ser quase impossível pensar em *Titanic* e a primeira imagem que venha em mente não ter ligação com o filme de

⁷ No original: Think of the difference between the screentime spent on the detail of the RMS Titanic in *A Night to Remember* (Roy Baker, 1958) and *Titanic* (James Cameron, 1997). Although in their day the models and optical effects used in *A Night to Remember* were considered very good, and served the purpose of the film very well, those in *Titanic* provide an added element to the film. The special effects supply an authentic air, as the digital rendering of the vast ship creates the site for the various narrative events that will unfold. But the digital ship can equally be viewed as state-of-the-art special effects. These effects operate as another dimension of the narrative of *Titanic*, the dimension that places a particular emphasis on the story of the fall of this technological giant. It is this potential for seeing an additional narrative dimension that is often overlooked when the extended screentime of spectacular elements (digital or otherwise) leads commentators to argue that spectacle interrupts narrative.

1997. Não podemos afirmar que não existirá outro a tomar o lugar, afinal, quem imaginaria em 1958, ou nos anos posteriores, que outra obra a superaria? Na verdade, voltemos a questão da necessidade, quem imaginaria ser necessário outro filme, grandioso, retratando o desastre? Não havia a necessidade até que uma ideia a criasse. Depois de ter sido concretizada, se provou a validade de sua existência, é só lembrar que *Titanic* voltou aos cinemas em 2012, 2017 e agora, em 2023, mais uma vez, comemorando nessa ocasião os 25 anos da estreia original.

Tanto Cameron quanto os diretores que trataram do *RMS Titanic* antes dele, usam do cinema para conjecturar como teria sido a viagem e os últimos momentos do navio na superfície. Como Jacques Aumont (2008) bem disse, o especular é diferente do explicar. Ao especular pode-se dizer o que quiser e isso não influenciará o objeto em si, o “real”. Assim é possível continuar a criar a ficção, a imaginar, mesmo que se tenha uma fundação concreta. Nesse processo, as ideias poderiam, da mesma forma, ter ligação com os “e se...”, abrindo caminho para outros horizontes.

Por esse viés, existem os filmes que destoam, que seguem caminhos tortuosos no campo do imaginário, quase como um “multiverso Titânico”. E se utilizassem o *Titanic* na propaganda nazista? *Titanic* de 1943. E se conseguíssemos trazer o navio de volta à superfície? *Raise the Titanic* em 1980. E se o *Titanic* fosse reconstruído, mas afundasse novamente em sua viagem inaugural atingido por uma onda *a la The Poseidon Adventure* (1972)? *Titanic II*, 2010. E se o *Titanic* fosse reconstruído mais uma vez, mas agora fosse assombrado pelos fantasmas dos mortos na tragédia que buscam por vingança? *Titanic 666* de 2022 foi a resposta. Esses são alguns exemplos que se baseiam na história, mas que fogem do “padrão”, do que “realmente aconteceu”, mesmo que a história real seja, por si só, formidável.

Pensando isso, faz sentido a proposta de Cameron em criar o espetáculo baseado naquilo que fora efetivamente dramático. São críveis os acontecimentos retratados a bordo de seu *Titanic*. Como o diretor falou em entrevista,

Queríamos contar uma história fictícia em termos históricos absolutamente rigorosos e exatos. Se se sabe que algo aconteceu, nós não o violamos. Da mesma forma, não há nada que demonstremos que não possa ter acontecido. As nossas personagens fictícias são tecidas através dos pilares da história de tal forma que poderiam ter estado lá. Toda a precisão e todos os efeitos visuais especiais são destinados a um propósito; colocar o espectador no

Titanic. É um tipo de experiência muito "você-está-lá" (Cameron, 2012, p.77, tradução nossa).⁸

Retorna aqui a busca que se faz desde o acidente de realmente presenciar os acontecimentos. Nesse sentido, cada novo filme lançado sobre naufrágio, e que o reconstrua à sua maneira, é um passo a mais que se dá na tentativa de ter essa sensação. Cameron, até então, seria o que mais se aproximaria dessa experiência cinematográfica. Entretanto, como não ser mais do mesmo? Todos sabem que o *Titanic* não completa sua viagem, pelo menos não do jeito esperado. Nesse caso, o caminho é mais importante que o destino, por assim dizer. No caso, o diretor seguiu para a construção das personagens, pois facilitaria a aproximação do espectador aos fatos. Sua teoria

[...] é que você gasta duas horas montando a história com pessoas de quem realmente gosta e as joga onde não se sabe se elas sobreviverão ou não. Quero dizer, como você faz um filme sobre um evento onde todos sabem como termina? Todos nós sabemos que o navio afunda. Você tem que fazê-lo sobre como o naufrágio do navio, que é inevitável, afeta as pessoas de quem você gosta (Cameron, 2012, p. 83, tradução nossa)⁹

Tal aproximação teria o poder de reavivar o fator humano que Cameron alegou ter sido perdido com o tempo e concomitantemente justifica outra vez o espetáculo.

Se uma ideia parte da necessidade, a necessidade de se fazer mais um filme sobre o *RMS Titanic* estaria justamente no que Cameron disse sobre a perda do humano na história, nas descobertas que foram feitas depois do filme de 1958 e na vontade de estar lá, não sendo possível afirmar que essa última tenha sido completamente sanada ou que um dia seja, tendo em vista não ser possível alegar que todos os que assistiram ao filme sentiram-se satisfeitos.

Em resumo, o que pode ser dito ao final desse percurso é que faz sentido sim que continuem a realizar produções sobre o desastre. Novas ideias continuarão a surgir, o importante é saber como construir algo novo por cima do que já foi feito, como ser

⁸ No original: We wanted to tell a fictional story within absolutely rigorous, historically accurate terms. If something is known to have taken place, we do not violate it. Likewise, there's nothing we show that could not have happened. Our fictitious characters are woven through the pylons of history in such a way they could have been there. All the accuracy and all the special visual effects are intended for one purpose; to put the viewer on Titanic. It's a very you-are-there kind of experience.

⁹ No original: My theory is you spend two hours setting up the story with people you really care about, and you play it out where you don't know whether or not they will survive. I mean, how do you make a movie about an event where everybody knows how it ends? We all know the ship sinks. You have to make it about how the sinking of the ship, which is inevitable, affects the people you care about.

inovador em algo já conhecido. É claro que nesse caminho muitas atrocidades serão feitas. Em razão disso, é imprescindível que se tenha o mínimo de respeito, é claro, afinal, por ter sido um desastre real, significa que pessoas realmente perderam suas vidas, lembrar isso faz parte do humano que Cameron fala.

Sobre a criação em si, novas necessidades surgirão e com elas as ideias. Provavelmente continuaremos a pensar que não precisamos de um novo filme do *Titanic*, isso é claro até ficarmos embasbacados com um novo longa revolucionário ou não. No dia que isso acontecer, provavelmente será comparada ao filme de 1997, e quem sabe ao de 1958, e o debate será mais uma vez revivido, afinal, grande parte do que for retratado será repetido, em maior ou menor grau.

Considerações Finais

Existem diversas formas de se chegar ao real. Mesmo se tratando de dramatizações, os filmes abordados trazem o que se imagina do real a partir daquilo que se tem disponível. O real existe, entretanto não é único ou definitivo. Percebe-se como cada um passa pelo, e absorve do, evento algo particular que necessita ser somado ao do próximo se o objetivo é chegar ao todo. Por fim, o assunto não se esgota e, provavelmente, continuará sendo debatido por muito mais tempo conforme novas descobertas sejam feitas, e com essas descobertas, novas necessidades surgirão. Se será realizada mais uma película ao estilo da de 1958 ou da de 1997, não se sabe. O que sabemos é que provavelmente continuarão a realizar produções com foco no *RMS Titanic*, afinal, mais de 100 anos após o desastre, este se mostra relevante o suficiente para voltar aos cinemas e atrair uma boa audiência.

Enquanto o navio “real” continua no fundo do mar, não sabemos por quanto tempo, o transatlântico criado e recriado continuará a navegar o imaginário coletivo indefinidamente.

Referências

ASTRUC, Alexandre. NASCIMENTO DE UMA NOVA VANGUARDA: A *CAMÉRA-STYLO*. Tradução de Matheus Cartaxo. **Foco Revista de Cinema**. 2012. Disponível em: <[AUMONT, Jacques. Pode um Filme Ser um Ato de Teoria? **Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 33\(1\), p. 21-34, jan./jun. 2008. Disponível em: <\[BAECHLIN, Peter; MULLER-STRAUSS, Maurice. **Newsreels Across The World**. Paris: UNESCO, 1952. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000030104>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022\]\(https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684#:~:text=Prop%C3%B5em%2Dse%2C%20para%20concluir%2C,ato%20te%C3%B3rico%2C%20mesmo%20que%20limitado.> https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684#:~:text=Prop%C3%B5em%2Dse%2C%20para%20concluir%2C,ato%20te%C3%B3rico%2C%20mesmo%20que%20limitado.>. Acesso em 25 de fev. de 2023.</p></div><div data-bbox=\)](https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm#:~:text=FOCO%20%2D%20NASCIMENTO%20DE%20UMA%20NOVA,CAM%C3%89RA%2DSTYLO%2C%20por%20A%20Alexandre%20Astruc&text=O%20que%20me%20interessa%20no%20cinema%20%C3%A9%20a%20abstra%C3%A7%C3%A3o.&text=%C3%89%20imposs%C3%ADvel%20deixar%20de%20ver%20que%20algo%20est%C3%A1%20acontecendo%20no%20cinema.> https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm#:~:text=FOCO%20%2D%20NASCIMENTO%20DE%20UMA%20NOVA,CAM%C3%89RA%2DSTYLO%2C%20por%20A%20Alexandre%20Astruc&text=O%20que%20me%20interessa%20no%20cinema%20%C3%A9%20a%20abstra%C3%A7%C3%A3o.&text=%C3%89%20imposs%C3%ADvel%20deixar%20de%20ver%20que%20algo%20est%C3%A1%20acontecendo%20no%20cinema.> Acesso em 24 de fev. de 2023.</p></div><div data-bbox=)

CAMERON, James. 20,000 Leagues Under The Sea: The Movie Director as Captain Nemo. [Entrevista concedida a] Bill Moseley. **James Cameron: interviews**. (ed.) Brent Dunham. Mississippi: University Press of Mississippi, 2012. p. 77- 109.

COHEN, Percy S. Theories of Myth. **Man, New Series**. v. 4(3), p. 337-353, set. 1969. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2798111>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

DELEUZE, Gilles. “O Ato de Criação” (palestra dada na Femis em 17/05/1987). Especial para *Trafic*, republicado por *Folha de S. Paulo, Caderno Mais!* jun. 1999. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 24 de fev. de 2023.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. ed. 7. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: Um outro cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

IN NACHT UND EIS; Direção: Mime Misu. Alemanha: Continental-Kunstfilm, 1912. (42min) Disponível em: <<https://youtu.be/Zb99GTTkzKM>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

LORD KAYOSS. A Night to Remember 1958 vs Titanic 1997. YouTube, 14 de maio de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ihwi4EQKhp4>>. Acesso em: 24 de fev. de 2023

MORIN, Edgar. **Conhecimento, ignorância, mistério**. Tradução: Clóvis Marques. ed. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

SAVED FROM THE TITANIC; Direção: Étienne Arnaud. Estados Unidos: Eclair Film Company, 1912.

SCANNELL, Paddy. Authenticity and experience. **Discourse Studies**. v. 3(4), p. 405-411, nov. 2001. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24047525>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

TITANIC; Direção: James Cameron. Produção: James Cameron, Jon Landau. Estados Unidos: Paramount Pictures, 20th Century Fox, 1997. 2 Blue Ray.

TITANIC REAL FOOTAGE: LEAVING BELFAST FOR DISASTER (1911-1912); British Pathé. YouTube. 13 de abr. de 2014. (6 min.) Disponível em: <<https://youtu.be/05o7sOAJtXE>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

TITANIC: THE FACTS TOLD BY REAL SURVIVOR; British Pathé. YouTube. 01 de ago. de 2011. (8min.). Disponível em: <https://youtu.be/_xKDRmhp6lQ>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

WEDEL, Michael. Early German Cinema and the Modern Media Event: Mime Mitsu's Titanic – In Night and Ice (1912). In: BERGFELDER, Tim; STREET, Sarah. **The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture**. Londres: I.B. Tauris, 2004. p. 97-110.

WOOD, Aulish. Timespaces in spectacular cinema: crossing the great divide of spectacle versus narrative. **Screen**. v. 43(4), p. 370-386, dez-mar 2002. Disponível em: <https://www.academia.edu/25864197/Timespaces_in_spectacular_cinema_crossing_the_great_divide_of_spectacle_versus_narrative>. Acesso em: 24 de fev. de 2023.

Recebido em: 02/06/2023 Aceito em: 29/11/2023

REPRESENTAÇÕES DA DITADURA CHILENA. O OLHAR DO DIRETOR PABLO LARRAÍN (2008-2012)

Allan Constancio¹

Resumo: Esta pesquisa consiste na análise das obras fílmicas “Tony Manero”, “Post Mortem” e “No” conhecidas como “Trilogia sobre a ditadura”; representações do diretor Pablo Larraín sobre a ditadura militar chilena. Este artigo terá um percurso investigativo a partir da formação do diretor, da sua vida pessoal e familiar e de suas escolhas artísticas em contraste com a história do Chile, abordando os fatores e acontecimentos históricos que levaram o golpe imposto pelos militares e a ascensão da mais cruel ditadura latino-americana. Outro ponto importante é a relação cinema-história a qual ambos são instrumentos narrativos e tem como motor intrínseco a problematização de acontecimentos, sendo assim peças fundamentais para a compreensão e análise das representações do diretor e como ele se apropria delas para trazer à luz do presente a ditadura que acometeu o Chile em 1973. A trilogia sobre a ditadura chilena atua como vislumbre do passado sendo material de estudo histórico para o presente.

Palavras-chave: Pablo Larraín; Ditadura chilena; Representações fílmicas.

REPRESENTATIONS OF THE CHILEAN DICTATORSHIP. DIRECTOR PABLO LARRAÍN'S LOOK (2008-2012)

Abstract: This research consists of analyzing the film works "Tony Manero", "Post Mortem" and "No", known as the "Dictatorship Trilogy", representations by director Pablo Larraín of the Chilean military dictatorship. This article will follow an investigative path based on the director's upbringing, his personal and family life and his artistic choices in contrast to Chile's history, addressing the historical factors and events that led to the coup imposed by the military and the rise of Latin America's cruelest dictatorship. Another important point is the cinema-history relationship, in which both are narrative instruments and have the problematization of events as their intrinsic driving force. They are therefore fundamental to understanding and analyzing the director's representations and how he appropriates them to bring the dictatorship that affected Chile in 1973 to light. The trilogy about the Chilean dictatorship acts as a glimpse into the past and is material for historical study for the present.

Keywords: Pablo Larraín; Chilean dictatorship; Film representations.

¹ Graduado em História pela Universidade Metodista de Piracicaba (2020). Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná. Tem experiência na área de pesquisa histórica, com ênfase em história contemporânea e história do cinema. Atua como roteirista e produtor de curtas-metragens.

Pablo Larraín

Reconhecendo o papel do cinema como instrumento de memória e representação do passado as obras do diretor e roteirista Pablo Larraín, chamadas de “trilogia sobre a ditadura” sendo elas: “Tony Manero” (2008), “Post Mortem” (2010) e “No” (2012), acerca de distintos momentos e aspectos da ditadura de Pinochet, serão os alicerces para compor a investigação deste artigo que abordará as representações de Larraín sobre a ditadura e a constituição de suas características.

Em entrevista ao Programa Ibermídia realizada pelo jornalista Andrew Chernin, no dia 25 de abril de 2013 o diretor recorre a suas lembranças para contar um pouco da sua vida e de sua trajetória.

Nascido em 1976, segundo de seis filhos do Senador Hernan Larraín e da ex-ministra Magdalena Matte ambos militantes da UDI – União Democrática Independente (partido conservador). Pablo Larraín Matte é diretor, roteirista e produtor chileno responsável pela escrita e produção dos filmes relacionados à ditadura militar Chilena.

Na sua infância estudou em um colégio de extrema direita, voltado para crianças ricas, chamado Apoquindo, o ambiente e ele mesmo eram violentos, as brigas e agressões eram rotineiras, a liberdade de expressão era suprimida. No oitavo ano sua mãe o mudou para o colégio Francisco de Assis, Larraín frisa a diversidade do colégio e também o situa como ponto inicial responsável por transformar sua visão de mundo até ali restrita a seu convívio familiar e de classe.

Pablo Larraín atribui ao novo colégio a abertura de horizontes que teve, pois só assim foi possível se afastar de sua família e ver o mundo segundo ele mesmo. O primeiro contato com o cinema se deu quando uma professora começou a projetar filmes em 16 mm no refeitório do colégio, naquele momento no Chile os únicos filmes em 16 mm eram os do Goethe Institut todos em alemão, assim o aspirante a cinéfilo se tornou sócio do instituto e encontrou nos filmes sua verdadeira paixão, que o fez largar os planos de entrar na faculdade de direito. O apoio de sua família foi algo que o diretor já esperava, pois apesar das diferenças ele frisa em toda a entrevista o orgulho advindo de seus pais.

Posteriormente na adolescência começou a tirar fotografias e a paixão pelo visual se intensificava, mais tarde entrou no curso de Comunicação Audiovisual na Universidade de Artes, Ciências e Comunicação - Uniacc.

Em 1994 seu pai Hernan Larraín se torna senador, com 21 ou 22 anos Larraín sai de casa, pois a figura de um pai senador acabou sendo pesada demais, o diretor faz questão de frisar que a relação pessoal com seu pai era e é muito boa, e que foi educado com muita liberdade salienta que se fosse ao contrário tendo um filho de direita para ele seria um convívio muito difícil.

O dinheiro que ganhava com fotografias e filmagens de casamentos o proporcionou essa emancipação, mudou-se de bairro com o intuito de tentar compreender a cidade um pouco melhor, a Santiago que mais o interessava e queria desvendar.

O diretor relata que foi impactante saber que viveu uma ditadura:

Isso andava de mãos dadas com deixar a adolescência e começar a tornar-me um homem e a perceber como é que o Chile é e o que tinha acontecido. Eu desconhecia muitas das coisas que tinham ocorrido ou tinham me contado de outra maneira. E a primeira impressão foi de vergonha: quando nos apercebemos daquilo que realmente pensamos e de onde nos situamos ideologicamente, temos uma vergonha muito poderosa (Larraín, 2013, p. 5).

O sentimento de vergonha que sentiu em ter uma infância confortável e cega ao contrário de milhares de pessoas era avassalador, pior ainda era perceber a posição de sua família diante de tudo que acontecia.

Em 2006 Larraín inicia sua jornada como diretor com o filme “Fuga”. Em 2008 lança o primeiro filme que compõe sua trilogia sobre a ditadura, “Tony Manero”, em 2010 “Post Mortem” e em 2012 “No”.

Coloquei-me muitas perguntas ao fazer estes três filmes (*Tony Manero*, *Post Mortem* e *No*) e as respostas que tenho são muito poucas. Ou nenhuma. Pergunto-me: O que aconteceu? Como fomos capazes de fazer tanto mal? Como é que estruturámos uma sociedade sustentada num ressentimento tão profundo entre ideologias e classes...? O meu trabalho não está instalado a partir de certezas. Tem mais a ver com tentar encontrar pequenas coisas que se articulem e deem uma ideia a partir da ficção, porque eu não faço documentário nem filmes que tenham um papel historiográfico. Quando finalmente a consegui organizar e dar sentido à formação em retalhos que tive, consegui estruturá-la mais a partir do desassossego e da perplexidade do que da certeza. A partir da ideia de fazer perguntas e não esperar respostas. Quando há uma resposta, então já não me interessa. Porque responder a

alguma coisa é encher os espaços que não esperamos que estejam cheios. (Larraín, 2013, p.7).

Larraín discorre sobre a dificuldade em que tinha em ser “aceito” e como isso o incomodava por um grande período de tempo, não agradava a direita pois tocava-lhes na ferida e a esquerda também reagia mal por ele vir de uma família rica conservadora. Com o tempo o diretor diz que aprendeu a conviver com as críticas, ele é claro em suas palavras, que sua meta é exteriorizar e se defender em seus filmes mais do que em discursos e entrevistas.

Chile 1970 – 1973

Em 1945 a Segunda Guerra Mundial chegava ao fim, os países do Eixo perderam o grande confronto e todos acreditaram que a dor e o sofrimento seriam deixados para trás, no entanto outro confronto se iniciava entre os Estados Unidos e a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). Popularmente conhecida como Guerra Fria a disputa entre as duas maiores potências mundiais caracterizava-se por não haver confrontos bélicos diretos e sim disputas ideológicas, fortes o suficiente para dividir o globo entre apoiadores do capitalismo e do socialismo.

Da mesma forma que, na visão política marxista, as forças reacionárias, lideradas pela classe burguesa, constituem o inimigo comum, assim também a doutrina da segurança nacional designa um inimigo comum a combater, que são as forças subversivas lideradas pelo partido comunista. O herói da história chama-se classe operária, no romance marxista; na novela da segurança nacional, a heroína desamparada a salvar é a Nação. Nessa luta ou guerra permanente, aos combatentes se oferece sempre um paraíso, como recompensa última: a sociedade comunista para uns, a democracia para outros. Mas enquanto perdurar a campanha – cuja duração é indefinida – o Estado deve, curiosamente, se apresentar como oposto do ideal futuro: é a ditadura do proletariado ou o Estado de segurança nacional, um e outro gerados por uma Revolução, palavra sagrada que designa a inauguração de uma nova vida, da vida que precede a visão beatífica do céu, uma espécie de purgatório terrestre, em que os culpados – que são sempre os outros – devem padecer a justa expiação pelos seus pecados, até que a sociedade inteira seja purificada do Mal. (Comparato, 1981, p.2).

Essa perseguição aos “culpados” com o intuito de “purificar” a sociedade livrando-se da influência e ideologia soviética guiaram os Estados Unidos durante toda a Guerra Fria, o inimigo em comum designado pelo país já estava posto, agora precisava

ser combatido, assim intensificaram as ações internacionais em prol de maximizar a influência estadunidense na América Latina.

Esse era o cenário mundial, o mundo estava dividido, e o mesmo ocorreu com o Chile. O início do descontentamento por parte da direita chilena ocorreu com a vitória da Unidade Popular em 1970, partido do presidente socialista Salvador Allende. A esquerda conseguiu se organizar e vencer aproveitando as dissonâncias da direita a partir de uma ruptura que ocorreu em 1966, quando o governo do presidente Eduardo Frei do Partido Democrata Cristão, eleito em 1964, não agradará mais todos os componentes do partido o que levou a uma ruptura, nascendo o Partido Nacional.

Assim a Unidade Popular composta pelos Partidos Socialista, Comunista, Radical, Social Democrata, Movimento de Ação Popular Unitário (Mapu) e Ação Popular disputaram as eleições de 4 de setembro de 1970 com o Partido Nacional e com o Democrata Cristão.

Os resultados das eleições foram favoráveis a Salvador Allende, no entanto o número de votos não superou a maioria simples, o que resultou em uma eleição pelo congresso nacional para ratificar ou não a vitória de Allende, a direita temendo que congresso ratificasse a posse procurou apoio dos militares.

Logo após as eleições iniciaram as campanhas golpistas para impedir a posse de Allende, além dos grupos dominantes chilenos, o imperialismo norte-americano envolveu-se firmemente numa intensa propaganda sobre os perigos de um governo de orientação marxista no Chile, preparando a população para uma eventual intervenção militar que contava com o apoio de alguns dos altos comandos do exército chileno. (Guazzelli, 2004, p. 84).

Segundo Agustin Cueva (1979) citado por Guazzelli (2004, p. 85) “em 24 de outubro o congresso ratificou a posse de Allende, não antes de a Unidade Popular subscrever para a democracia cristã o “Estatuto de Garantias Constitucionais”, alegadamente para evitar a instalação de um regime totalitário”.

Durante seu mandato Allende sempre respeitou as leis e as instituições, o que acabou se tornando uma marca do seu governo. Apenas em 1971 Allende conseguiu começar a colocar seus planos em prática, no entanto os obstáculos eram enormes, pois a burguesia opositora formava o poder legislativo e judiciário.

Um dos maiores obstáculos internos criados pela oposição foi pânico financeiro criado pelos empresários ao diminuírem o número de funcionários e fecharem

empresas assim caindo o número de investimento nacional. Obstáculos eram criados também no exterior por meio de ações e bloqueios econômicos a fim de minar o governo socialista chileno.

Em 1972 o enfrentamento do governo com a burguesia se acirrou, as dívidas aumentaram e o Chile enfrentava uma crise que afetava inúmeros setores.

O problema mais grave que aparecia em 1972 era a escassez de alimentos, os níveis de consumo haviam aumentado devido à política de salários e preços executada em 1971, e a produção agrícola não respondera adequadamente o aumento na demanda porém a principal razão para o desabastecimento foi a ação dos comerciantes que esconderam e estocaram as mercadorias para vendê-las no mercado negro. (Guazzelli, 2004, p. 92).

Já em 1973 a expectativa da oposição direita era conseguir a maioria nas eleições legislativas para que tivessem dois terços no congresso, só assim poderiam derrubar o governo da Unidade Popular, o resultado foi mais uma frustração para o grupo, os candidatos que apoiavam o governo conseguiram não só manter o mesmo número, que foi responsável por eleger Allende em 1970, como também elevar esse percentual.

O proletariado chileno conseguia ver bem quem era o verdadeiro inimigo, por mais que estivessem vivendo um momento de crise, recessão, escassez e alta inflação era nítido que o governo não era o responsável pela crise e sim a oposição.

A situação era extremamente tensa, a oposição sabia que não conseguiria, por meios democráticos, tirar Allende do poder. As estratégias e ações para enfraquecer e dificultar as ações do governo já estava sendo postas em prática. Nesse turbilhão de acontecimentos o governo ainda tinha mais um inimigo, a camada mais radical da esquerda divergia das ações do governo, dessa forma não vendo prosperidade nas ações governamentais de Allende o grupo decidiu ocupar propriedades públicas.

O resultado dessas ocupações alimentava o discurso da oposição sobre o risco e o perigo de um governo socialista pautado no totalitarismo.

As forças armadas a partir desse momento passaram a ter um papel no governo que não tiveram durante todo o mandato de Allende, a justificativa apoiada no processo de “intervenção para salvação” começava a ser empregada. Utilizando uma lei para controle de armas como pretexto para suas ações os militares começaram a perseguir o proletariado.

Unidos e fortes as forças armadas estavam prontas para golpear a democracia, no dia 11 de setembro de 1973 marcharam até a sede do governo, o palácio La Moneda, exigindo que Allende renunciasse, o presidente se manteve firme em seu posto, o que resultou no bombardeio do palácio e na morte de Allende. O golpe foi sangrento, a Unidade popular tentou resistir, porém o poder bélico dos militares prevaleceu.

Na noite de 11 de setembro de 1973, depois da queda do presidente constitucional Salvador Allende, quatro oficiais desconhecidos se apresentaram ao país e justificaram as ações bélicas do dia em nome da defesa da institucionalidade quebrantada, da existência de grupos armados e da grave crise econômica que o país vivia. Um inseguro general, Augusto Pinochet, falou em nome do Exército, informando do fechamento do Congresso Nacional e do recesso de todos os partidos políticos. Seus temerosos e hesitantes olhos frente à câmara refletiam seu escasso protagonismo nos acontecimentos do dia, ao contrário do comandante e chefe da Força Aérea (FACH), general Gustavo Leigh, que não precisou ler a declaração que levava escrita, pois explicou com desenvoltura o caráter contrassubversivo do golpe e a decisão de "extirpar o câncer marxista até as últimas consequências". Para todos os que assistiram à apresentação dessa noite, estava claro que o mais perigoso desse grupo era o chefe da FACH, um dos instigadores do golpe. Poucos meses mais tarde, entretanto, general Pinochet começava a se instituir como o líder da Junta Militar, apoiado pelo almirante José Toribio Merino e pelo diretor do Corpo de Carabineiros, general Cesar Mendoza. (Zárate, 2012, p.124).

Pinochet deixava de ser um militar e passava a ser um ditador, modelo para o conservadorismo chileno e mundial, a ditadura chilena era vista como exemplo de organização. Para muitos Pinochet era o salvador que livraria o Chile do perigo comunista, mas estava mais para carrasco que traiu a confiança de Allende, usurpou o poder e fez de assassinatos e torturas a primeira medida no Chile.

A ditadura chilena durou de 1973 a 1990, dezessete anos marcados pela censura e repressão, responsável por dificultar cada vez mais a vida do proletariado e institucionalizar a disparidade de renda, um abismo foi criado ao longo dos anos entre os ricos e os pobres.

Trilogia sobre a ditadura

A "trilogia sobre a ditadura" de Pablo Larraín são obras fílmicas que apresentam acontecimentos fictícios sem qualquer compromisso com a realidade, mas que utilizam de fundo o golpe militar chileno, por meio de representações desse período.

Dentre as várias definições e interpretações atribuídas ao termo “representação” destaca-se a interpretação filosófica do dicionário Michaelis: “Ato pelo qual se faz vir a mente a ideia ou o conceito correspondente a um objeto que se encontra no inconsciente” (Representação, 2019). A representação apresentada no dicionário Michaelis é tida como algo exterior ao indivíduo que é feito para que o inconsciente possa ser visualizado.

Para Roger Chartier (1990, p. 17) a representação insere-se no contexto da história cultural cujo principal objetivo é: “Identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (Chartier, 1990, p.17).

O cinema nesse sentido é a construção da realidade social que é feito por meio de representação com o intuito de exteriorizar o inconsciente e as ideias de seus realizadores que podem ou não utilizar da historiografia para construir suas narrativas, o fato é que, por mais que tentem trazer a total veracidade dos fatos a representação corre o risco de estar atribuída a seus executores.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (Chartier, 1990, p.17).

Chartier apresenta o conceito de representação, o papel que seus realizadores têm e os fins que os guiam, em contrapartida Marc Ferro traz a importância da análise dessas representações.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar "séries, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com qual se comunica, necessariamente. (Ferro, 1924, p.32)

Tony Manero

“Tony Manero” é um filme dirigido e roteirizado por Pablo Larraín com a colaboração de Alfredo Castro que também é o protagonista, o elenco conta também com Amparo Noguera, Elsa Poblete, Hector Morales e Paola Lattus. Lançado em 2008 o filme conta a história de Raul Peralta e sua busca pelo estrelato, tendo como pano de fundo a ditadura de Augusto Pinochet.

O filme se passa em Santiago em 1978, cinco anos após o golpe militar e é nesse contexto que conhecemos Raúl Peralta, um homem que tem por obsessão Tony Manero, o personagem de John Travolta no filme “Os Embalos de Sábado a Noite”. Mesmo sem saber falar inglês, Raul vai toda a tarde ao cinema para rever o filme, sua obsessão é tamanha que até as falas de Tony Manero ele decorou.

A trama inicia-se com Raul indo até os estúdios de uma Televisão chilena para se inscrever em uma disputa de sócias de Manero, à primeira vista destaca-se sua aparência, ele é um homem muito mais velho que Tony Manero de John Travolta, com 52 anos de idade.

Raul vive em um bar onde apresenta números de dança junto com sua namorada Cony, a filha dela Pauli e Goyo. O bar é de Wilma, uma senhora que tem seus 50 e poucos anos e um filho ainda criança. O lugar é marcado por uma decadência que está presente em todos os núcleos do filme, exceto no estúdio de televisão. O longa traz uma paleta de cores mais neutra e escura reproduzindo um ar sombrio, principalmente no subúrbio onde o bar se localiza.

O filme tem como foco a vida de Raúl e sua caminhada para se tornar o “Tony Manero chileno”, mas ao contrário da maioria das críticas que colocam o contexto político chileno como apenas um cenário exterior é nítido a influência dele na vida dos personagens, a violência é naturalizada a partir do momento que foi o alicerce para construir o governo militar e continua sendo empregada como instrumento de anti-subversão durante todo governo militar.

No decorrer da primeira cena destaca-se a produtora do programa dando instruções aos participantes sobre o que é proibido, frisando a importância de não falar mal do governo ou contar piadas sujas e palavras de baixo calão, coisas essas tidas como elementares e básicas para se estar na televisão, essa cena acontece em segundo plano,

afirmando o discurso conservador e autoritário que o governo impunha aos meios de comunicação.

Além da competição de sócias Raúl está montando um novo show para o bar em que trabalha, no entanto o piso do palco está velho o que leva Raúl a ter outra fixação: utilizar vidros no palco para que uma luz o ilumine por baixo tal como no filme “Os Embalos de Sábado à noite”, uma televisão roubada por ele é usada como moeda de troca para conseguir uma parte dos vidros que quer para compor o palco.

Todos os moradores do bar têm uma admiração por ele, talvez por ser o homem mais velho no local, talvez por ser um bom dançarino, talvez por representar uma figura paterna ou ainda por ele ainda sonhar e correr atrás dos seus sonhos, mesmo que descumpra a lei para realizá-los.

Em determinada cena Raul avista Goyo entregar a um homem desconhecido um pacote, ele resolve segui-lo procurando matar sua curiosidade e até tirar proveito dessa situação, porém o homem é surpreendido pelos militares que acabam o matando, pois ele faz parte de um grupo opositor ao regime. Raúl espera até os militares saírem e rouba o que encontra de valor no corpo do homem. Durante todo o filme aspectos da ditadura são relatados como o toque de recolher ao fechar o bar e a agressividade dos militares, mas tudo dialogado em conversas fora do plano principal.

Tanto a namorada de Raul quanto a dona do bar oferecem a ele a oportunidade de seguir em frente, se mudarem sem a companhia do restante, mas nenhuma das propostas realmente chama a atenção do dançarino que segue empenhado em transformar o palco e o espetáculo para ser o mais semelhante possível ao filme do seu ídolo.

A sutileza de Pablo Larraín ao tratar o cenário político chileno é tamanha que pode passar despercebida, em um diálogo a filha de sua namorada que tem por volta de vinte anos chega encharcada pois tomou uma chuva, e relata que o centro da cidade está todo inundado e que Goyo está ajudando as pessoas atravessarem de um lado para o outro com seu triciclo, enquanto os militares não faziam nada só assistiam. Ela é repreendida pela dona do bar que defende a intervenção militar e diz que agora tudo funciona. O diálogo ocorre no momento em que a jovem é despida e a nudez evidenciada, este foi o jogo de situações que o autor usou, tratar a crítica ao regime no momento em que a nudez, algo que chama a atenção do telespectador é abordado, é

como se Larraín deixa-se claro que o filme se passa durante a ditadura, mas não é somente sobre ela e sim como ela interfere mesmo indiretamente na vida dos chilenos, desnudando o Chile a verdade é revelada.

No decorrer da trama a psicopatia de Raúl aumenta a ponto de ele chegar a matar os funcionários do cinema para roubar o filme pelo qual estava aficionado apenas porque o filme saiu de cartaz, Raúl se tornava um assassino a sangue frio capaz de tudo para atingir seus objetivos.

O dinheiro roubado do cinema, junto com o filme, não foi capaz de comprar todos os vidros que eram necessários para compor o palco que Raúl almejava para sua estreia. Buscando resolver essa situação ele compra restos de ossos para dar aos cachorros do vendedor de vidros a fim de distrai-los, assim entra no galpão e mata o vendedor, roubando o restante dos vidros. Raúl começa a premeditar seus crimes, diferente dos outros que ele agiu de maneira instantânea procurando seu bem próprio.

O material roubado diferente do que era de se imaginar não vai para o palco e sim para um palco individual que ele cria em seu quarto. A miséria que assola o Chile nesse período não justifica as atrocidades cometidas por Raúl, mas é responsável por institucionalizar a agressão e o homicídio trazendo para a esfera pública e comum a mediocridade.

A apresentação de Raúl ocorre e tudo sai como ele planeja, no entanto, ele começa a sentir a idade quando não consegue realizar os passos de dança assim como Goyo. Após a apresentação todos bebem para comemorar o espetáculo, nesse momento Raul acaba beijando e transando com Pauli a filha de sua namorada. Cony sabendo que Pauli e Goyo fazem parte de um grupo opositor a ditadura, é tomada pelo ciúme, resolve denunciá-los aos militares que chegam na manhã seguinte e começam a agredir os dois, o destino de ambos não é revelado, mas partindo do que já foi mostrado provavelmente foram assassinados. Raúl foge assim que pode e vai correndo até a televisão para participar do concurso, o destino que afeta seus amigos não o importa.

Raúl é o penúltimo adversário, se esforça para realizar uma boa apresentação, mas não é o suficiente para fazê-lo vencer, e ele acaba ficando em segundo lugar. Raúl encontra o vencedor e sua esposa no ponto de ônibus e fica vidrado neles, senta-se no banco de traz e olha para frente. O filme acaba nesse momento, não se sabe se Raul

perseguiu o casal, não se sabe o destino de Pauli e Goyo e nem o que Raúl planeja para o futuro.

O filme trata de um homem que utiliza do contexto violento que está inserido para exteriorizar seus próprios demônios, a violência e o homicídio que o regime militar de Pinochet naturalizou são abordados pelo diretor ao construir o personagem principal, Raúl é a personificação da ditadura, o fruto podre que os anos de chumbo criaram.

Assim como Pinochet que não sofria as consequências pelos seus atos Raúl também não sofre, assim como Pinochet é louvado por milhares de chilenos Raúl também era por seus amigos independente de suas ações, Raúl nada mais é que a representação do ditador em um modelo mais popular, acessível.

Pablo Larraín ao representar a ditadura como pano de fundo da saga de Raúl rumo ao estrelato aborda a repressão institucionalizada, talvez por ser parte de uma trilogia que trata o período esperasse que o filme fosse mais incisivo quanto a assunto políticos assim como “Post Mortem” e “No”. Exemplos desse “distanciamento” são: o apresentador do programa apenas citar a quase guerra entre Argentina e Chile por disputas territoriais, o silêncio quanto ao plebiscito para afirmar o apoio da população ao governo militar que ocorreu no mesmo ano que se passava o filme.

Constata-se que a abordagem desse primeiro longa-metragem parte no sentido de explorar a relação dos chilenos com a ditadura, o medo, a censura, o disfarce e não personagens que tenham envolvimento direto com o governo. O desespero ao ouvir as sirenes, a preocupação com a presença dos militares, a vida miserável e violência que assola os personagens do filme são retratos da maioria da população chilena no período militar.

Post Mortem

“Post Mortem” é um filme dirigido e roteirizado por Pablo Larraín e Mateo Iribarren, o elenco é formado por Alfredo Castro, Antonia Zegers, Amparo Noguera e Jaime Vadell. O longa-metragem, lançado em 2010 se passa em Santiago no ano de 1973, conta a história de Mário que trabalha como auxiliar de legista., nos momentos que antecedem o golpe militar. O filme venceu outros 51 longas inscritos no Festival Internacional de Cinema de Cartagena das Índias levando o prêmio de melhor filme.

O filme começa com o personagem de Alfredo de Castro, Mário indo a um show de comédia e de dança em um teatro, o intuito dessa visita é ver Nancy, sua vizinha que é dançarina, pela qual está obcecado.

Após a apresentação de Nancy ela entra em uma discussão com o produtor do espetáculo, pois estava sendo substituída por uma dançarina mais jovem e que se porta melhor segundo ele. Mário entra nesse momento na sala para parabenizá-la sobre o espetáculo e oferece uma carona até sua casa, no meio do caminho eles são surpreendidos por uma manifestação de um grupo em apoio ao governo.

Nesse momento Nancy reconhece um dos manifestantes, Victor, que a chama para participar e ela aceita, deixando Mário no carro.

Diferente de Tony Manero o discurso referente ao contexto pré-golpe militar é abordado com mais ênfase, o chefe de Mário discursa sobre qual medida deveria ser tomada pelo Presidente Salvador Allende para impedir os militares de alcançarem o poder, acreditando que Allende deveria armar a população e os sindicatos para que impedissem o golpe.

Posteriormente Mário vai até a casa de Nancy para vê-la, no entanto o seu irmão diz que ela está indisposta, logo em seguida Nancy vai à casa de Mário reclamando que tem homens em sua casa falando sobre política e que ninguém dá atenção para ela. Nancy se preocupa com sua aparência, diz não gostar de gordos e pergunta se parece muita magra, Mário responde que não e começam a flertar, a posteriori os dois sentam a mesa para jantar e começam a chorar descontroladamente, após o choro a cena seguinte retrata uma relação sexual entre eles.

Mário pede Nancy em namoro, que prefere não responder. Ele está totalmente apaixonado a ponto de dar seu carro ao produtor do espetáculo que Nancy participava para ele a chamar de volta.

Na cena seguinte a casa de Nancy é atacada, pois era ponto do encontro de um grupo a favor da Unidade Popular, só os destroços dos móveis são exibidos, os militares ocuparam o poder. O necrotério está lotado, vários corpos ocupam os corredores. Nancy fica desaparecida, Mário tenta de toda forma a encontrar, mas não tem sucesso.

A cena mais impactante foi a autópsia realizada fora do necrotério, que a equipe a qual Mário faz parte foi chamada para realizar, o local era fortemente protegido e lá estavam vários militares assistindo a autópsia, nem Mário nem Sandra,

sua colega de trabalho, conseguiram continuar seus serviços, a investigação e relato da morte eram do presidente Salvador Allende, o resultado foi um ferimento por projétil a curta distância trazendo a discussão sobre a morte de Allende, se foi assassinato ou suicídio.

Os mortos não paravam de chegar, vários corpos ocupavam o necrotério. Sandra ajuda a salvar a vida de um homem que se fingiu de morto para escapar dos militares, no entanto, todos os pacientes que estavam feridos no hospital ao lado do necrotério e também o homem que foi salvo por eles, foram mortos pelos militares, nesse momento ela surta e pede ajuda a Mário e aos outros funcionários, exige aos gritos que os militares parassem de matar as pessoas, porém seu surto é em vão.

Nancy que estava desaparecida reaparece, ela se esconde em um quartinho aos fundos de sua casa onde Mário a alimenta, para não ser descoberta. Ela pede para que Mário ajude a encontrar seu pai e seu irmão que estão desaparecidos.

Mário ao ir visitar Nancy a vê transando com Victor, e mesmo assim ele ainda aceita levar comida para eles, Nancy agradece masturbando-o, por se sentir usado Mário coloca vários móveis e sucatas velhos na porta a fim de prender Nancy e Victor, estimulado pelos ciúmes e raiva. A primeira cena do filme, onde a autópsia de Nancy é feita e tendo resultado da morte por inanição e desnutrição faz sentido, Mário é o responsável pela morte de ambos.

A única posição política visível que Mário tem é a de se negar a realizar a autópsia no presidente Salvador Allende solicitada pelos militares, no decorrer de todo o filme sempre se mostrou apático a tudo e a todos exceto por Nancy, o que no início pode ser rotulado como interesse se desvenda como uma obsessão.

A legitimação da agressão, da tortura e do homicídio resultantes da ditadura que acabou por naturalizar essas ações revelaram a insanidade e a crueldade de Mário tal qual em Raul.

Post mortem relata a dor do desaparecimento em especial na cena em que os familiares de Nancy desaparecem após alguns dias do golpe militar. Desaparecimentos como o de pai de Nancy que não tiveram solução se assemelham a situação de milhares de famílias que ainda buscam por entes desaparecidos, esse sequestro se tornou algo comum principalmente para os levados para o “Estádio da Morte”.

Post Mortem entre os 3 filmes que compõe a trilogia de Larraín é o mais incômodo, pois as mortes são explícitas e estão presentes durante todo o filme, a linearidade invertida é interessante, pois se sabe o desfecho de Nancy antes de toda a trama se desenrolar, os fatores que antes imaginados como sendo resultantes de tortura militar não se concretizam uma vez que a obsessão de Mário que a mata, ações legitimadas pela crueldade comum a ditadura de Pinochet.

1. NO

“No” filme dirigido por Pablo Larraín e lançado em 2012 conta a história de como o Chile conseguiu colocar um fim na ditadura de Pinochet, o terceiro filme da “trilogia sobre a ditadura” foi escrito por Pedro Peirano e baseado na obra teatral “El Plebiscito” de Antônio Skarmeta. O elenco conta com Gael Garcia Bernal como o publicitário René Saavedra, Antônia Zegers como sua ex-esposa Veronica, Alfredo Castro como o chefe de René Lucho Guzman e grande elenco.

Em 1988 após quinze anos no poder, a ditadura de Pinochet começou a sofrer pressões internacionais o que levou o ditador a convocar um plebiscito no país onde seria votado se ele deveria ou não continuar no poder por mais 8 anos. Com uma campanha que durou 27 dias, onde 15 minutos foram reservados na televisão para que se defendesse a permanência votada como “Sim” ou justificassem o fim da ditadura votada como “Não”.

A oposição nesse momento precisava se articular e desenvolver uma propaganda para que o “Não” ganhasse e o período ditatorial enfim terminasse, nesse momento René Saavedra entra em ação, o publicitário foi contratado para que criasse a campanha do “Não”.

Em uma das primeiras cenas José Tomas Urrutia, procura René, ele está trabalhando na campanha para o plebiscito no lado do “não”, e quer que René se junte a campanha, nesse primeiro momento ele René se demonstra um pouco irritado com a insistência de Urrutia, mas acaba aceitando ir a um restaurante para conversarem melhor sobre a proposta, posteriormente ele é questionado por seu chefe sobre sua amizade com Urrutia, conhecido como o comunista.

A discussão quanto ao motivo de René ter recusado revela o patrocínio dos EUA feito a campanha do “não”, no próximo momento vemos o chefe de René na campanha para o “sim”, onde se discute qual a abordagem tomar, pensam em deixar Pinochet mais civil, acessível, apresentá-lo com roupas comuns, mais humano e também deixar claro que o país sem ele voltará a passar fome, o governo deseja colocar medo nas pessoas quanto ao passado que poderia voltar.

Destaca-se nesse momento a fome no governo de Allende que foi causada pela oposição tanto interna quanto externa e colocada com aspecto do governo socialista para intimidar a população para que o voto “não” perdesse.

É retratada também a mãe do filho de René, Verônica que é militante contra a ditadura, a conjuntura a qual ela é apresentada é a delegacia, quando ele vai tentar soltá-la. René acaba por decidir participar da campanha do “não” o que o levou a mudar de ideia não é revelado.

René ao ver a atual campanha da “não” acredita que o caminho empregado por eles de mostrar os ataques ao La Moneda e a ação dos militares responsáveis por vários mortos não é o caminho, ele defende uma campanha mais leve e simpática, René quer saber se eles realmente acham que vão ganhar com aquela campanha e a resposta é negativa, eles acreditam que o plebiscito é uma fraude mas que a partir dele consigam despertar a consciência do povo chileno para ocupar os lugares que a ditadura se viu obrigada a abrir.

René indo na contramão acredita que é possível sim ganhar, porém o maior obstáculo é a abstenção, de um lado as mulheres mais velhas que tem medo de voltar à fome e do outro os jovens descrentes da veracidade e legitimidade do plebiscito.

No momento em que apresenta seu comercial para os componentes do “Não”, René tem que lidar com o descontentamento de grande maioria dos componentes da campanha que rotulam o vídeo como uma “propaganda de refrigerante” nesse momento descobrimos que ele já foi exilado, René defende sua obra como uma linguagem publicitária, universal, otimista, atraente e familiar.

Uma parte dos políticos do “Não” descontentes com a visão que René queria mostrar acabam desistindo de compor a campanha após a maioria dar carta branca para que René começasse a desenvolver sua campanha para ser exibida em rede nacional.

O chefe de René Lucho ao descobrir que ele está trabalhando na campanha para o “não” oferece a ele sociedade na empresa para que ele largue de vez a campanha, mas René nega. O governo de olho nas ações da campanha do “não” começa a perseguir René e os outros publicitários, porém eles não se intimidam e continuam com as preparações para o lançamento da campanha.

Ao ser lançada a propaganda do “não” desespera o governo, tomando à atitude de colocar Lucho a frente da campanha, procurando uma nova abordagem eles apostaram em atacar diretamente a outra campanha, seguindo seus componentes, a cena apresenta a censura do governo Pinochet roubando o vídeo da oposição e colocando obstáculos para sua apresentação, porém não sai como o esperado, o “não” utiliza a censura pra evidenciar a forma que o governo lida com a diferença e os discursos contrários.

Larraín aborda os militares diferentes dos apresentados em “Tony Manero” e “Post Mortem, os olhos internacionais estão voltados para o Chile, isso faz com que as ações sempre impregnadas de violência e censura sejam mais cautelosas evitando os confrontos que possam colocar em dúvida a legibilidade do plebiscito perante as potências internacionais.

Essa “supervisão” exterior não impede que René seja atacado diretamente e seu filho seja ameaçado fazendo com que ele fique com sua mãe, a disposição em censurar dos militares ainda é presente mesmo que agora agissem de maneira mais branda.

Um aspecto importante revelado no longa metragem é o apoio da classe artística, a grande maioria se comprometeu com o “não” realizando até um dos comerciais cantando a música tema da oposição. A música claramente era o carro-chefe da campanha do “não” denominada “Chile, a alegria está chegando” a canção composta por Jaime de Aguirre e escrita por Sergio Bravo não dava enfoque as atrocidades da ditadura, que dessa forma poderia estimular o medo nos chilenos que poderiam se abster de votar, o intuito da canção era mostrar que a vida iria melhorar e voltar a ser boa com o fim da ditadura.

No dia 5 de outubro a votação ocorreu e os 27 dias de campanha terminaram, o “não” vencia o plebiscito que colocava um término para o período ditatorial, os

militares que foram convocados em uma reunião no palácio presidencial deixaram Pinochet, legitimando que a vontade da população seria aceita.

Entre os três filmes “No” é o único que se envolve politicamente com a ditadura Pinochetista, a trama desenvolve a vitória do “não” no plebiscito de 1988 sob o olhar de René Saavedra, o filme retrata a retaliação do governo limitada a não ferir os adversários, pois o exterior todo incluindo os Estados Unidos que outrora foram favoráveis ao regime, estavam voltados para a votação e a legitimidade da mesma.

A utilização da propaganda original no filme trouxe uma realidade impressionante à obra, a construção da propaganda foi bem representada, o filme aparenta ser mais que uma representação, parece um compilado de registros, um documentário.

Entretanto em alguns momentos a história parece rápida demais, os personagens realizam as ações e mudam de ideia rapidamente, a elaboração de quem realmente é René deixa um pouco a desejar, seu pai é citado no filme como sendo um militante importante, mas sua história não é contada.

As razões para René trabalhar na campanha do “Não” também são abstratas, nada de concreto pode-se constatar, o diretor aborda a construção e evolução moral do personagem, por mais que não concorde com o governo pinochetista uma das possíveis justificativas para René aceitar participar da campanha é trazer sua ex-mulher para perto de seu filho e dele, mas no decorrer do filme e como visto na cena final, a vitória conquistada parece mais importante do que sua motivação primária, talvez René tenha evoluído como cidadão ou talvez tudo foi apenas seu ego provando a si mesmo e a todos, incluindo seu chefe que sua publicidade colaborou para mudar uma nação.

Considerações Finais

Nas narrativas cinematográficas contadas por Larraín, se destacam características em comum que são: a naturalização e legitimação da censura, agressividade, assassinato e repressão.

“Tony Manero” retrata os alicerces dos anos de maior poder do regime ditatorial chileno, enquanto Post Mortem apresenta o início de tudo, a tensão pré e pós-

golpe, e por fim “No” apresenta o desfecho da ditadura mais sangrenta que a América Latina sofreu.

A busca por veracidade e desmistificação da ditadura ocorre em todos os filmes, Larraín tenta ser o mais real possível em todas as obras, apresentando personagens resultados do regime e condicionados a ele.

“Tony Manero” e “Post Mortem” são filmes que tem histórias que acontecem no período ditatorial, mas não são sobre a ditadura, mais sim sobre sua influência na vida cotidiana, “No” é sobre René e sobre sua história na formulação da propaganda para o plebiscito e não sobre como ocorreu o plebiscito e quais fatores levaram a mudança de regime, o que o diretor quer evidenciar e representar é como as pessoas lidaram com regime e a mudança na vida em sociedade.

Pablo Larraín talvez tenha engajado em trabalhar a ditadura justamente para contrapor sua família ligada ao conservadorismo militar e tentar amenizar a vergonha que ele sentiu ao perceber-se como fruto de uma família apoiadora de Pinochet ou então apenas renunciou deixar no passado a história que deve ser lembrada e nunca ser esquecida para não voltar acontecer.

As razões do diretor são desconhecidas, de qualquer forma a contribuição da “trilogia sobre a ditadura” tem o papel de problematizar e expor as atrocidades do governo militar chileno usando da representação do passado a partir de obras cinematográficas que resultam em força motor para a consciência coletiva refletir sobre o presente ao mesmo tempo em que não esqueçam o passado.

Referências

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

COMPARATO, F. K. **Segurança Nacional**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 1, p. 51-57; Dez 1981.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. De Flavia Nascimento. São Paulo: Paz e terra, 2010.

GUAZZELLI, Cesar. A revolução chilena e a ditadura militar. *In*: GUAZZELLI, Cesar e Wasserman, Claudia (org.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2004. p. 79-101.

LARRAIN, Pablo. Em la mente de Pablo Larraín. [Entrevista concedida a] Andrew Chernin. **La Tercera**, Santiago, n. 86, p 3-9, 20 jan. 2013.

NO. Direção: Pablo Larrain. Chile e Estados Unidos. Imovision. 28, 2012. 1 filme (117min.) son.; color.; suporte DVD.

POST MORTEM. Direção: Pablo Larrain. Chile, Alemanha e México. 2010. 1 filme (93 min.) son.; color.; suporte DVD.

REPRESENTAÇÃO. Dicionário online Michaelis, 17 nov. 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portuguesbrasileiro/represe%nta%C%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 16 nov 2019.

TONY MANERO. Direção: Pablo Larrain. Chile. 2008. 1 filme (97min.) son.; color.; suporte DVD.

ZARATE, Veronica. Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989). *In*: MOTTA, Rodrigo (org.). **Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 121-142.

Recebido em: 07/04/2023 Aceito em: 29/11/2023

“DESCASCOU O MEDO PRA CABER CORAGEM”: A PSICOLOGIA CRÍTICA COMO PERSPECTIVA DE ANÁLISE DA MÚSICA-ARTE EM LINIKER NO PROCESSO EMANCIPATÓRIO QUEER.

Paula de Azevedo da Silva¹
Fernando César Paulino-Pereira²
Marcelo Vinicius Costa Amorim³

Resumo: Compreendendo que a artista Liniker manifesta em suas canções diferentes elementos que dizem sobre a realidade da comunidade LGBTQIA+, esta pesquisa objetiva investigar a potencialidade de ressignificação das vivências da identidade *queer*, tendo como objeto de análise as obras musicais “Psiu” e “Baby95” de Liniker. À luz do materialismo histórico, em leitura qualitativa, tornou-se possível compreender a identidade humana pelo seu caráter dialético de plasticidade e movimento, em que a música-arte pode atuar como instrumento de resistência contra uma realidade desumanizadora, transformando trajetórias e memórias demarcadas pelo estigma e exclusão. As identidades estão em constante construção, nesse processo a arte, política e ciência podem ser importantes aliados para romper a disseminação de relações sociais regidas pelos preconceitos. Assim, considerando a totalidade da voz, performance e letra, as histórias narradas pelas duas músicas refletem certa identidade coletiva, ao passo que desafiam a normatização inerente à lógica capitalista, com o potencial de desenvolver determinados processos emancipatórios. Na luta política, portanto, observamos a música como auxiliadora no percurso identidade-metamorfose-emancipação.

Palavras-chave: Música; Identidade; *Queer*; Liniker; Psicologia Crítica.

"PEELED AWAY FEAR TO FIT COURAGE": CRITICAL PSYCHOLOGY AS A PERSPECTIVE OF ANALYSIS OF THE MUSIC-ART IN LINIKER IN THE QUEER EMANCIPATORY PROCESS.

Abstract: Understanding that the artist Liniker manifests in her songs different elements that say something about the reality of the LGBTQIA+ community, this research aims to investigate the potentiality of re-signifying the experiences of *queer* identity, having as object of analysis the Liniker's musical works "Psiu" and "Baby95". In the light of historical materialism, in a qualitative reading, it became possible to understand human identity by its dialectical character of plasticity and movement, in which music-art can act as an instrument of resistance against a dehumanizing reality, transforming trajectories and memories demarcated by stigma and exclusion. Identities are under constant construction, and in this process art, politics, and science can be important allies to break the dissemination of social relations ruled by prejudice. Thus, considering the totality of the voice, performance, and lyrics, the stories narrated by the two songs reflect a certain collective identity, while challenging the normatization inherent to capitalist logic, with the potential to develop certain emancipatory processes. In the political struggle, therefore, we observe music as a helper in the identity-metamorphosis-emancipation path.

¹ Psicóloga, graduada pela Universidade Federal de Catalão. Graduanda em Musicoterapia pela Universidade Federal de Goiás.

² Psicólogo, graduado pela Universidade Metodista de Piracicaba. Bacharel em Teologia pela Faculdade de Teologia da Igreja Metodista. Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-Doutorado pela PUC-SP em Psicologia Social. Professor adjunto da Universidade Federal de Catalão.

³ Psicólogo, graduado pela Universidade Federal de Catalão. Doutorando e Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão.

Keywords: Music; Identity; *Queer*; Liniker; Critical Psychology.

Introdução

O movimento LGBTQIA+⁴ brasileiro, efervescente nos anos 1970, se torna pioneiro com as performances artísticas do grupo Dzi Croquettes. Treze homens, bailarinos e atores, fundiam a virilidade dos corpos masculinos com a sensualidade aliadas a símbolos femininos, misturando barba e meias de futebol com purpurina, salto alto e sutiãs (Silva, 2018). A indeterminação dos corpos Dzi encarnavam o espírito transgressor *queer*⁵. “Recriando” corpos, metamorfoseavam a realidade com horizontes para a comunidade LGBTQIA+.

A existência *queer*, mesmo pouco difundida, se fortaleceu no cotidiano brasileiro, principalmente pelo uso da arte. É nesse sentido que, como herança da luta e revolução desde a força de Dzi Croquettes, a música popular brasileira vem se tornado um dispositivo de resistência LGBTQIA+, na qual os artistas não só ocupam o mercado musical, lugar historicamente negado a eles, como também salientam o fervor social e político de contestação (Wasser, 2020). Logo, a intencionalidade estampada nas canções dessa nova geração de músicos é subverter e ressignificar os papéis sociais de gênero e sexualidade. Isso fortalece as multiplicidades de modos de viver, amplia-se a visão do que é ser *queer* no Brasil, e o quanto existir e sentir é complexo e desafiador.

Uma das narradoras contemporâneas desse movimento é a artista Liniker: cantora, compositora e atriz, se destaca pelo gênero *soul* e *black music*, junto a banda Caramelows, com o lançamento do *Extended Play* (EP)⁶ “Cru” (2015). Desde sua estreia na indústria musical, seu corpo já transgredia as normas sociais, uma vez que não se restringia a nenhum dos gêneros binários, compondo a virilidade da barba com vestes tidas como femininas, batom, brincos e turbantes, aliada a uma marcante influência

⁴ Termo descritor referente a todo o conjunto de indivíduos que contestam as formas socialmente normalizadas de gênero e sexualidade. A sigla unifica, em ordem: lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, *queer*, intersexuais, assexuais, enquanto o caractere “+” representa toda e qualquer outra identidade de gênero ou sexualidade minoritária.

⁵ Termo guarda-chuva apropriado da língua inglesa, traduzido como “peculiar” ou “estranho”, representando os desviantes das normas heterossexuais e cisgêneros.

⁶ Tradução pelos autores: “Formato estendido”. Se refere a uma gravação musical com tempo de duração intermediário entre um single e um álbum, possuindo de 3 a 6 faixas, de até 30 minutos de reprodução.

cultural afro. Mulher preta, periférica e transsexual, busca construir um novo lugar na sociedade.

Liniker em sua arte contribui para discussões acerca da identidade *queer*, principalmente na performance musical. Seu trabalho traz tamanho impacto e importância no cenário musical mundial que ela se tornou a primeira artista transgênero brasileira a vencer a premiação Grammy Latino, dentro da categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira. É a musicista com mais indicações na edição de 2022 do nosso país. Embora a música pareça estar direcionada a um público específico, ela circula na mídia e na sociedade, oportunizando a todos apreciá-la. Certamente Liniker desafia as esferas sociais a se reinventarem, o que demonstra toda a fluidez e movimentação da identidade humana.

Assim, o objetivo deste artigo é investigar, com Liniker, o movimento musical LGBTQIA+ enquanto potencialidade de ressignificação das vivências da identidade *queer*. Nossos objetivos específicos são: a) Analisar a produção musical de representações *queer* em Liniker; b) Estudar os elementos para processos emancipatórios que ali se materializam.

Nossa justificativa se apoia no diálogo sobre o gênero *queer* e seus atravessamentos enquanto problematização dos papéis sociais impostos a essa comunidade, no que tange à identidade de gênero, sexualidade e binaridade. Explicitar as angústias manifestadas no movimento artístico-musical LGBTQIA+ é reconhecer os sofrimentos provenientes da imposição de certas políticas de identidade, potencializando transformações. Nosso estudo evidencia as vozes dos sujeitos *queer*: as bichas, as sapatões, as travestis, as “estranhas” – corpos marginalizados, violentados e coisificados pela lógica capitalista, que exclui e estigmatiza os destoantes da heteronormatividade. Na experimentação da música, produto cultural, transformamos nós mesmos, as relações e a estrutura social, à medida que propiciamos o reconhecimento de si e dos preconceitos, ou seja, a música alimenta nosso metamorfosear.

Consideramos a movimentação de afetos e valores, em que a Psicologia Social busca a compreensão da relação entre o individual e o coletivo. Enquanto ciência e profissão, trabalhamos por uma Psicologia que lute contra as cristalizações e arbitrariedades. Nesse sentido, urge a necessidade de estabelecer o compromisso social

e ético para a construção de um mundo mais democrático e justo, salvaguardando os direitos básicos da vida humana, mediante o exercício político com a pesquisa científica. Pela arte, buscamos compreender a transformação da realidade. A arte pode ser via de elaboração de vivências na qual a dor é reduzida e a emancipação é acionada.

Se a arte é um meio de expressão de si, do mundo e da realidade – abarcando vivências, afetos, desejos, valores e ideais –, é notório que ela se manifesta como objetivação da subjetividade (Reis, 2014). Presente no cotidiano humano nas mais variadas atividades sociais, a música enquanto elemento cultural pode ser capaz de proporcionar os referenciais a serem adotados, de modo que cada indivíduo possa apropriar-se dela e construir suas próprias orientações. Para Wazlawick, Camargo e Maheirie (2007), ao experimentar a música, vivencia-se também a rede de significados contidos no universo social. A partir de cada contexto histórico, cultural e político, os indivíduos ou grupos elaboram os significados dos elementos musicais de acordo com suas vivências e experiências, aí está a construção da realidade nos âmbitos coletivos e individuais. A música é um canal pelo qual o sujeito significa o mundo em sua volta, “objetivando sua subjetividade, tornando-a ‘audível’ para ele e para os outros” (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p. 112).

Nossa pesquisa se desenvolve utilizando método histórico dialético. Realizamos descrição e análise sob ótica qualitativa, à medida que nos ocupamos dos fenômenos a partir dos elementos que emergem no dia a dia (Godoy, 1995). Consideramos a necessidade do pesquisador se atentar a vida cotidiana, pois segundo Heller (1992), é nas condições mais concretas da cotidianidade que indivíduos assimilam e interpretam sua realidade social.

Para contemplar a historicidade humana – envolvendo suas relações, produções e metamorfoses –, a perspectiva do materialismo histórico proposto no pensamento habermasiano é fundamental para investigar a identidade enquanto processo⁷. Na identidade encontramos a contradição, assim, o método dialético é pertinente, visto que consegue abarcar o ser humano em sua totalidade. O sujeito/indivíduo é mutável, inacabado e transformável.

⁷ A tese de Ciampa (2001) é profundamente influenciada pelas reflexões do filósofo e sociólogo Jürgen Habermas, este que propôs em sua teoria crítica a reconstrução do materialismo histórico no sentido de atuar sobre a sociedade para se elaborar uma realidade mais democrática.

Parte de nosso percurso metodológico é a análise de narrativa de vida para refletir sobre a identidade, assim como Ciampa (2001) realiza em sua tese. Nossa pesquisa considera que a música-arte de Liniker funciona como uma síntese de histórias de vidas. Em outras palavras, trabalhamos com a hipótese de que as canções da artista ultrapassam o âmbito individual e transformam-se em um aglomerado de elementos que traduzem diversas vivências da comunidade LGBTQIA+, logo, representa um coletivo. É necessário, entretanto, investigar os elementos musicais para além do seu apelo estético pois, se é um espaço de força e movimento, constantemente será atravessado pelos aspectos psicossociais (Wasser, 2020). Investigamos além das letras, pois entendemos a música como um todo. Consideramos as narrativas que sustentam sua criação, que tipo de performance é escolhida, as melodias produzidas, a montagem sinfônica, entre outros (Levitin, 2021). O todo considera que “as subversões ocorrerão tanto na letra quanto nas instâncias da imagem e da performance do artista na trajetória da música brasileira” (Gonçalves, 2017, p. 7).

Analisamos parte da produção musical da artista Liniker considerando-a representante significativa do movimento musical *queer*. Nosso enfoque é nas canções “Psiu” e “Baby95”, ambas extraídas do corpo de trabalho de seu primeiro álbum solo, “Índigo Borboleta Anil” (Liniker, 2021c). A seleção das músicas analisadas se ampara na popularidade e repercussão midiática atual, principalmente após as indicações e prêmio da cerimônia do Grammy Latino, visto que ambas totalizam mais de vinte e dois milhões (22.000.000) de visualizações somente na plataforma de streaming de música Spotify até janeiro de 2023. Contudo, a fim de investigar a totalidade de elementos presentes em tais canções, ambas foram analisadas em conjunto com os dois videoclipes que compõem as obras, abarcando as três matrizes do pensamento na música brasileira: sonoro, visual e verbal (Gonçalves, 2017).

Sobre identidade-metamorfose-emancipação

Para Berger e Luckmann (1985), a sociedade está em constante percurso e, participando dela, somos atravessados por certa movimentação dialética. O ser humano não nasce membro dessa sociedade, tudo que aprendemos é dado pela estrutura de socialização já posta. Experimentamos os sentidos a partir da interpelação de um outro,

o que não significa que serão vivenciados da mesmíssima forma, mas que a subjetividade desse outro é objetivamente acessível, conseqüentemente, passível de apropriação (Berger; Luckmann, 1985). O indivíduo interioriza uma significação por meio de outrem, o que o leva a conceber o mundo como uma realidade social encoberta de sentidos. No desenvolvimento da interiorização, o sujeito “toma posse da história humana, ‘ingressa’ na história, e esse é o marco em que o homem consegue se orientar” (Heller, 1992, p. 88).

A socialização primária se configura como a internalização dos papéis e normas sociais que são progressivamente abstraídas pelo indivíduo (Paulino-Pereira, 2014). Os valores são confirmados na cotidianidade, a identificação ocorre para além de um outro concreto, sendo generalizada para a ordem social de modo geral, e é exatamente isso que garante uma estabilidade e continuidade para o sujeito socializado (Heller, 1992). O ser generalizado não interioriza o mundo social tendo em vista que é um dos mundos possíveis, ou apenas uma interpretação deste, interioriza-o como se fosse o mundo, o único existente e concebível (Berger; Luckmann, 1985).

A rotina conserva, e este fator deve ser constantemente reafirmado pelas esferas sociais para ser mantido na consciência do indivíduo. Dessa forma, a vida cotidiana é definida, de acordo com Heller:

[...] a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade. Nela, coloca-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (Heller, 1992, p. 17).

A partir do processo de interiorização da realidade subjetiva, a identidade é construída, segundo Ciampa (1989), enquanto descrição de uma personagem, cuja características e cotidianidade são manifestadas por uma narrativa. A estrutura social se manifesta por meio de histórias que cada um cria sobre si mesmo, sendo autores e personagens simultaneamente. Frente a determinadas condições objetivas, pode-se revelar uma personagem e ocultar outra (Ciampa, 1989). Essa dialética de elementos opostos é fundamental para a formação da identidade: a ocultação e revelação são sobrepostos e atuam na forma como cada história é narrada pelos sujeitos (Paulino-Pereira, 2014).

É dentro dessas dicotomias que nos reconhecemos (ou não) nos grupos sociais a qual pertencemos – afirmamo-nos nas nossas igualdades e nos reafirmamos nas diferenças (Berger; Luckmann, 1985). Logo, a identidade é compreendida pela totalidade enquanto movimento contraditório, múltiplo e mutável, mantendo as possibilidades de superação (Ciampa, 1989).

A identidade se constrói pelas relações sociais, tal processo implica dinâmicas grupais e, conseqüentemente, na identidade coletiva. De acordo com Paulino-Pereira (2014), a identidade coletiva se origina por meio da construção histórica que o grupo está inserido – em determinado espaço, tempo, valores e culturas próprias –, em que a organização grupal é pautada pelas atividades semelhantes da vida cotidiana, alicerces de uma conjuntura de significados compartilhados. As identidades coletivas reconhecem e dão valor a identidade individual e vice-versa, materializam os papéis performados, normas e valores absorvidas válidas a todos os membros do grupo (Paulino-Pereira, 2014).

Socializações atuam sobre as identidades, conservando-as ou transformando-as, mas os sujeitos também moldam e transfiguram os modelos estruturais (Lane, 1989a). Os indivíduos são seres de possibilidades, se não se identificam mais nos moldes que lhes foram colocados, passam a portar-se de formas diferentes, o que causa um abalo em toda a estrutura social (Berger; Luckmann, 1985). Para ser o representante de seu ser real, é necessário ser movimento, ser metamorfose, e isso só ocorre a partir da negação da negação, ou seja, negar os papéis sociais cristalizados anteriormente pela socialização.

A constituição da identidade está intrinsecamente aliada a um projeto político. Assim, refere-se como políticas de identidades as ações e significados difundidas pelas instituições que regem o coletivo, estipulam as formas de vida tradicionalmente aceitas, podendo resultar na cristalização dos papéis sociais (Paulino-Pereira, 2014). Os pressupostos da lógica capitalista produzem o sujeito como suporte do capital, negando sua essência de possibilidades, coisificação (Ciampa, 1989). Desse modo:

O capitalismo desenvolvido aliena todas as relações humanas, cristalizando em papéis todos os sistemas consuetudinários, todas as hierarquias de comportamento, etc., de tal modo que os fatos vitais imprescindíveis para a convivência humana, tais como a imitação, os estereótipos básicos, a relação

com a tradição, os costumes, etc., passam a aparecer sob a forma de papéis (Heller, 1992, p. 102).

A identificação plena com os papéis sociais cristalizados é um modo de revelar a alienação. O sistema das políticas de identidade age sobre o indivíduo buscando sua adequação a uma norma já estruturada. Assumir, negar, ou reinventar os papéis pressupostos diz respeito a sobrevivência social do sujeito, bem como a forma como ele se reconhece e se localiza nesse mundo (Berger; Luckmann, 1985). O sujeito generalizado representa um papel de modo rígido, portando-se de maneira específica, expressando opiniões, julgamentos e ideologias que talvez nada se identifiquem com seu eu real (Heller, 1992), sendo mero personagem, e não autor de sua própria história.

Dessa forma, sob a força das políticas de identidade, “a pessoa intimamente vinculada com as normas da comunidade sente a presença da sociedade mesmo quando esta não está presente, mesmo quando a pessoa em questão está sozinha” (Heller, 1992, p. 91). Se sente-se continuamente observado e julgado pelo olhar social, o indivíduo se relaciona com a sociedade internalizando que precisa cumprir deveres, sejam esses econômicos, políticos, morais e sexuais. Assim, a sociedade conduz a construção da identidade como meios de categorização em que os papéis sociais devem ser desempenhados de modos específicos, considerados comuns ou naturais, para que se afaste desse olhar subjugado da estigmatização (Goffman, 2012). Nessa interação dialética, cada sujeito é incapaz de reconhecer o outro enquanto ser humano, de modo que ele também passa a não se reconhecer como humanizado (Ciampa, 1989). Todavia, por mais alienado que possa ser, é impossível que os papéis sociais interiorizados não deixem sinais e memórias nos âmbitos físico e psíquico do indivíduo. É nesse sentido que elucida Heller:

O homem é mais do que o conjunto de seus papéis, antes de mais nada porque esses são simplesmente as formas de suas relações sociais, estereotipadas em clichês, e posteriormente, porque os papéis jamais esgotam o comportamento humano em sua totalidade. Assim como não existe nenhuma relação social inteiramente alienada, tampouco há comportamentos humanos que se tenham cristalizado absolutamente em papéis (Heller, 1992, p. 106).

A recusa de papéis, ou a reinvenção desses, pode ser a busca pela emancipação. No ato libertário de poder reinventar-se dentre as possibilidades do ser e existir, a identidade política se configura como a capacidade de subverter os papéis sociais

institucionalmente impostos. O coletivo consegue se movimentar e exercer a sua autonomia, transfigurando-se em um projeto emancipatório (Paulino-Pereira, 2014). Identidade, portanto, é movimento, é metamorfose, é estar atento as cristalizações sociais e desenvolvimento do concreto, dentro da realidade objetiva e subjetiva. Nessa perspectiva, o processo de formação e transformação da identidade é vital na construção de uma vida social e coletiva, uma vez que abarca a reprodução da cultura, do meio social e do próprio sujeito que só se humaniza pela metamorfose (Ciampa, 1989). Esse processo de conscientização não é um fenômeno disposto a ele, mas sim um produto das relações sociais (Berger; Luckmann, 1985).

Se certas políticas de identidades tendem a coagir os personagens a performarem seus papéis a partir dos valores e normas vigentes, é indubitável que as formas de vivenciar a sexualidade – no que tange à identidade de gênero, a performances, ao desejo sexual e satisfação das necessidades – também são diretamente influenciadas e internalizadas no processo de socialização. Logo,

A sociedade penetra também diretamente no organismo no que diz respeito ao funcionamento deste, principalmente quanto à sexualidade e à nutrição. Embora ambas sejam fundadas em impulsos biológicos, estes impulsos são extremamente plásticos no animal humano. O homem é compelido pela constituição biológica a procurar satisfação sexual e o alimento. Mas sua constituição biológica não lhe diz onde deverá procurar a satisfação sexual e o que deverá comer (Berger; Luckmann, 1985, p. 238).

Há uma canalização social de nossas atividades, institucionalizadas, impondo seus limites e modos culturalmente aceitos (Berger; Luckmann, 1985). A sociedade determina o que deve ser sexualmente atrativo ou repulsivo, da mesma forma que nos ensina que tipo de alimento deve ser ingerido ou repelido. Somos atravessados pelo controle das políticas de identidade, as quais normalizam o desejo a partir dos dispositivos heteronormativos, bem como naturalizam a binaridade de gênero. Os desviantes são postos “marcados” pela perversão, tidos como violadores da ordem social (Gondar, 2014).

Classificados como transgressores dos valores estipulados, as únicas possibilidades das lésbicas, gays, trans e travestis vivenciarem seus desejos e afetos estariam no sigilo de suas ações ou na sua segregação (Louro, 2004). Gradativamente foi construída, ligados pelas mazelas da exclusão, a noção de uma comunidade

LGBTQIA+ enquanto um grupo minoritário com direitos e identidades próprias. Na constituição dessas identidades, a comunidade atua como um espaço de acolhimento e luta pelo reconhecimento de seus direitos (Monteiro, 2018), o que nos permite dizer que a sexualidade está para além do campo individual, já que se concretiza no plano político coletivo.

Na tentativa de atacar essa comunidade, intitularam-na como *queer*, gíria inglesa, difundida no século XVI de maneira pejorativa, para repudiá-la enquanto seres estranhos, anômalos e aberrantes, desumanizando-os (Gondar, 2014). Em contrapartida, o termo *queer* foi assumido pela comunidade em tom debochado como ato de contestação a fim de prestigiar suas estranhezas e recuperar seu caráter humanizador.

Ao incorporarem esse insulto para si, os *queer* estariam se colocando contra a própria classificação que produziu o termo, distinguindo uma sexualidade straight (referida ao heterossexual), da abjeta (*queer*). E estariam afirmando que todas as identidades ou posições sexuais são anômalas. Em outras palavras: o movimento *queer* recusa a classificação dos sujeitos em categorias universais como homem, mulher, masculino, feminino, homossexual, heterossexual, sustentando que elas escondem um número enorme de variações, nenhuma delas sendo mais natural ou mais fundamental do que a outra. Todas seriam *queer* (Gondar, 2014, p. 60).

O *queer* ao “abraçar” sua estranheza celebra suas diferenças, sendo aquele de sexualidade desviante – gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais, travestis, drag queens, assexuais, entre outros, abrangendo toda a sigla LGBTQIA+. Passa a desafiar a ordem e valores da sociedade, empodera-se do incômodo da ambiguidade, do “entre lugares”, pois o *queer* é o corpo estranho que subverte, atormenta e seduz (Louro, 2004).

O diálogo com a teoria *queer* nos convida a construir, desconstruir e reconstruir a noção de diferença, da fluidez e contradições das identidades – sexuais e de gênero – , bem como nos provoca a repensar sobre a construção da cultura, das políticas de identidade, das identidades políticas e das relações de poder (Louro, 2004). Para a autora, a diferença não se localiza fora do meio social e da realidade, pois habita todos os lugares, junto a todos.

Refletir sobre a linguagem nos ajuda a compreender as relações sociais. Em primeira instância, a linguagem se configura como base da comunicação, por ela o sujeito representa o mundo que o envolve, seus afetos e seu comportamento.

A linguagem, como produto de uma coletividade, reproduz através dos significados das palavras articuladas em frases os conhecimentos – falsos ou verdadeiros – e os valores associados a práticas sociais que se cristalizaram; ou seja, a linguagem reproduz uma visão de mundo, produto das relações que se desenvolveram a partir do trabalho produtivo para a sobrevivência do grupo social (Lane, 1989a, p. 32).

À vista disso, qualquer significação produzida historicamente por um grupo social se relaciona diretamente com a realidade e com a própria vida, denotando sentidos no campo pessoal e coletivo (Lane, 1989a). Dentro do sistema capitalista, a função da palavra passa pela mediação ideológica produzida pela classe dominante, a qual é vista como detentora do poder e do conhecimento acerca desta realidade. Para Lane (1989a), a linguagem pode ser utilizada como arma de dominação à medida que tenta explicar a realidade sob um viés específico, afirmando verdades inquestionáveis não condizentes com a subjetividade humana, mas que se estabelecem como universais ou naturais.

É indubitável, portanto, que a palavra guarda uma história, abriga um processo bio-psico-socio-cultural. A linguagem é também memória, e o uso desta memória é fundamental para compreender a identidade, bem como o que é individual e coletivo, por meio da reconstituição do passado (Paulino-Pereira, 2014). Esse transcurso pode ser interpelado a partir da música, pois ela é uma forma de uso da linguagem, na qual as letras, melodias e performances atuam como representação da construção social da realidade. A música é uma memória do mundo, atua sobre ele e o transforma.

A criação de uma memória – individual e coletiva – está interligada a questões conflitantes (Wasser, 2020). A decisão de se arquivar uma memória pode culminar no esquecimento de outra. Para Wasser (2020), as vivências LGBTQIA+ no movimento musical tem a ver com a seleção desses arquivamentos/esquecimentos, pois se dão no contexto heteronormativo-capitalista. O curso que essas memórias são lembradas possui intenções voltadas diretamente para o capital. Apagar e/ou excluir a memória dessas vivências não significa que elas não existiram, trata-se de marginalização.

A vivência relatada na música ressoa em experiências coletivas. Os arquivos de memória estão distantes de representarem estruturas fixas, de modo que estão na dialética de deslocamentos contínuos (Wasser, 2020). Esse fator se relaciona com a questão de plasticidade da identidade que, de acordo com Paulino-Pereira (2014), é matéria em constante transformação. O fato e a forma como o passado aconteceu não

mudam, mas é possível ressignificar essa vivência de tal modo que se relacione com ela de maneira totalmente diferente (Ciampa, 1989). É isso que se tem feito no movimento musical LGBTQIA+, transformado as memórias coletivas do que é ser *queer* e como (r)existir frente as violências.

Todo esse movimento pode ser observado no corpo de trabalho do álbum “Índigo Borboleta Anil” da artista Liniker (2021c). Com 11 faixas divididas em 49 minutos de duração, foi produzido em parceria com Júlio Fejuca e Gustavo Ruiz, além de conter participações de Milton Nascimento, Tulipa Ruiz e Tássia Reis. O “som” produzido é o de soma, de poder coletivo. Como fio condutor da obra, Liniker retrata o mundo a partir do ponto de vista do seu quintal, no interior paulista de Araraquara, o que reforça o caráter pessoal da história narrada pelas músicas. À vista disso, a artista expõe:

Eu gostaria que quem escutasse esse disco entendesse que, pra além de uma cantora, pra além de uma pessoa famosa, eu também sou humana e também me humanizo, também preciso entender as coisas que eu sinto. E ao mesmo tempo que as pessoas sentissem que esse é um presente que eu tô dando pra mim e que tá sendo uma delícia compartilhar de presente também pra quem me escuta (Liniker, 2021b).

Compreendemos que a recusa de estigmas atrelados a imagem de uma mulher trans, preta e periférica pode instituir um processo enquanto ato político. Ainda sobre o álbum, acompanhamos a mescla de diversas sonoridades, acionando elementos de *soul*, *black music*, *jazz*, *samba*, *reggae* e R&B, justamente para destacar o trabalho musical preto, prestigiando a importância cultural, social e política, além dos impactos da musicalidade afro-brasileira. Liniker é canal de voz dessas pessoas marginalizadas, estigmatizadas e exploradas, constrói-se aí um convite para lutarmos pela humanização.

Assim, argumentamos o uso do conceito de identidade proposto por Ciampa (1989, 1997, 2001, 2003), pois sua elaboração tem como horizonte escapar de possíveis práticas reacionárias dentro da própria psicologia (Silva, 2009). Essa perspectiva auxilia a compreensão/enfrentamento de forças sociais colonizadoras ao qual impede o movimento da vida, aporte teórico facilitador de análise de possibilidades de emancipação (Lara Júnior; Lara, 2017).

Aprender a nadar frente a um mar de gotas

O lançamento do single “Psiu”, em 2020, apresenta o primeiro trabalho “solo” de Liniker. A música, que posteriormente entrou para o corpo de trabalho do álbum “Índigo Borboleta Anil” (Liniker, 2021c), é composição própria da artista, que se entrega num vocal que evoca sensibilidade, potência e emoção – acolhe e “dilacera” o interlocutor. A letra cria um paralelo com o ato de mergulhar, de um mar que cobre e transborda, como fio condutor para uma metáfora de transformação, na qual seu corpo negro, trans e periférico resiste.

O videoclipe que acompanha a obra traz a reunião dos principais elementos da arte de Liniker. O registro visual, de duração aproximada de sete minutos, combina um complexo de cenas delicadas e marcantes, mobiliza o estranhamento e o fascínio. Com forte presença da fluidez estética visual e sensorial, tem como suporte os figurinos e os cenários. Outrossim, a cor anil é exposta múltiplas vezes, projetando a coerência com o conceito do álbum enquanto mar, símbolo de movimento, contradição e transformação. A música em si, na junção do lírico, voz e melodia, e o videoclipe se desenvolvem de forma particular para que seu público se sinta livre para criar sua própria significação.

“Psiu” se inicia pela pulsão do baixo, aliado a uma bateria em padrão rítmico, denotando um tom manhoso e sereno regidos por um *groove*⁸, que atrai e estimula. A primeira presença da voz da cantora se dá no acompanhamento melódico do baixo, como se ela chegasse de mansinho até o ouvinte, reforçando o caráter plácido, contudo, sublime da canção. No videoclipe, a cor anil é projetada no rosto de Liniker, a qual abre os olhos lentamente, revelando um olhar penetrante, entre uma mistura de calma e tristeza. Assim, os primeiros versos são pronunciados: “Pra quem não sabia contar gotas / Cê aprendeu a nadar / O mar te cobriu sereno / Planeta Marte” (Liniker, 2021d, 0m37s). Trecho cantado duas vezes, com mesma entonação, acompanhado de feixe de luz sobre o corpo nu da artista, coberto por gotículas de água. Essa luz parece a atravessar como um primeiro contato com a autodescoberta, de maneira íntima, símbolo dos papéis sociais despejados a ela durante sua socialização.

⁸ Palavra original da língua inglesa, traduzida como “sulco” ou “levada”, caracteriza no contexto musical o padrão rítmico que conduz a canção, quando as sonoridades combinam de modo satisfatório.

O sujeito é fruto da institucionalização, direcionado a ocupar posições, a ser introduzida em âmbitos destinados a divisão sexual, social e de trabalho pautados nas normas hegemônicas do capital (Berger; Luckmann, 1985). Adquirir esses papéis exige várias camadas cognitivas e, intrinsecamente, afetivas, que liguem (in)diretamente as ideologias ao conhecimento desse corpo.

Em Liniker, por mais que as gotículas almejam penetrar sua pele, elas não são absorvidas: o papel masculino não lhe cobre, bem como o lugar marginalizado da negritude não a convém, Liniker nos mostra que é preciso se reinventar, aprender a contar essas gotas para conseguir nadar. Somente através da reflexão das contrariedades e papéis performados pela produção da vida material que o sujeito consegue progredir no processo de conscientização de si, quando compreende as razões históricas das relações sociais e o porquê das ações de determinado grupo (Paulino-Pereira, 2014).

Ao utilizar o vocativo “Planeta Marte” no primeiro verso da canção, indicando um apelo carinhoso a si mesma, a artista nos remete o quanto o corpo *queer* é tido enquanto um objeto “marciano”, como se estivesse distante desta civilização, pertencente a outro planeta. A ideia de uma criatura extraterrestre já é explorada há tempos pela indústria cinematográfica, em ampla medida se veicula uma figura agressiva, nociva aos humanos. A imagem marciana, do ser que deve ser contido, é refletida como preconceitos. Sentir-se de outro mundo implica o sentimento de nunca poder ser acolhido. A construção do medo arquiteta processos estigmatizantes (Goffman, 1985). Liniker, todavia, assume suas estranhezas ao se chamar de Planeta Marte, apresenta a complexidade do existir *queer*, coloca-se como planeta inteiro, com características e funcionalidades próprias. Se para Lane (1989b) a dialética humana é múltipla e contraditória, com Liniker podemos reconhecer a ambiguidade e o caráter extraterrestre como a própria expressão da dialética. Na discussão *queer*, na diferença, é possível humanizar-se.

Ampliando a metáfora relacionando o mar à inquietação social para com a opressão histórica dos corpos *queer*, a experiência compartilhada na música patenteia o quanto é possível superar as políticas de identidades de gênero e sexualidade impostas a comunidade LGBTQIA+. Mesmo quando esse mar a cobre, quando os medos e angústias a sufocam, Liniker não se afoga, pelo contrário, é atingida serenamente,

atuando não como personagem, entretanto, análogo as reflexões de Ciampa (1989), uma autora de sua própria história.

Nesse viés, crescer como sujeito *queer* é ter sua subjetividade ameaçada paulatinamente. É nesse sentido que as políticas de identidade acerca de gênero e sexualidade conduzem, antes mesmo do nascimento, o seu nome e todo o simbólico contido nele – a maneira de andar, o falar, as vestimentas, gestos, cores, brincadeiras, entre outros –, atrelado a papéis masculinos ou femininos, de acordo com o biológico (Heller, 1992). Esse ponto pode ser exemplificado nos versos: “Sem ponto, sem vírgula, sem meia, descalça / Descascou o medo pra caber coragem / Sem calma, sem nada, sem ar” (Liniker, 2021d, 01m09s). Do indivíduo se retira suas inclinações de autoria, impelindo-a a se ver como mero ator de papéis dados. São interferências violentas protagonizadas pela família, escola e outras instituições que acompanham o indivíduo em sua trajetória cotidiana (Berger; Luckmann, 1985). Frente a hostilidade e preconceito em um mundo já posto, ser *queer* exige suportar coerções e imperativos de certos modos de vida.

Liniker, em verso, representa o seu estado mais cru e vulnerável, retratado no videoclipe pelas imagens de tecidos anis voando, movimentando-se no ritmo incontrolável do vento. O elemento ar é experimentado em todo este seguimento como algo que não pode ser visto ou tocado, entretanto, é constantemente sentido. Traçaremos um paralelo ao olhar social moralizante que, mesmo não explicitamente, está presente no cotidiano das ações sociais, que terá como efeito uma postura do comportamento humano num sentido redundante de adaptar-se (Goffman, 1985). Por meio da fluidez dos tecidos ao vento, Liniker replica que nada é fixo ou imutável, por mais que o ar tenha influência sob o indivíduo, não existe uma única direção, pode-se dançar com ele dentro de suas movimentações, luta contra causalidades. A arte direciona os tecidos da vida, a artista se torna capaz de maleá-los conforme sua vontade.

Com Liniker, as sobreposições de harmonias vocais designam a necessidade de vestir algo novo e se apropriar de coragem. Para descascar o medo, “estética, política, arte e cultura por vezes trabalham em conjunto para compor lutas contra aquilo que tenta nos empurrar de volta para o armário” (Monteiro, 2018, p. 14). Heller (1992), ao refletir sobre preconceitos, explora o afeto, menciona os desviantes da moral pré-estabelecida. Ao destacarmos indivíduos LGBTQIA+, adentramos no cerne dos

preconceitos contra uma comunidade transgressora das noções de gênero e sexualidade. Liniker e sua arte implica instabilidades na hegemonia de uma sociedade heteronormativa.

A artista se ampara na anáfora, (re)utilização – repetição da letra dos dois primeiros versos da canção – que transmite a ideia de movimento da dialética humana proposto por Carone (1989), que não ocorre de maneira linear, mas vai e volta. Liniker faz provocações ao ouvinte, o “caminhar” na espiral da vida, aponta para as sensações compartilhadas nas múltiplas existências englobadas pelo mar de diferenças. Usa a linguagem com o objetivo de tornar mais expressiva a mensagem de permanência do acontecimento, como se o indivíduo *queer* vivenciasse esses processos repetidas vezes para conseguir se emancipar. A articulação entre imagem e melodia sugere a identificação pela luta nessa vivência. Visualizar a cantora “contando gotas” como processo de aprendizado, o nadar no arduo mar das relações sociais.

Por conseguinte, esse processo culmina nos versos: “Chorou na despedida / Mas gozaram chamadas / Amanheceu à guarda de esperar o sono / Desesperou de medo quando ficou tarde / Chamou minha atenção” (Liniker, 2021d, 01m39s). O vigor dessas orações é transmitido no videoclipe com diversos cenários em que Liniker reergue seu corpo, ereto, caminha e volta seu olhar penetrante para a câmera. Mesmo chorando na despedida da performance de um eu que não existe em essência – da identidade imposta a ela de papéis sociais masculinos que exigem virilidade, ou de uma “carne” negra e periférica que socialmente não é permitida existir fora da lógica de mercado de submissão e sofrimento –, a artista se/nos fortalece. Despede-se de papéis, resiste sobre aquilo que a violenta e a oprime. Projeto de leitura emancipada da realidade que, consoante a Ciampa (2003), marca o compromisso com a luta por uma vida em movimento.

A identidade é composta pelo vir-a-ser, assunção de projetos de vida (Ciampa, 1997). Com Liniker, os limites da esfera pública e privada são abalroados tanto na letra musical quanto nas imagens do videoclipe. Seus sonhos são projetados como novos lugares alentando indivíduos alvo das repressões. É preciso desenhar caminhos coletivamente. A oposição das mazelas da alienação e a escapada de certas violências, de algumas políticas de identidades, se realiza no âmbito coletivo. Provoações cruzadas visando o emancipar, fortalecimento de identidades políticas (Paulino-Pereira, 2014).

“Psiu” faz cruzar ruído e música, sonoridade oscilante que atormenta e conforta simultaneamente o ouvinte, preparando-o para o clímax da canção. No registro visual, numa mistura de medo, força e poder, vemos Liniker ateando fogo em um círculo em volta de si mesma, representando o movimento que incendeia a si e ao outro. O fogo arde, mas a postura permanece firme, olhar fixo para a câmera/público, diante o perigo transmite sentimento de força inabalável.

Os versos que se seguem são cantados num tom alegre e calmo, mescla sorriso e canto: “Fazendo serenata / O mergulho foi tão bom que me encheu de graças / Molhou meu coração / Ebulindo fumaça / Num delirante assovio / Psiu, psiu, psiu” (Liniker, 2021d, 03m09s). Liniker provoca a sociedade a encará-la, a voltar os olhares para esse corpo estranho *queer* e apreciá-lo. A repetição da interjeição “psiu” atrai atenção, a fim de que reconheçam sua existência e a importância desse corpo trans, negro e periférico. Outrossim, desperta o ouvinte a também vivenciar esse mergulho para juntar-se a ela, forja a necessidade de reocupar os espaços historicamente negados aos desviantes. É uma maneira forte de dizer da demanda de uma vida digna, que persiste o compromisso de lutar para que ninguém mais lhe tire sua humanidade, o amor e o prazer.

Liniker convoca olhares menos reativos em uma proposta coletiva para acolher a vida nas suas mais diversas formas e esquisitices, patenteando a compreensão das diferenças. A voz de Liniker se une a voz do público, que em conjunto ressoam: nos escutem desarmados, nos permita o amor.

O baixo e a bateria pulsam cada vez mais fortes, toda a instrumentação se expande e a música cresce até explodir melodicamente nos minutos finais. Sem a presença de palavras, as melodias vocais nas diversas notas sobrepostas, compostas com a instrumentação, vislumbram toda a metáfora do processo de emancipação desse mergulho, de poder marcar na história como a vivência *queer* deve ser verdadeiramente narrada. Todos os cenários antes vistos se repetem com ambientação noturna, intensidade expressa pela repetição.

A canção “Psiu” provoca na medida que aponta para a transgressão, é holista, acolhedora e reflexiva. Liniker consegue traduzir na letra, melodia e performance uma expressão artística que representa a realidade das mais diversas vivências *queer*, denuncia certas políticas de identidades e abre veredas para o “sentir”. É sobre acolher os desejos que ardem, o despir-se daquilo que nos violenta constantemente, é revelar

a coragem em meio a todo o caos que nos assola. Acolhendo as emoções mais intensas, a narrativa de sua arte repercute as lágrimas que escorrem, as danças que alegram, a brisa do dia e a solidão da noite recuperam uma humanidade múltipla, única e íntima. Essa música-arte é um convite a mergulhar no universo íntimo de cada um.

A canção transpassa o medo e angústias vivenciadas nesse percurso a partir da ressignificação da construção da identidade. À luz do pensamento de Ciampa (1989) reconhecemos tal aspecto de emancipação no manifesto das experiências compartilhadas entre o eu e o coletivo. Logo, a música tem seu papel na construção da identidade pessoal e coletiva, e sua potencialidade se traduz no fato de poder expressar e manter as diferenças e as similaridades entre os indivíduos (Lundberg, 2010). Liniker, ao materializar a identidade *queer* na totalidade da canção, nos apresenta narrativas de corpos destoantes.

A sociedade é afetada pela ideologia dominante, esta que sobrevive a base da violência, exploração e estigmas (Berger; Luckmann, 1985). Apenas no âmbito coletivo certos valores se transformam. Compreendemos Liniker como participante significativa nas vivências de outros, pois “não somente vivemos no mesmo mundo, mas participamos cada qual do ser do outro” (Berger; Luckmann, 1985, p. 175). A música-arte de Liniker nos convida a experimentar o movimento repleto de emancipações.

O balanço que suspende o amor *queer*

O segundo single lançado por Liniker, “*Baby95*” (2021), narra uma história de um amor transgressor. A canção explicita os afetos interpelados de vivências *queer*, numa grande celebração de um amor livre do “Cistema” (Borges; Reinaldo, 2018), com direito a dança, carinho e erotismo. A pluralidade de histórias de amor contadas por meio dessa música faz de Liniker a porta-voz-coletiva. A figura da cantora é construída numa estética de retrospectiva dos anos 1990, que diante um computador narra: “@falacomigo.com, se você tem uma história de amor, se você tem um romance cremoso, se tem alguém que você quer falar diretamente, esse é o momento. Aqui quem fala é a *Baby*, e a história de hoje é...” (Liniker, 2021a, 0m0s).

A melodia se inicia pelo som suave de um piano, misto de calma e despertar, reforçado pela voz de “amanhecer” da cantora, anunciando o ritmo R&B. Os primeiros

versos retomam e dão continuidade a trajetória de pós-mergulho retratado em “Psiu”, revelação da identidade múltipla e metamórfica. Paralelo observado nos trechos: “Tudo começou com sol / Fizemos a praia no quintal de casa / Tudo muito aceso / [...] A areia espelhou o azul” (Liniker, 2021a, 0m31s). Deitados nessa areia, acalorados pela luz do sol, Liniker se deleita e explora a sexualidade. No registro visual, Liniker, uma mulher trans negra, acorda na cama abraçada a um homem também negro. Ambos se acariciam indicando uma doce história de amor facilmente identificável pelo espectador.

Do ponto de vista histórico, refletir sobre as relações amorosas protagonizadas por indivíduos *queer* negros nos faz considerar um não-lugar para o amor. O espaço historicamente dado a mulher negra no Brasil se origina na violação colonial – física, sexual e moral – que restringe constantemente o papel feminino à solidão e hipersexualização, deixando-a fora do mundo dos afetos, resultando na coisificação (Sousa; Paulino-Pereira, 2022). Aliado às violências históricas contra os desviantes das normas “Cistêmicas”, o Brasil, país que mais mata pessoas trans no mundo (Benevides; Nogueira, 2021), impele o *queer* a existir na marginalização/invisibilidade social. Nessa subtração de possibilidades de relações amorosas, constrói-se “ausências” afetivas. Liniker explicita essas violências na entrevista dada a TV Folha: “Eu tenho medo da solidão [...] a solidão no sentido de afeto... Eu tenho medo de violência, física, moral, ainda mais quando você é uma pessoa trans sair na rua e tipo... Infelizmente, medo de ser uma estatística, sabe?” (Liniker, 2017).

Os preconceitos raciais e de gênero, historicamente perpetrados, faz com que a luta pela sobrevivência seja mais primordial do que vivenciar o amor (Hooks, 1995). A fim de preservar a vida, o sujeito *queer* se vê obrigado a ocultar parcialmente sua identidade. Para Paulino-Pereira (2014), a análise da ocultação/revelação envolve a “equação” entre os papéis sociais, a manutenção no *status quo* e o medo/tensão em se revelar níveis de transgressão da moral. O âmbito sigiloso fica reservado para as fantasias e desejos sexuais, distante do olhar social repreendedor (Berger; Luckmann, 1985).

Ao retomarmos o “trabalho” de Liniker, percebemos como sua arte aponta para a invenção de novas maneiras de se explicitar o amor. Busca elaborar uma maneira de transformar a música em linguagem universal dos afetos, e brinca: “And our body in

the sun / We kissed slowly and softly”⁹ (Liniker, 2021a, 0m46s). O sol e o amor fazem dueto nos fornecendo calor para a vida.

A imagem terna se intensifica nas cenas de carinho do videoclipe, o casal troca afagos, mãos flutuantes dedilham e massageiam o corpo da cantora. Pés entrelaçados na cama, beijos entre olhares e risadas. Concomitante, a voz de Liniker instiga o contemplar do público. Convida-nos a também nos aventurarmos em nossas próprias sexualidades: “Baby, vem dormir comigo / Baby, sente a luz do sol / Baby, sussurrar no ouvido baixinho / Que dormir comigo é um travesseiro de manhã” (Liniker, 2021a, 0m59s). Nesse trecho, a bateria, piano e guitarra se alinham numa melodia sedutora, fomentando um universo caloroso e acolhedor. Uma mensagem de experimentação de amores proibidos é construída em uma esfera de liberdade prazerosa.

A narrativa contada se transfigura numa festividade *queer* em o ritmo de pagode invade a sonoridade. Nesse âmbito, as percussões aliadas as madeiras e metais, em conjunto com o cavaco, banjo e violão, celebram a possibilidade de amar e ser amado. Aciona-se um familiar arranjo brasileiro, somos incitados pela euforia cantada: “Eu não sou de beber / Mas se beber melhora / Esse bebê me adora / Baby / Traz logo esse rosê com esse licor de amora / Nossas línguas namoram / E o jambo treme” (Liniker, 2021a, 02m51s). Esses versos fazem referência direta ao áudio da canção “Goela” (2019), de Liniker e os Caramelows, no qual Linn da Quebrada – cantora-compositora e atriz trans-travesti, amiga próxima de Liniker – reflete: “[...] acho que gostar de alguém é meio assim mesmo: dói um pouquinho, adormece a boca, embriaga. É tipo jambo, né? Me faz tremer” (2019, 0m29s). O tremor descrito pode estar associado aos anseios, bem como o prazer, a corporalidade, carinho e tesão contidas nas experiências amorosas, que movimenta o sujeito nas esferas afetivas, sociais e políticas. Nesse sentido, apaixonar-se, ainda mais sendo um indivíduo *queer*, é também estar completamente vulnerável. Segundo a artista:

Eu acho que quando você liga o foda-se pra isso, tipo foda-se, essa pessoa sou eu, eu me sinto feliz assim, eu me sinto... Maravilhosa desse jeito, eu acho que quando você descobre isso dentro de você fica mais fácil de chegar... Menos armada, menos armado, nas trocas. Mas eu percebo que eu chego armada pelo fato de estar sempre armada por outros motivos. Tipo... Armada no fato de sair na rua e minha fragilidade é sempre muito motivo pras pessoas me tratarem mal, das outras pessoas serem preconceituosas, as pessoas

⁹ Tradução nossa: “E nossos corpos no sol / Nós nos beijamos devagar e suavemente”

serem transfóbicas, as pessoas serem racistas. Então é como se minha fragilidade às vezes não pudesse aparecer, e eu quero ser frágil (Liniker, 2017).

Fragilidade pode ser vista como pioneira nesta composição musical, uma vez que falar de amor e afeto, no lugar de uma mulher trans e preta, é um ato de coragem. Para hooks, “quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar com o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura” (1995, p. 12). Liniker atua como maestra das identidades políticas, aponta para rompimentos com o modelo “Cistêmico” de papéis sociais cristalizados, seja no âmbito de gênero ou sexualidade, além de anunciar um lugar de visibilidade e amor isento de medo – espaços que os indivíduos *queer* podem e devem se movimentar para construir/ocupar.

Nesse viés, nos últimos cenários do videoclipe, vemos o casal dançando alegremente o pagode que toma a musicalidade, de maneira íntima, protagonizando beijos intensos e apaixonados, erotismo como auge da celebração do amor: “Me beija / Teu balanço me suspende / Tô derretendo na sua frente” (Liniker, 2021a, 03m41s). Explorar a sexualidade no sentido amplo, envolvendo corpo, afetos e desejos, catalisa um mecanismo de enfrentamento e luta. Na voz impactante, nas palavras gritadas melodicamente, Liniker se afirma e se mostra, arrasta multidões consigo. O exercício de amar se inicia quando nos conhecemos e nos afirmamos, de modo a tomar consciência dos nossos processos de transformações (Sousa; Paulino-Pereira, 2022).

No “abraçar-se” *queer* a música-arte ajuda na reconstrução e emancipação da identidade. Constrói-se ato político para reconhecimento da mulher trans, carregada de afetos e força. Na tomada de consciência do percurso histórico, social e político das experiências humanas, a produção musical de Liniker é uma junção de narrativas, ou seja, de uma identidade coletiva. Por meio da música, acionamos certo processo de libertação, repudiando as normas preestabelecidas pela ressignificação de vivências socialmente estigmatizadas, convertendo-as em orgulho e celebração (Santana; Santos, 2018). A não aceitação do lugar de vítima é alimentada pela luta por direitos de existir.

Considerações finais

Nos encontros das duas canções compreendemos uma forma de revelar os embates da construção da identidade humana. Destacamos o amor e o desejo como fatores protagonistas da reconstrução de papéis sociais impostos. A música-arte com Liniker aponta para uma autoria contra repressões perpetradas dentro de uma sociedade heteronormativa. A junção das duas performances que analisamos evidencia o processo de conscientização pela emancipação, em que cada ação é repensada e reinventada.

Liniker, nos entremeios dialéticos, nas idas e vindas em si mesma, fortalece formas de luta social através da prática do “amor”. A plasticidade do ser é suscitada por suas canções, em suas diversas entonações e sensações, e em suas performances, nos diferentes cenários, figurinos e gestos. Sonoridade que mobiliza resistência para amplificar a discussão das questões de gênero e sexualidade. Sublinhamos o caráter coletivo ao qual os indivíduos *queer* reafirmam suas existências, reconhecem sua força e lutam pelos seus direitos. Liniker, portanto, é maestra no processo de reflexão das políticas de identidade, de modo a ressignificar as vivências *queer* à medida que patenteia identidades políticas para assunção de papéis sociais comprometidos com a inclusão.

Nossa análise se desenvolve com a ressignificação das vivências *queer* – entre a dor e o medo, mas também permeada pelos afetos e bravura – por meio da música-arte de Liniker, construção de movimentos pela emancipação. O materialismo histórico e dialético nos permite abarcar o indivíduo em sua totalidade, seus movimentos e suas contradições. Salientamos a importância de compreender a identidade em seu caráter mutável. Nos pautamos na concepção habermasiana tal como permeia a tese de Ciampa (2001), materialismo que não se estagna na reflexão filosófica e pode ser reelaborado com as potencialidades do agir comunicativo.

O desenvolvimento desta pesquisa destaca a importância da ciência em seu compromisso ético-político. Para a Psicologia, gestamos aproximações com a comunidade LGBTQIA+. Ressaltamos a importância das dimensões cotidianas da sociedade, analisadas principalmente na materialidade da música, da dança, da performance, da Arte, bem como suas implicações para o movimento da vida.

Frente todos os desafios, violências e invisibilidades impostas ao *queer*, o movimento musical LGBTQIA+ representado por Liniker, e outros artistas no cenário brasileiro, certamente sustentam uma vida mais humanizada. Se certas políticas de identidades “vestem” os indivíduos com o não-movimento, com Liniker propomos uma guinada: a luta política deve nos trajar essencialmente de coragem para mergulharmos nos nossos infundáveis processos de metamorfoses.

Referências

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara. Assassinatos 2020. In: BENEVIDES, B.; NOGUEIRA, S. (Orgs). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021 (p. 31-50).

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A sociedade como realidade subjetiva. In: BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 1985 (p. 173-241).

BORGES, Ed Ney; REINALDO, Gabriela. Amor fronteiriço: a estética-política queer de Linn da Quebrada no videoclipe mEnorme (2018). **Movimento**, n. 14, mar., 2020. Disponível em: < https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51020/1/2018_art_ebreinaldo.pdf> . Acesso em: 10 out. 2022.

CARONE, Iray. A dialética marxista: uma leitura epistemológica. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs). **Psicologia Social: O homem em movimento**. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p. 20-31).

CIAMPA, Antonio da Costa. **A Estória do Severino e a História da Severina: um ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CIAMPA, Antonio da Costa. **A identidade social como metamorfose humana em busca da emancipação**: Articulando pensamento utópico. Fala no 29º Encontro da SIP. São Paulo, 2003.

CIAMPA, Antonio da Costa. **As metamorfoses da metamorfose humana**: uma utopia emancipatória ainda é possível hoje? Apresentado no Simpósio Metamorfose da identidade no mundo contemporâneo, 1997.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: LANE, Silvia, T. M.; CODO, Wanderley. (Orgs). **Psicologia Social: O homem em movimento**. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p. 58-74).

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n. 2, 1995 (p. 57-63). Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rae/a/wf9CgwXVjpLFVgpwNkCgnnC/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 6. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação a identidade deteriorada**. 4. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GONÇALVES, Renato. Uma leitura comunicacional das mediações da canção na contemporaneidade: uma leitura de “Zero”, de Liniker. **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2739-1.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2022.

GONDAR, Jô. Sexualidades: fronteiras, limites, limiars. **Cad. psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 31, dez. 2014 (p. 51-68).

HELLER, Agnes. **Cotidiano e a História**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema et. al. (Orgs). **O livro da saúde das mulheres: nossos passos vêm de longe**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1995. (p. 188-198).

LANE, Silvia Tatiana Maurer. Linguagem, pensamento e representações sociais. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs). **Psicologia Social: O homem em movimento**. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989a. (p. 32-39).

LANE, Silvia Tatiana Maurer. Uma Psicologia Social baseada no materialismo histórico e dialético: da emoção ao inconsciente. In: HUTZ, C. S. (org). **2º Simpósio Brasileiro de Pesquisa e Intercâmbio Científico da Anpepp**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Psicologia, 1989b.

LARA JUNIOR, Nadir; LARA, Andreia Paula Santos. Identidade: colonização do mundo da vida e os desafios para a emancipação. *Psicologia & Sociedade*, v. 29, p. e171283, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/N456swdXXSWXwgHt7PzDbyx/#>. Acesso em: 08 dez. 2023

LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. Tradução Clovis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021

LINIKER. *Baby95*. In: LINIKER. **Índigo Borboleta Anil**. São Paulo: Estúdio Brocal, 2021a. Faixa 7 (5m18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CZwZX-QdJOE>. Acesso em: 19 out. 2022.

LINIKER. Ei, ‘Psiu’! Liniker estreia música como artista solo: ‘Meu novo momento’. [Entrevista concedida a] Pedro Antunes. **UOL**, Coluna Splash. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pedro->

[antunes/2020/10/30/liniker-lanca-single-psiu-como-artista-solo.htm/](#)>. Acesso em: 19 out. de 2022.

LINIKER. Entrevista: Liniker conta as inspirações por trás de seu primeiro disco solo. [Entrevista concedida a] Gabriel Haguiô. **Tracklist**. São Paulo, 2021b. Disponível em: <<https://tracklist.com.br/entrevista-liniker/116683#>>. Acesso em: 19 out. 2022.

LINIKER. **Índigo Borboleta Anil**. São Paulo: Estúdio Brocal, 2021c. Álbum (49min01s).

LINIKER. Liniker: 'Mesmo com medo, sei que hoje posso brindar minha existência' PENSANDO ALTO #25. [Entrevista concedida a] TV FOLHA DE SÃO PAULO. **Youtube**, 29 ago. 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tSD1ffWU2l8>>. Acesso em: 16 de out. de 2022.

LINIKER. Psiu. In: LINIKER. **Índigo Borboleta Anil**. São Paulo: Estúdio Brocal, 2021d. Faixa 4 (4m55s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=enjoQknrET0>>. Acesso em: 10 out. 2022.

LINIKER E OS CAMELOWS. Goela. In: LINIKER E OS CAMELOWS. **Goela Abaixo**. São Carlos: Let's GIG, 2019. Faixa 13 (2m51s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6tjQV86W1Kc>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUNDBERG, Dan. Música como marcador de identidade: individual vs. colectiva. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José. (org.), **Revista Migrações** - Número Temático Música e Migração, Out, n.º 7, Lisboa: ACIDI, 2010 (pp. 27-41). Disponível em: <[MONTEIRO, Gabriel. **Born To Vogue: Uma análise Sobre a Identidade Gay e a Música Pop em Madonna e Lady Gaga**. Trabalho de Conclusão de Curso \(graduação\) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social \(Publicidade e Propaganda\), Fortaleza, 2018.](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/183863/Migracoes7p27p41.pdf/d0359c45-02f6-46b0-9ed3-253b37b9a43d#:~:text=A%20m%C3%BAstica%20%C3%A9%20uma%20parte,grupo%20para%20o%20pr%C3%B3prio%20grupo.>> Acesso em: 21 set. 2022.</p></div><div data-bbox=)

PAULINO-PEREIRA, Fernando César. Ampliando a Discussão sobre a Teoria da Identidade e Emancipação Humana. In: **Psicologia Social e Identidade Humana: A militância social como metamorfose e emancipação**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

REIS, Alice Casanova dos. Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do Psicólogo. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 34, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pcp/a/5vvdgTHLvfkzynKFHnR84jqP/>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SANTANA, Gilvan da Costa; SANTOS, Elza Ferreira. Música queer brasileira. E-book **CONQUEER**. Campina Grande: Realize Editora, 2018 (p. 480-491).

SILVA, Natanael de Freitas. Dzi Croquettes e as masculinidades disparatadas. **História, histórias**, v. 6, n. 12, 2018. Disponível em: < <https://doi.org/10.26512/hh.v6i12.19275>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SILVA, Flávia Gonçalves da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicol. educ.**, São Paulo, n. 28, p. 169-195, jun. 2009. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 dez. 2023.

SOUSA, Libna Raquel Barbosa de; PAULINO-PEREIRA, Fernando César. A construção da identidade de mulheres negras: negritude como resistência. In: PAULINO-PEREIRA, F. C. **Temas em Psicologia Social: Mulheres e Gênero**, vol. III. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2022 (p. 321-352).

WASSER, Nicolas. Forjando arquivos LGBT atrás da música popular. **32ª Reunião Brasileira de Antropologia**. PAGU: Unicamp, 2020. Disponível em: < <https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czoZNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSzZlIjtzOjQ6IjMzNDgiO30iO3M6MT0iaCI7czoZMjoiYjgzYzAyOGlyNDVmMjU0ZWY0NTY3ODI3MzI1YzE3MjciO30%3D>> Acesso em: 14 jul. 2022.

WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia em Estudo**, v. 12, 2007. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/pe/a/W4WkFgKY8ZzqYrBbG4b3CYw/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 27 out. 2022.

Recebido em: 14/06/2023 Aceito em: 13/12/2023

O ESTRANHO VALE DE ARTUR BARRIO E EDGARD NAVARRO

Frederico Franco¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma discussão a respeito do fluxo de conceitos estético-políticos entre o filme *O Rei do Cagaço*, de Edgard Navarro, com três obras do artista visual luso-brasileiro Artur Barrio, especificamente *Trouxas de sangue*, *Livro carne* e *21 Petites Sculptures en Cheveux*. O artigo parte, primariamente, de uma reflexão a partir de pressupostos de uma nova vanguarda brasileira a ser construída por meio de uma ruptura com os moldes clássicos do fazer artístico ao longo dos anos 1960 e 1970. Lendo textos de autores como Décio Pignatari, Frederico Moraes e Hélio Oiticica, nota-se, por exemplo, uma excessiva, porém fortuita, ideia em ter o corpo como protagonista dessa proposta vanguardista. Em seguida, será realizada uma leitura do conceito do *vale da estranheza*, oriundo de um estudo do robótico japonês Masahiro Mori adaptado, aqui, para o ramo da estética. Analisando, dessa forma, os preceitos aqui citados, busca-se compreender como ambos Barrio e Navarro trabalham o corpo humano através do repulsivo e do escatológico e, ao mesmo tempo, como fazem dessas suas expressões artísticas atos, sobretudo, políticos.

Palavras-chave: cinema experimental; artes visuais; corpo; vale da estranheza; repulsa.

THE UNCANNY VALLEY OF ARTUR BARRIO AND EDGARD NAVARRO

Abstract: The present work proposes a discussion about the flow of aesthetic-political concepts between the film *O Rei do Cagaço*, by Edgard Navarro, with three works by the Portuguese-Brazilian visual artist Artur Barrio, specifically *Trouxas de Sangue*, *Livro Carne* and *21 Petites Sculptures en Cheveux*. The article starts, primarily, from a reflection based on assumptions of a new Brazilian avant-garde to be built through a break with the classic molds of artistic making throughout the 1960s and 1970s. Reading texts by authors such as Décio Pignatari, Frederico Moraes and Hélio Oiticica, it is noted, for example, that there is an excessive, but fortuitous, idea of having the body as the protagonist of this avant-garde proposal. Then, a perusal of the concept of the *uncanny valley* will be carried out, derived from a study by the Japanese roboticist Masahiro Mori here adapted for the field of aesthetics. Analyzing, in this way, the precepts cited here, we seek to understand how both Barrio and Navarro work the human body through the repulsive and the scatological and, at the same time, how they make these artistic expressions of their acts, above all, political ones.

Keywords: experimental film; visual arts; body; uncanny valley; repulsion.

¹ Mestrando/a do Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado/a à linha de pesquisa (1) Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Navis (Unespar/FAP/CNPq). Graduado em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). É, também, crítico de cinema do portal Plano Crítico desde 2020. A atual pesquisa versa sobre as relações estético-políticas entre cinema experimental brasileiro e artes visuais ao longo dos anos 1960 e 1970. Link para currículo lattes: <https://lattes.cnpq.br/7370024889400848>

1 introdução: o corpo em *Terra Brasilis*

O que é, ou melhor, o que pode ser um corpo? O que é essa estrutura viva que damos o nome de *corpo*? Agamben (2015), por exemplo, recorre aos gregos e compreende que um corpo é, na verdade, um receptáculo da essência interior do ser, de sua vida; o corpo é o que dá à alma a possibilidade de transitar com uma *forma*. Mas, talvez, seja mais relevante para a seguinte pesquisa levantar o seguinte questionamento: o que esse invólucro de carne tem a oferecer para o mundo? Como um corpo pode, de certa maneira, encontrar um meio de comunicação através de sua própria forma?

Dentro da *arte contemporânea* - e faz-se notar: não se trata aqui de uma generalização da arte contemporânea; como nota Heinich (2008), não há *uma grande arte contemporânea*, mas vários movimentos, complementares ou não, que constroem essa gama de influências - há uma busca pela saída do *canva* da pintura, do pódio da escultura. É um movimento que, desde os minimalistas às performances de Marina Abramovic e Ulay, parece permear parte daquilo que conhecemos como *arte contemporânea*. Para Kosuth (2006, p. 217), há um claro movimento contemporâneo pós-Duchamp de conceitualização da arte: "a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança de 'aparência' para 'concepção'". Não se fala aqui de uma arte despida de preocupação formal, muito pelo contrário: agora a forma, a morfologia, é, de certa maneira, o conteúdo da obra.

Direciona-se o olhar ao Brasil na década de 1960. Durante o período da ditadura militar, debates acerca da uma nova vanguarda artística permeiam o cenário artístico e, invariavelmente, a questão do papel *corpo* surge como componente crucial. O texto de Gullar (1978) permite compreender que, antes de tudo, é necessário observar a arte contemporânea brasileira como um fenômeno de vanguarda de particularidades estritamente do Brasil; ou seja: passa a defender como fundamental para um país subdesenvolvido como o Brasil uma espécie de experimentalismo que deixe de lado o rebuscado aparato teórico para, assim, aproximar a arte das massas. Se o autor considera a aplicação de conceitos de vanguarda internacional *stricto sensu* para o contexto brasileiro um exercício falho, o caminho seria, para ele, o estabelecimento de

uma vanguarda experimental capaz de absorver características do subdesenvolvimento e de uma possível identidade brasileira.

Hélio Oiticica (1966) introduz em sua escrita propostas estéticas que, diretamente, colocam em questão o *corpo* como prioridade na nova vanguarda brasileira. Em uma espécie de crítica sutil aos *concretos* e *neoconcretos*, Oiticica (1966, p. 1) aponta que "não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte". A questão, na escrita referida, está na inserção do corpo do espectador como fator fundamental da arte, tornando-a algo vivencial, uma experiência sensorial física, dando ao público liberdade para interagir de modo livre com o objeto artístico. Indo além, assim como Gullar (1978), Oiticica (1966) frisa a importância da compreensão do contexto sócio-político como norte de sua proposição *avant garde*: para ele, apenas compreendendo seu *zeitgeist*, a nova vanguarda floresce.

O mais impressionante, no entanto, é perceber como Oiticica realiza o puro exercício da *práxis*: unir teoria à prática. Como o próprio refere (1966, p. 1), suas estruturas, desde os *Parangolés* até os penetráveis, como *Tropicália*, são uma tentativa de fuga do clássico *canva* e do objeto escultural isolado. Suas obras apenas são completas enquanto experiência a partir da interação com o espectador. O corpo aqui referido, portanto, é o corpo de *quem vê*. Enquanto artista, Hélio Oiticica parece preocupado em como o *corpo espectral* pode interagir com seus objetos ou construções.

As ideias expostas por Oiticica (1966) também são refletidas no pensamento do crítico de arte Frederico Morais (1970). O autor discorre, também, sobre a falência, ou crise da arte de objetos estáticos, isolados em um pedestal. Para ele, tal corrente de pensamento ronda o mundo das artes desde os primeiros *ready mades* de Duchamp, passando pelo surrealismo de Breton e, chegando, por fim, às declarações de *fim da arte*.

Um dos últimos coveiros da arte no Brasil, Décio Pignatari [...] disse em seu livro *Informação, Linguagem, Comunicação*: "[...] a arte entrou em estado de coma pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se ajustando ao consumo em larga escala". E não há porque chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas está nascendo algo mais amplo e complexo. (Morais, 1970, s/p).

A que se refere Morais (1970, s/p) quando cita "algo mais amplo e complexo"? Ao longo de seu texto, percebe-se que, como diz o título, o corpo há de ser essa mudança radical no pensar artístico no Brasil. Propondo uma arte agressiva, de guerrilha - termo, este, que voltará a ser utilizado no texto - Morais (1970) nota que o principal objeto de experimentação há de ser o corpo humano. Para ele, houve um esgotamento da ideia de transformar objetos cotidianos em peças artísticas; segundo o autor, agora, o tensionamento do corpo com o espaço e as possibilidades interativas do público com a obra (agora dependente de relações corporais) são, na verdade, o fundamento básico da construção coletiva da obra de arte - "o artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador" (Morais, 1970, s/p). Os próprios espaços são modificados: saem as galerias, os estúdios, e entram em cena as ruas, as favelas, as praias, os lugares *comuns* da vida humana.

Por mais que no texto de Morais (1970) haja uma ligeira crítica ao ensaísta e poeta Décio Pignatari (1967), suas ideias, de certa maneira, parecem estabelecer um breve diálogo. É ele quem cunhou o termo *arte de guerrilha* em seu texto *Teoria da guerrilha artística*. Segundo Pignatari (1967), há uma guerra cultural em curso e não se trata de uma guerra tradicional, de vanguarda clássica: mas de guerrilha. A arte, portanto, deveria recusar padrões que o autor nomeia como *lineares*, de *lógica discursiva*; sendo assim, é necessária uma arte que, sobretudo, ultrapasse os limites da informação e encontre o *sentir*. O texto levanta a bandeira, portanto, de uma arte que desperte no público os mais variados tipos de sensações, que se desprenda de uma lógica *arte pela arte*, fechada em seus próprios limites morfológicos. Seria o corpo, também, um caminho de encontrar, assim, uma guerrilha artística? Fazendo o público participar da construção da arte, este deixa de ser refém da lógica discursiva e estabelece uma espécie de co-criação com o autor da obra. Voltando-se, brevemente, a Oiticica (1966, p. 1), fala-se, inclusive, do apagamento da figura do *artista* como *autor*, quando refere-se ao fazedor de arte como *propositor*.

Dentro do cinema brasileiro, o cinema experimental dos anos 1960 e 1970 propõe diálogos diversos com as artes visuais e, sobretudo, com a questão do corpo no cinema. O teórico André Parente (2000), tratando do experimentalismo, traça ideias de como o mecanismo cinematográfico pode se relacionar com o corpo filmado. Segundo

o autor, a experimentação corporal deve se dar por meio da espetacularização do gesto mais banal; se o corpo cinematográfico já é algo antinatural - que se opõe ou contrária à natureza ou às suas leis -, assim deve ser captado: de modo espetacularizado. "O cinema do corpo se deu os meios de uma cotidianidade que não para de transcorrer nos preparativos de uma cerimônia [...] ou de uma lenta teatralização cotidiana [...]"

Estará o cinema experimental de Parente (2000) fazendo um movimento de retorno às origens da sétima arte ao transformar atos triviais em cenas a serem espetacularizadas pela câmera? No experimentalismo brasileiro, desde Jairo Ferreira ao próprio Edgard Navarro (principal objeto de interesse do presente estudo), o corpo é o centro das atenções dos filmes. As mínimas ações, falas, trejeitos, tudo é captado pelas lentes das câmeras dos diretores. Assim como o corpo depende da máquina para ser visto, a câmera necessita de algo para observar; cria-se, dessa forma, uma relação de codependência entre *exibicionismo* e *voyeurismo*.

O cineasta e crítico de cinema Rogério Sganzerla (2001) também arrisca palavras a respeito da relação do corpo com a sétima arte. Em direta conexão com Parente (2000), o diretor cita a existência de um cinema estritamente corporal, cuja única função é captar a aparência das coisas, traduzindo debates filosóficos, existenciais em forma de violência, corpo contra corpo, humano contra humano.

Os cineastas do corpo captam os exteriores dos seres, valorizam as superfícies. [...] Justamente como na literatura [...], em que o autor se preocupa em apreender uma situação ótica objetiva [...]. Filmam as situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidade [...] sem preocupar-se com o futuro. (Sganzerla, 2001, p. 84).

Ou seja: Sganzerla (2001), aqui, propõe um cinema despudorado, preocupado apenas em captar algo, exprimir por exprimir. Parafraseando Júlio Bressane (1975), em *Viola Chinesa*, o que importa na arte é exprimir, o que se exprime não importa.

Entretanto, como a utilização do corpo pode aproximar o ser humano e tornar as imagens tão reais, cruas, a ponto de serem quase idênticas à vida cotidiana? Recorre-se à Haruki Murakami (2011, posição 245), ao dizer: "juntam-se os ossos e faz-se o portão, porém não importa o quão maravilhoso se torne, só isso não torna um romance vivo que respira. Uma história não é algo deste mundo". Qual o limite entre a arte e o mundo real? O que delimita essa distância? E melhor, como nos relacionamos com essa

distância, mais especificamente com nosso próprio corpo? Se os trabalhos de Oiticica (1966) buscam uma integração arte/corpo do espectador e os cineastas do corpo tratam do fenômeno de representar o corpo, como nós, espectadores nos relacionamos quando é algo similar ao corpo real de um ser humano, mas ao mesmo tempo de humano não possui nada? Tais perguntas levam a pesquisa a um caminho curioso: o vale da estranheza, conceito criado pelo roboticista Masahiro Mori, que será adaptado da robótica para a estética no presente trabalho.

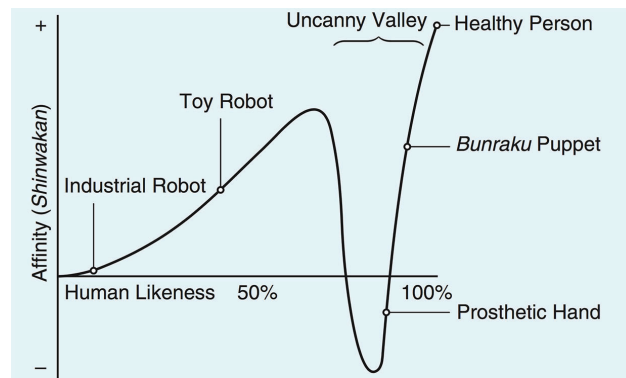
Os dois objetos de estudo aqui contemplados, Artur Barrio e Edgard Navarro são casos peculiares no que diz respeito ao corpo. O primeiro, artista plástico luso-brasileiro, traz ao mundo das artes materiais dos mais viscerais possíveis, como carne, sangue, ossos e cabelos, teoricamente aproximando o ser humano de sua forma carnal; o segundo, diretor baiano que encontra na escatologia e na falta de pudor seu estado artístico. A tentativa, aqui, é de debruçar a análise dos dois objetos tentando relacionar suas convergências estéticas com questões relativas ao corpo; resumindo: unir cinema e artes visuais por vias conceituais. Como dialogam Barrio e Navarro através do corpo humano? Por que a relação de ambos com o físico é objeto de repulsa, nojo e, quem sabe, medo?

2 Somos estranhos perante nós mesmos?

Masahiro Mori (1970) é um famoso roboticista japonês, responsável por diversos avanços na área da robótica, entre eles, o conceito do *vale da estranheza*. A ideia norteadora do artigo *The Uncanny Valley*, de Mori (1970), segue o seguinte caminho: robôs ou objetos prostéticos que possuem grande similaridade com o organismo humano, seja em forma ou comportamento, possuem uma tendência a serem vistos como algo estranho, incomum. No princípio desse processo de reconhecimento da própria imagem, existem momentos nos quais os observadores desenvolvem empatia pelos aqui referidos robôs. Mas, quando tal objeto contemplado torna-se tão real, tão parecido, com a figura humanoide, o gráfico de afeição (Figura 1), despenca, criando um vale. É essa queda brusca, apresentada na Figura 1, que

chamamos de *vale da estranheza*. Ou seja, quando o humano encontra sua imagem e semelhança e sabe que o que vê, não é realmente uma figura da espécie humana.

Figura 1 - O vale de Mori



Fonte: Masahiro Mori (1970)

Em Mori (1970, p. 33, tradução nossa) vemos que tal movimento de queda no gráfico de afeição para com a figura contemplada, se dá pelo fato "de muitas pessoas possuírem a ilusão de que eles [seres humanos] representam todas as relações possíveis". Essa ilusão pode ser compreendida, de certa forma, como uma espécie de visão antropocêntrica do mundo, na qual o ser humano seria o grande foco de todos os movimentos reais da vida. Dessa maneira, confrontado com algo tão parecido consigo, o ser humano se encontra, portanto, em uma situação de fragilidade, tomando conta que suas visões e percepções não são exclusividade de sua existência.

Obviamente, o artigo de Mori (1970) diz respeito aos avanços da robótica e suas implicações na relação da máquina com a humanidade em geral. É, por assim dizer, um conceito ligado à tecnologia de sua época. Cabe, no entanto, tentar traduzir tal experimento ao cinema e às artes visuais. E o cinema, por essência, foi uma invenção tecnológica que causou reações diversas no público dos *vaudevilles*, em meados de 1895. Através de Aumont (2004), são acessados relatos da época, desde os mais encantados, com as folhas das árvores, até os mais contidos, apenas atentos aos detalhes das ondas do mar. Para além disso, o impacto do cinema perante o espectador está diretamente ligado à profusão de realidade: "Os efeitos de realidade, às vezes esquecemos de dizer, são também efeitos quantitativos [...]; as pessoas ficam encantadas ao descobrir, na décima vez que vêem o filme, um gesto, uma mímica que

até então havia escapado" (AUMONT, 2004, p. 33). Entretanto, ainda no nível de encantamento, um dos relatos destacados pelo autor chama a atenção:

Ferreiros que pareciam de carne e osso se entregaram em seguida ao seu ofício. Víamos o ferro se incandescer, se alongar à medida que era batido, produzir, quando eles o mergulhavam na água, uma nuvem de vapor que se elevava lentamente no ar e uma rajada de vento vinha repentinamente expulsar. (Aumont, 2004, p. 32).

Pela primeira vez entre os relatos, é citada a figura humana. O detalhe da fala, de autoria desconhecida, está na capacidade do cinematógrafo de capturar um ser humano de modo extremamente realista, em carne e osso, como dito. Dessa forma, há, no cinema por essência, uma capacidade da afeição, como diria Mori (1970), mas, também de estranheza. Ao ver as imagens humanas capturadas pelo aparato dos Lumière, encontramos-nos diante da mesma situação de fragilidade exposta pelo cientista japonês: o ser humano percebe que não é detentor de uma visão única e exclusiva; o fato de, até então, não existir a possibilidade de ver a perspectiva do outro com tamanho realismo, pode, invariavelmente, criar um sentimento de incômodo. No final do século XIX, finalmente, o cinema permite ao público ver, quase que literalmente - e é aqui que mora o fator da estranheza - o que o outro vê.

Pode-se recorrer à Balázs (1983), em seu texto *A face das coisas*. Para o autor, o grande recurso que o cinema há de oferecer às artes é o *close up* - uma total aproximação de algo ou alguém. "Através do *close up*, a câmera, na época do cinema mudo, também revelava as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem" (BALÁZS, 1983, p. 89), diz o teórico húngaro. O ser humano deixa de ter o controle das vistas e, mais importante, das próprias coisas ao seu redor. Se essas forças ocultas das coisas, como descreve o autor, revelam o que o olho humano não pode ver, existe, por assim dizer, um potencial de estranheza no veículo do cinema. O quanto a proximidade de um *close up* no corpo humano não torna essa imagem, elemento básico do cotidiano, algo estranho?

Dentro das artes visuais, Crimp (2005) ensaia sobre as fotografias de Nicholas Nixon, de pessoas com HIV. O livro *Sobre as ruínas do museu*, escrito nos anos 1990, em meio à epidemia da AIDS, reflete em como a proximidade com o corpo humano, nesse caso, doente, é ao mesmo tempo objeto de repulsa, mas também exibicionismo daquele

que fotografa. O fotógrafo realizou registros ao longo de meses e expôs as obras em ordem cronológica nos museus de arte moderna. O espectador está diante de uma pessoa que, inevitavelmente, se vê diante da morte. E a imperiosa câmera de Nixon força nossa visão a encontrar-nos, também, com o fim da vida. Para Crimp (2005, p. 25), os retratos de Nixon são tudo aquilo que agrada os grandes museus no que se refere à fotografia: exacerbado tecnicismo, imposição da subjetividade do artista sobre aquilo a ser representado, a reprodução de estereótipos da grande mídia e a "eliminação de qualquer espécie de relação social que produziu as imagens". É o corpo humano, mas, ao mesmo tempo, é estranho, diferente, e causa, de certa forma, repulsa.

Volta-se ao tema da tecnologia como fator decisivo para uma sensação de estranheza, como bem propunha Mori (1970). No início dos anos 2010, o cineasta Peter Greenaway realizou uma instalação que colocava em destaque uma interação público com projeções de imagem da *Última Ceia* (1495-98), obra de Leonardo da Vinci. A projeção do diretor inglês trabalha com jogos de luzes a fim de dar efeito de profundidade e, portanto, mais realismo à pintura de da Vinci. Dessa maneira, o espectador está próximo de um Jesus Cristo, já com recortes realistas do próprio pintor italiano, em carne e osso, como diriam os espectadores. A pergunta que fica é: em que local do gráfico de Mori (1970) estaria o trabalho de Greenaway? Entre a afeição, com o símbolo máximo cristão, ou cairia no vale da estranheza, por estar próximo de tal figura?

3 Artur Barrio: Mórbida Vividez

Chega-se, finalmente, ao primeiro objeto de estudo do presente trabalho: Artur Barrio (1945-presente). De descendência portuguesa, Barrio fixou moradia no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro. Suas três obras selecionadas para análise não serão observadas de modo separado; a tentativa, aqui, é de buscar uma união entre as três através do conceito da estranheza e, sobretudo, de sua estética. Durante o final dos anos 1960 e década de 1970, foi um prolífico artista, tendo produzido um considerável número de obras e participado de famosas exposições como *Do corpo à terra* (Freitas, 2007). Sobre o trabalho de Barrio, o autor cita:

Dejetos, detritos. Aquilo que resta e portanto não compõe o todo como discurso: as sobras, enfim como atividade biológica e social. Carne e sangue, resquícios da vida, da indústria, jornais e espumas, papéis velhos, sacos e panos – o lixo, afinal, a sujeira do mundo como matéria-prima, tudo à disposição do artista. Embale, ensaque tudo, amarre com cordas, perfure e faça sangrar, deixe entrever a matéria informe. Exponha o resultado ao mundo e abandone à sorte, às reações humanas, à deterioração da natureza. (FREITAS, 2007, p. 104-105).

As chamadas *Trouxas de sangue* (Figura 2) são um projeto de embalsamar dejetos, ossos, sangue e, por fim, expor esse objeto em galerias de arte. O sangue não fica contido dentro das trouxas, escondido: ele ultrapassa a fina camada de pano e fica visível ao espectador. Alguns rasgos, propositais ou não, podem ser notados em algumas das trouxas. Cabe dizer, aqui, que aquilo que descrevo não vem de uma observação da obra *in loco*, mas a partir de registros iconográficos encontrados na internet - tal metodologia de análise se aplica às outras obras aqui contempladas. Nas *Trouxas*, é claro o exercício de Barrio de causar choque na própria instituição arte; o museu, antes reservado à mais alta cultura, agora se vê diante de materiais biológicos em estado de deterioração, em uma situação grotesca. Desde sujeira, até o próprio sangue, as *Trouxas* causam espanto. De quem é o sangue contido ali? De onde vieram os ossos? Que sujeira é essa que compõe o objeto artístico? São perguntas que apenas o próprio artista pode responder.

Figura 2 - trouxas de Barrio

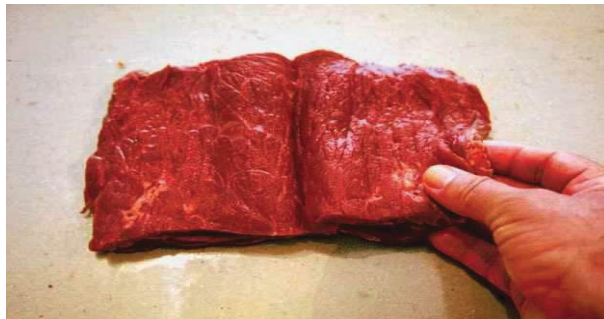


Trougha de sangue (1968), Artur Barrio (misto, 30cm x 20cm)

Livro carne ou *Livre de viande* (Figura 3) é a segunda proposta artística de Artur Barrio trazida para debate. Nesta, o artista desenvolve, em um pequeno corte de carne bovina, um objeto similar a um livro. É possível folheá-lo, ou seja, é uma *proposição* à

Oitica, na qual o espectador sente-se livre para ler o livro. É carne pura, sem qualquer material rebuscado. É ler linhas de gordura, entremeadas pela carne. Como diz Canongia (2002), é uma proposta ao absurdo, causando choque e, sobretudo, uma experiência temporal. O efeito do tempo sobre suas obras é mais nítido que o usual: quanto mais tempo exposta, mais a carne apodrece e, sendo assim, o livro em si torna-se nada. *Livro carne* é, também, colocar o ser humano em contato com uma essência biológica similar ou quase idêntica à sua; mas uma essência que, no convívio cotidiano, não é vista.

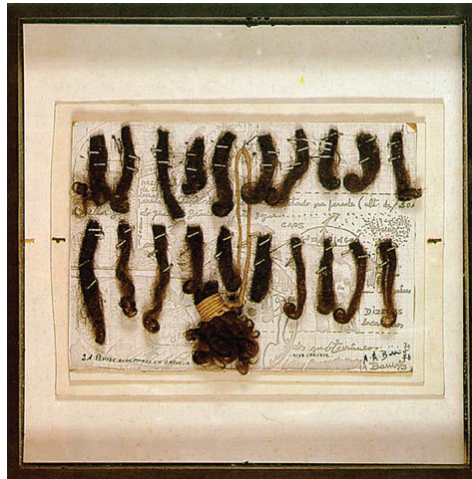
Figura 3 - o livro



Livro de carne (1979), Artur Barrio (carne, fotografia e nanquim sobre papel)

Por fim, encontra-se *21 Petites Sculptures en Cheveux* (Figura 4), trabalho pouco comentado de Artur Barrio. Pequenas mechas de cabelo estão expostas em um quadro de 28,20cm x 20,60 cm. São mechas de cabelo castanho escuro atravessadas por linhas de metal; algumas estão amarradas por uma corda amarelada, provavelmente desgastada pelo tempo. No quadro, onde estão posicionadas as mechas, há um trabalho com *xerox* mas que, infelizmente, devido à impossibilidade de ver a obra *in loco*, não é possível descrever os detalhes ali escondidos. A palavra *caos* se destaca e um formato similar ao *atlas mundi* é percebido no canto esquerdo do quadro de Barrio. Quadro ou escultura? Pensa-se que é, justamente, nesse limite entre a pintura e a escultura que trabalha Artur Barrio: tem o formato de um quadro, mas trabalha com elementos vivos, dando volume à arte, tal qual um experimento escultural.

Figura 4 - cabelos cortados



21 Petites Sculptures en Cheveux (1976), Artur Barrio (corda, cabelo e metal sobre xerox, 28,20cm x 20,60cm)

Os trabalhos citados, ou melhor, as *situações*² ou *proposições*, como diria Oiticica (1966), podem ser compreendidas como uma forma de olhar para si próprio enquanto ser humano. Os materiais contemplados por Artur Barrio, sangue, carne, cabelo, são facilmente reconhecíveis na estrutura biológica básica do *homo sapiens* desde seus protótipos mais pré-históricos possíveis. Porém, aquilo que é visto, na verdade, não é exatamente humano: *parece* humano. Traz-se ao debate, Didi-Huberman (1998, p. 34) através de seu livro *O que vemos, o que nos olha*: "abramos os olhos para experimentar o que não vemos [...] - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual)". O que há em Barrio que não é visível mas devolve o olhar ao espectador causando sensação de repulsa?

A hipótese aqui levantada é que, na verdade, o olhar da arte de Barrio é um olhar que desperta no espectador, antes de tudo, um sentimento de *identificação*. À primeira vista, como vê-se em Baxandall (1986), o espectador cria para si apenas uma ideia geral da imagem, ou da obra que observa, mas no decorrer do tempo, passa a notar suas especificidades e, assim, desenvolve uma noção maior do todo. É neste primeiro momento de impressão quase que imediata que as obras aqui citadas

² Freitas (2007) trabalha com o conceito de "situações" na obra de Barrio devido ao fato delas atuarem, também, no campo temporal: a deterioração de seus materiais pode ser vista com clareza; o tempo é, dessa forma, materializado e colocado em questão.

trabalham com a identificação: o olhar lançado a quem vê, rapidamente, transforma o sangue, os ossos, os cabelos e a carne em elementos humanos. É humano observando humano. Mas à medida que passa o tempo, a imagem criada pelas obras do autor deixa a identificação de lado: é algo que não é exatamente humano, é apenas uma espécie de reprodução da parte mais carnal, da existência do ser humano. É neste conflito entre a primeira sensação de identificação e o estranhamento com a verossimilhança visceral do trabalho de Artur Barrio que mora a sensação de repulsa ou até mesmo nojo.

Trouxas de sangue, Livro de carne e 21 Petites... são como um encontro com o corpo. Se Oiticica (1966) espera que o espectador seja parte fundamental da criação do processo artístico, em Barrio vê-se que, de certa maneira, em um primeiro momento, o espectador pode perceber-se como *a obra em si*; são partes de seu próprio corpo ali expostas, é sua carne, suas vísceras, seu cabelo, expostos como obra de arte. É, como Morais (1970) propunha, uma arte afluyente, em que o corpo, seja ele o do público ou algo similar a isso, é, realmente, o motor da obra. Enquanto os trabalhos artísticos de Hélio Oiticica colocam o espectador em contraste com o objeto, Artur Barrio coloca o *corpo* contra o próprio *corpo*. Nas palavras de Morais (1970, s/p): "se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras o excremento [...]. Arte vivencial, proposicional".

Arte vivencial. De forma alguma se pode tirar uma obra de seu contexto histórico. Quando Barrio desenvolveu seu trabalho, entre 1968 e 1976, havia em curso, no Brasil, a ditadura militar, responsável por ceifar inúmeras vidas. É impossível não notar na obra do artista uma espécie de experiência mórbida - o sangue, a carne, o cabelo, estão ali porque deixaram de habitar em um corpo vivo. Não se pode negar que há política nas três proposições aqui apresentadas: são *vagalumes*, para se voltar a Didi-Huberman (2011, p. 52). São um recorte específico de um violento contexto maior: "para conhecer os vagalumes, é preciso vê-los no presente de sua sobrevivência". Compreendendo o contexto no qual se incluía Barrio, compreende-se, também, a violência e a necessidade da agressividade em sua obra. Se absorve o subdesenvolvimento, como Gullar (1978) discorre, e junto dele, o sangue das vítimas fatais do regime ditatorial sucedido no Brasil. As obras aqui analisadas, em conjunto, são como uma forma de expurgo de um desespero político de um tempo: é a captura, em

forma de arte, do cotidiano mórbido do brasileiro marginalizado. Nas palavras de Godard (1993): "[a arte] é vivida e torna-se arte de viver".

É imperioso questionar: em que lugar do vale de Masahiro Mori (1970) está posicionado Artur Barrio? Como se constrói o estranho? A *estranheza*, em Barrio, mora não apenas no sentimento de repulsa, mas, como bem analisa Mori (1970), em um primeiro sentimento de identificação. Observa-se algo morfológicamente similar ao biológico humano, mas, logo se percebe, que não é *exatamente* humano. Aliado a isso, a proximidade com a morte também desperta no espectador uma sensação de estranheza: parece partes de um corpo humano morto ali exposto. Quando o que é representado se torna real demais e, mesmo assim, deixa claro que é uma representação. A *estranheza* aparece por meio da repulsa, do medo, do asco.

4 Edgard Navarro: escatologia em *close-up*

Conhecido pela irreverência e pela falta de pudor em sua filmografia, Edgard Navarro encontra em *O rei do cagaço* (1977) sua obra-prima. O foco do trabalho se posiciona, principalmente, nos primeiros três minutos do filme. Crianças são vistas recortando pedaços de jornais para, depois, formar uma colagem escrita: *Gran Cine Asta Apresenta*. Seguido disso, um corte seco para o preto, com a palavra *cu*; segundos depois, a palavra é ressignificada: *cultura*. Após isso, o infame plano de quase um minuto em *close up* de um homem defecando. Por volta de cinquenta segundos, acompanhamos Navarro por uma viagem de escatologia em *close up*. Depois, a entrada do título: *O rei do cagaço*. O homem, então, levanta as calças, recolhe seus dejetos e sai de tela até encontrar um pequeno carro que passa pela viela onde está. O sujeito joga a sacola com seu excremento em um carro e corre para longe.

Ao longo da obra, Navarro parece seguir a máxima de Júlio Bressane, em *Viola Chinesa* (1975): o que importa na arte é exprimir, *o que se exprime não importa*. As imagens, em dado momento, quase documentais, parecem um exercício livre de apenas captar o movimento real das coisas, a aparência física do mundo exterior, como diz Sganzerla (2001). Entre olhares para mulheres que passam pela rua e o protagonista correndo, Edgard Navarro constrói um filme através de pedaços da vida cotidiana e, como cita o próprio em seu filme, "estamos aqui reunidos para tentar". "Tentar". É

basicamente assumir a obra enquanto construção, é admitir que o ato de produzir imagens está sendo, ao longo do filme, desenvolvido; imaginação em ato. É assumir o *agora*, característica chave das vanguardas dos anos 1960 (Teixeira, 2021).

Giorgio Agamben (2015), ao falar do cinema, posiciona-o no campo da ética e da política, não apenas da estética. Seu ponto central é de que o cinema configura uma aplicação daquilo que chama de *gesto*: "o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal" (Agamben, 2015, p. 59). É a partir daqui que se analisará *O rei do caçador*, perante os sentimentos de *estranheza* causados no espectador. Navarro parece voltar à tendência exibicionista do primeiro cinema. Cinema pelo cinema: uma relação tautológica. *O rei do caçador* torna-se quase uma *proposição* à Oiticica (1966; 1972): apenas está ali, livre de quaisquer intenções, esperando o contato do espectador para, então, produzir algum tipo qualquer de sentido.

Fugindo do modo discursivo clássico, ou modo de representação institucional, termo cunhado por Noel Burch (1977), Edgard Navarro constrói um cinema desprendido de qualquer tentativa de ilusionismo ou narratividade. São imagens que, ao fim de tudo, são assumidas enquanto imagem. Existem, portanto, para usar um termo *brechtiano*, ou seja, uma brecha para a criação de um distanciamento crítico entre audiência e filme. Se Burch (1977) nota que o modelo de representação *mainstream* é fruto de uma evolução do cinema enquanto obra comercial, *O rei do caçador* é um dos inúmeros pontos fora da curva dessa lógica. O filme de Navarro é um caleidoscópio de imagens e sons que parecem desenvolver um caos audiovisual que não busca veiculação comercial; busca exercitar algo, exprimir algo, como diria Bressane.

Volta-se, brevemente, à Pignatari (1967). Em seu texto *Teoria da guerrilha artística*, o escritor brasileiro clama por uma vanguarda de guerrilha brasileira, na qual a "estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia" (Pignatari, 1967, p. s/p). Conclui-se, assim, que o formato, o veículo, torna-se o protagonista, destruindo a concepção artística que separa forma e conteúdo; aqui, os dois estão unidos por um único objetivo: destruição da ideia de arte linear. Pignatari (1967) defende um modelo artístico que recuse a *lógica discursiva*, já que esta transforma a arte em objeto de informação e, por conseguinte, busca a qualquer custo significação e resultado. A tradição clássica de culto à linearidade não é apenas uma decisão estética ou narrativa, é um ato que vai além: com a massificação da ode à significação, o 'gostar'

na arte acaba ligado à função de significado. Em *O rei do caçozo*, Navarro parece partir dessa premissa: significados não importam, tendo o próprio ato de experimentação em si como seu princípio norteador. "Nós estamos aqui reunidos para tentar", diz o próprio Edgard Navarro em seu filme. Forma e conteúdo não são mais díspares, são ambas estruturas de agressão aos olhos do espectador, acostumado ao modo de representação institucional. Aqui, portanto, mora um primeiro momento de *estranheza*: na forma fílmica escolhida pelo diretor.

Seguindo na mesma direção, em busca de mais estranheza, recorre-se a André Parente (2000), quando se fala em corpo cinematográfico enquanto algo antinatural. Se para o experimentalismo é importante uma dinâmica corporal que flerte com o cotidiano espetacularizado, em *O rei do caçozo*, Edgard Navarro trabalha com esses dois elementos de modo ímpar. Entre imagens documentais de crianças recortando papéis, e a vida na cidade, também encontramos imagens como o escatológico primeiro plano de um homem defecando e um criminoso, cujo prazer mora em esfaquear nádegas alheias. O experimental de Navarro mistura aquilo que parece ser um cinema direto com uma total espetacularização do corpo humano: movimentos antinaturais, corpos rígidos e uso de não atores propiciam tal abordagem. Nesse momento de *estranheza*, estamos diante do corpo humano que, se morfologicamente parece similar a um corpo normal, porém, comporta-se de modo diferente, quase robótico. É um corpo humanoide, mas ao mesmo tempo é imagem e, portanto, não é humano: não passa de uma representação.

O rei do caçozo possui em seus primeiros dois minutos seu elemento mais marcante: o plano, em *close up*, de um homem defecando. Despudorado, Navarro já inicia sua obra com uma agressão ao olhar do espectador: entram na tela imagens de crianças recortando revistas e, sem aviso prévio, corta-se para o ânus de um homem. O que há de intrigante e assustador em tal imagem? É nesse contexto que, através do *close-up*, o diretor coloca o espectador diretamente em contato com um processo físico, vital, escatológico da própria biologia humana, um expurgo de excrementos. Como diz o escritor húngaro Béla Balázs (1983, p. 190): "o *close up* nos apresenta uma qualidade existente num gesto manual que nunca havíamos percebido" - e, de seu modo, é isso que Edgard Navarro propõe com o infame plano.

A questão, aqui, é notar que se Balázs (1983) interpreta o *close up* como instrumento de descoberta de beleza oculta, ou seja, um artifício que torna o cinema uma arte elevada. *O rei do cagaço* trilha um caminho contrário partindo da mesma premissa. Recorre-se a um específico cinematográfico, mas não para reinterpretar e descobrir a beleza do cotidiano: Navarro quer o *choque*, a agressão, colocando na tela uma parte do cotidiano que não se está acostumado e, talvez, não se queira ver. Usando um termo de Sganzerla (2001), o plano é repleto de cinismo, indiferença, não há qualquer julgamento moral, ético ou estético no defecar do homem; trata-se, apenas, de uma ação habitual e banal considerada repulsiva. Ao invés de buscar no *close* um *status* de elevação da arte e encontrar uma verdade embelezada da visão contemplada, Navarro recorre ao escatológico para, então, encontrar uma verdade não tão agradável. "Cultura começa com cu", brada um dos personagens de *O signo do caos* (2005), de Rogério Sganzerla; *O rei do cagaço* materializa tal frase, retirando o cinema de um pedestal artístico erudito. Tal movimento não deixa de ser um registro de seu tempo: em plena ditadura militar, o ser humano provou ser, em inúmeros casos, sinônimo de repulsa.

A instigante cena inicial do filme de Edgard Navarro é, sobretudo, um exercício de *estranheza*. Novamente, o vale de Mori (1970) se faz presente. Por que a repulsa, a estranheza? O fato de se estar muito próximo de um processo natural escatológico é notar, antes de qualquer coisa, certa identificação. O estar próximo de tal ato é ver-se em uma posição repulsiva. Um corpo humano, antinatural, realizando ações humanas que estão, basicamente, escondidas na privacidade de cada um. É nesse estado que mora a estranheza perante a imagem de Navarro.

5 conclusões?

O diálogo entre cinema e artes visuais sempre possui inúmeras nuances a serem exploradas. Desde semelhanças morfológicas, como a construção de *tableaux vivants* cinematográficos, até a busca pela captura de uma essência estética que vá além da similaridade formal. Aproximar a arte de Barrio com o filme de Navarro é um movimento que se dá, sobretudo, no campo conceitual. Como lidar com o corpo humano na arte? A teoria do vale da estranheza de Masahiro Mori (1970) surgiu como

elemento chave para essa ponte entre cinema e artes visuais. Percebe-se, ao fim desse estudo, que desde o *Livro carne* até a obra máxima de Navarro, a ideia da repulsa, da *estranheza*, é latente. Ambos os artistas utilizam-se de artifícios para criar uma arte que desperta os sentimentos mais viscerais do ser humano.

Ainda, como Ranciére (2015) nota, arte e política ambos pertencem a um mesmo campo de pensamentos e, portanto, são indivisíveis. Volta-se, brevemente, ao conceito de *vagalumes* de Didi-Huberman (2011), para observar como se consolida o debate entre Artur Barrio e Edgard Navarro. Se por um lado Barrio vai às vísceras humanas para, de certo modo, capturar a alma dos mortos pela ditadura, Navarro aposta em uma abordagem satírica e despudorada do ser humano enquanto ser defecante; a ditadura militar é, portanto, exposta e ridicularizada quando os dois artistas são colocados em diálogo. São *vagalumes*, porque conseguem capturar a essência maior de um momento e o transformam em forma artística; são *vagalumes* sobreviventes porque, por mais que a censura tentou suprimir a expressão, ainda conseguem apresentar-se como seres de luz.

A ideia do presente trabalho não é funcionar como um ciclo fechado. As portas aqui abertas permanecerão. Ainda há muito a ser analisado em ambos Barrio e Navarro, seja dialogando ou vistos separadamente. A intersecção, artes visuais e cinema e, por diante, arte e política, é um campo de estudos interminável. Estudar vanguardas artísticas é um exercício que, sobretudo, mais suscita questionamentos do que responde todas as perguntas que surgem ao longo do caminho.

Barrio e Navarro apostam, sobretudo, em uma clara intervenção corporal no espaço urbano, real. 1) O primeiro, atua em cima do espaço da cidade através da intrusão das *situações trouxas* - elementos que não naturalmente pertencem ao lugar - no cotidiano médio brasileiro. Freitas (2007) destaca, também, o caráter *efêmero* do trabalho de Barrio como propulsor das *Trouxas*: os próprios materiais utilizados pelo artista já apresentam em sua própria lógica a passagem do tempo. 2) No caso de Navarro, a intervenção no espaço público se dá de modo levemente distinto. Por mais que registre cinematograficamente seu protagonista realizando um instintivo *happening*, não é o ato de jogar a trouxa em direção ao carro que configura o experimento de Navarro. Dentro da *diegese* de *O rei do cagaço*, trata-se de um ato performático; fora dela, não passa de uma encenação pré-combinada entre direção e

atores. A grande intrusão de Edgard Navarro está posicionada na decisão estética *moderna* de negar o estúdio, o cenário construído, e apostar na invasão do espaço urbano por meio das lentes cinematográficas. Seguindo um princípio das artes pós-modernas, Navarro se dá ao luxo de construir sua narrativa - e por conseguinte o *happening* de seu protagonista - em cima de cenários reais sem nenhum pudor. Sganzerla (2001), ao delimitar suas características de cinema moderno diz: boa parte dos "filmes modernos passam-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o elevador e a rua" (SGANZERLA, 2001, p. 18). Cabe reparar, aqui, que não se trata de um modelo de representação realista e, sim, da ficcionalização do ambiente externo, da intromissão da câmera na vida alheia. A realidade está posta perante a câmera, mas mais importante: ela é capturada e se torna arte. A partir dos dois artistas, vê-se como o corpo humano é capaz de estabelecer relações com diversos espaços possíveis: o museu, a rua, a vida real.

Através do corpo humano e de elementos dos mais viscerais possíveis, Barrio e Navarro constroem um pequeno vale artístico que, não apenas é uma vanguarda que afronta o sistema artístico em si, mas ataca o próprio ato do olhar humano. *D'O Rei do Cagaço às Trouxas de Sangue*, o espectador não se vê confortável. O corpo não surge como elemento de identificação por parte da audiência; o que se busca, em ambos objetos de estudo, é o choque, a repulsa, através de uma apresentação escatológica da construção física humana. Surge, assim, a escatologia como modo pelo qual os dois artistas encontram um denominador comum ao lidar com corpos. O processo criado por Barrio e Navarro é um modo íntimo, e ao mesmo tempo repulsivo, de se enxergar o próprio ser humano. Dessa maneira, ficar perante um ato biológico natural ou estruturas morfológicas similares às encontradas no corpo do *homo sapiens sapiens*, cria uma espécie de não identificação por parte do espectador; de modo algum essa desconstrução humana surge como algo positivo. Ver a carne, o sangue, as fezes não é agradável: o processo de ver entranhas, no cotidiano médio, é renegado, deixado de lado. Em *O rei do cagaço* e nas *situações* de Artur Barrio, a visão é condicionada diretamente para isso que, na rotina, é tido como ato automático, invisível.

Contrariando Murakami (2011), por fim, as obras dos artistas, mesmo não sendo do mundo natural, são, sim, vivas. É um específico artístico tão visceral, que

respira tanto - mesmo que pareça paradoxal em relação à ideia suscitada a respeito dos mortos pela ditadura - que causa nojo, repulsa, mas não sem antes causar *curiosidade*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: Notas sobre a política. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004

BALÁZS, Bela. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAXANDALL, Michel. Introduction: Language and Explanation. In: _____. **Patterns of intention**. 2ª ed. Londres: Yale University, 1986

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2017.

BURCH, Noel. Film's institutional mode of representation and the Soviet response. **October**, Berkeley, p. 77-96, 1977.

CANONGIA, Lígia. **Artur Barrio**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREITAS, Artur. **Contra-arte**: vanguardas, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973. 2007. 365 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2007.

JE VOUS SALUE, SARAJEVO. Direção: Jean-Luc Godard. França: Périphéria, 1993. Digital (2 min), son., color.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. (org) **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas: anos 60/70**. 1a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. **Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan/fev., 1970.

MORI, Masahiro. The Uncanny Valley. **Energy**, v. 7, n. 4, p. 33-35, 1970.

MURAKAMI, Haruki. **Minha querida Sputnik**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, edição Kindle.

OITICICA, Hélio. **Situação da vanguarda no Brasil**. Texto datilografado, Rio de Janeiro, nov., 1966. (documento nº 0248/66 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Texto datilografado, Nova York, mar., 1972. (documento nº 0380/72 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

PARENTE, André. **O cinema experimental**. In: _____. Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2000.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da guerrilha artística**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967. Caderno Quatro.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: Anos 1960**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SIGNO DO CAOS, O. Direção: Rogério Sganzerla. 16mm e 35mm (96 min), son., p&b e color.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Do experimental ao filme ensaio: passagens**. Campinas: UNICAMP, 2021. No prelo.

VIOLA CHINESA. Direção: Júlio Bressane. Brasil, 1975. 35mm (8 min), son., color.

Recebido em: 13/07/2023 Aceito em: 22/11/2023

SOB A ÓTICA DAS RELAÇÕES FAMILIARES E DO CASAMENTO: ANÁLISE DOS FILMES *MAR DE ROSAS* (1977) E *SONHO DE VALSA* (1987), DE ANA CAROLINA

Alina Chiaradia Cardoso¹

Resumo: Ana Carolina é uma cineasta brasileira que começa a sua carreira dirigindo documentários no final da década de 1960. Em 1977, ela dirige o seu primeiro longa-metragem ficcional, *Mar de Rosas*, que forma uma trilogia com os filmes que ela realiza em seguida: *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Este trabalho se propõe a analisar, a partir da metodologia de análise fílmica de Manuela Penafria (2009), os filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) sob o viés das relações familiares e do casamento de Eunice Durham (1982) e de Philippe Ariès (1981). No cinema de Ana Carolina, tais instituições – a da família e a do casamento – se caracterizam pelos atritos, rompimentos e pela desintegração. A partir de tais rupturas, os filmes em questão se relacionam com as temáticas citadas anteriormente não só no âmbito da articulação narrativa, mas também no que diz respeito aos processos criativo e fílmico da cineasta, transparecendo nas personagens em tela.

Palavras-chave: Ana Carolina; Análise Fílmica; Relações Familiares; Casamento.

UNDER THE PERSPECTIVE OF FAMILY RELATIONSHIPS AND MARRIAGE: ANALYSIS OF THE FILMS *MAR DE ROSAS* (1977) AND *SONHO DE VALSA* (1987), BY ANA CAROLINA

Abstract: Ana Carolina is a Brazilian cineaste who started her career by directing documentaries during the 1960s. In 1977, she directed her first full length fictional feature, *Mar de Rosas*, which forms a trilogy with other films she conducted shortly after: *Das Tripas Coração* (1982) and *Sonho de Valsa* (1987). The present study proposes an analysis – from the film analysis methodology of Manuela Penafria (2009) – of the films *Mar de Rosas* (1977) and *Sonho de Valsa* (1987) under the perspective of family relationships and marriage of Eunice Durham (1982) and Philippe Ariès (1981). In Ana Carolina's cinema, these institutions – family and marriage – are characterized by frictions, breakups and disintegration. From this breakage, the movies in question are related with the themes mentioned before not only in the narrative sphere, but also in the creative and filmic processes of the cineaste, appearing on the characters on screen

Keywords: Ana Carolina; Film Analysis; Family Relationships; Marriage.

Introdução

Ana Carolina Teixeira Soares é uma cineasta paulistana que dirigiu e dirige filmes documentais e ficcionais. Dentre as ficções, a sua obra com maior reconhecimento é a trilogia composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Desde então, é possível observar traços de

¹ Alina Chiaradia é bacharela no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. Estudou, em seu trabalho de conclusão de curso, os aspectos da família e do casamento nos filmes da cineasta Ana Carolina. Além disso, Alina também dirigiu o curta-metragem "Conversa com Meu Avô", de 2020, que foi exibido no 5º Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro. Em evidência estão também os seus trabalhos como fotógrafa still e de retratos.

autoria nas obras da cineasta, tanto no âmbito temático, quanto no modo como ela dirige as cenas, levando em conta toda a personalidade do seu processo fílmico. Como parte de tal autoria, as relações familiares e de casamento estão presentes na obra da cineasta, sendo elas o foco desta pesquisa, fluindo rumo à análise de algumas cenas dos filmes *Mar de Rosas* (1977), o primeiro filme da trilogia, e *Sonho de Valsa* (1987), o último filme. Assim, as análises realizadas sustentam a possibilidade do cinema da Ana Carolina ser, de certa forma, de ruptura e que, nos filmes em questão, isso se aplica ao rompimento gradual com a família, com o ambiente familiar e com o casamento.

Levando em consideração o processo fílmico de Ana Carolina, o objetivo desta pesquisa é investigar, por meio da *mise-en-scène*, do enredo e das personagens, como se dá a autoria dela a partir das temáticas que darão rumo às análises – a da natureza disruptiva da família e do casamento na obra da cineasta. Tal abordagem é escolhida a fim de aprofundar e diversificar os estudos sobre o cinema de Ana Carolina a partir da observação de que, apesar das crescentes pesquisas sobre as obras dela, tais estudos priorizam abordagens que partem, principalmente, dos estudos de gênero e da questão da simbologia religiosa que permeia a obra, de um ponto de vista também pessoal e autoral. Não são encontradas muitas pesquisas sucedidas do estudo da autoria no cinema que utilizem os filmes da cineasta como parte do corpus da pesquisa e que considerem, com ênfase, as temáticas da família e do casamento.

A escolha das obras *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) como objetos de análise da pesquisa refletem o que os filmes têm em comum: a quebra nas relações familiares e nas relações conjugais. Em *Mar de Rosas* (1977), a questão apontada se dá na relação de Betinha com a sua mãe, Felicidade, e desta com o marido, e pai, Sérgio; em *Sonho de Valsa* (1987), a relação de Teresa com alguns homens, como o seu pai e seu irmão. Essa escolha justifica-se por esses serem esses os dois filmes da cineasta que tratam mais explícita e visivelmente da questão da relação entre membros de uma família em seu molde mais tradicional, ou seja, que se aproxima mais da família nuclear, composta pela mãe, pelo pai e pelos filhos, pelas crises das relações conjugais presentes nos filmes e pela justificativa da autora de que Teresa é Betinha mais velha (Mocarzel, 2010, p. 91), em busca da maturidade, tornando possível uma compreensão de continuidade entre as obras em questão.

Das Tripas Coração (1982), o segundo filme da trilogia, apesar de importante para a composição e de seguir a lógica da disrupção que se consolida também em *Mar de Rosas* (1977) e em *Sonho de Valsa* (1987), não será parte do objeto de análise deste trabalho porque não trata as questões da família e do casamento, temáticas que se configuram como ponto de partida dessa pesquisa, de maneira profunda como tratam os outros filmes.

A pesquisa tem como metodologia de análise fílmica a proposta por Manuela Penafria (2009), que consiste, principalmente, em descrever e interpretar os filmes a partir do olhar específico de quem analisa e em utilizar fotogramas como ferramentas de trabalho. Dessa forma, serão analisados os dois filmes citados anteriormente, a fim de estabelecer uma relação que os unem para além da direção, tendo em vista os pontos em comum do enredo e a expressão das personalidades da cineasta presente em tais obras.

Além disso, foram de muita contribuição para essa pesquisa leituras acerca dos estudos de autoria no cinema, do estudo da *mise-en-scène* e de estudos já realizados sobre a autora. A transcrição de Evaldo Mocarzel (2010) de falas da cineasta será um dos principais componentes deste trabalho. Já para tratar a questão das relações familiares, houve a inspiração na leitura do trabalho da pesquisadora Sandra Fischer (2006), que entende o ambiente da família em sua representação no cinema espanhol, notadamente em Carlos Saura e Pedro Almodóvar, como um ambiente de clausura e de compartilhamento.

Ana Carolina, a formação como cineasta e os processos fílmicos: tensões familiares em tela

Ana Carolina Teixeira Soares nasceu em 1949, na cidade de São Paulo (SP). Antes de trilhar os caminhos do cinema, ela se formou no curso de fisioterapia na Universidade de São Paulo. Enquanto estudava cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz, também estudava ciências sociais na PUC-SP e, além disso, trabalhava em uma clínica de fisioterapia que atendia crianças com deficiências física e intelectual. Tanto o seu trabalho na clínica quanto os seus estudos em ciências sociais inspiram a sua extensa

cinematografia, que conta com filmes de curta e longa duração, documentários e ficções.

Lavra-dor (1968) é um curta-metragem documental que foi o primeiro filme dirigido por Ana Carolina em conjunto com Paulo Rufino. Apesar de o nome da cineasta não aparecer creditado como diretora, atualmente afirma-se que ela também fez a direção da obra. O filme estreia em 1968 participando do 1.º Festival de Curta e Longa-metragem de Belo Horizonte. Nesse festival, Ana Carolina teve seus primeiros contatos com importantes nomes do cinema da época, incluindo cineastas do Cinema Novo.

Em seguida, ela trabalha como continuísta no longa *As Amoras* (1968), de Walter Hugo Khoury, um dos poucos trabalhos que faz ocupando um cargo que não o da direção ou da realização da trilha sonora como percussionista, como fez em *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla. Em 1969, ela dirige o seu segundo documentário, *Indústria* (1969), e assina, pela primeira vez, a direção solo. Em 1971, ela roda mais um documentário, o *Pantanal* (1971), que investiga as caçadas de onça. Apesar de ter sido muito difundido no exterior e de ter chamado a atenção do importante cineasta Jean Rouch (Mocarzel, 2010, p. 45), *Pantanal* (1971) só foi exibido no Brasil uma única vez, pois foi um filme censurado.

Em 1974, Ana Carolina muda-se para o Rio de Janeiro e dirige o documentário *Getúlio Vargas* (1974), o penúltimo documentário dirigido por ela. Inspirada pelas pessoas que conhece no Rio, a cineasta começa a trabalhar no roteiro do seu primeiro filme ficcional, o *Mar de Rosas*, que foi lançado em 1977. Com o objetivo de concluir a trilogia da condição feminina, – assim nomeada por conta das entrevistas da cineasta, pois é esse o termo que ela usa para se referir à temática dessa obra – que é composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), ela segue trabalhando em tal propósito até 1987, ano em que lança *Sonho de Valsa*, o último dos três.

No livro *Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira*, do jornalista, documentarista e pesquisador Evaldo Mocarzel (2010), há a transcrição de falas da cineasta e, em uma destas, ela aponta a atenção que deu para a *mise-en-scène* a partir de seu primeiro filme de ficção:

“Eu já tinha certa experiência em filmar por causa dos documentários, mas, para mim, essa experiência anterior não tinha me obrigado a filmar com um compromisso rígido de *mise-en-scène*, de linguagem [...]”.

É a partir da sua inserção no meio do cinema ficcional que Ana Carolina se destaca e promove reflexões acerca de sua autoria. O conceito em questão dialoga com a política dos autores, que emergiu na França nos anos 1950, a partir das discussões de jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, conhecidos como Jovens Turcos. Eles apontam a *mise-en-scène*, termo que advém do teatro, como o principal instrumento do autor de cinema. Dessa forma, “fica sugerido assim que, no cinema, qualquer que seja o desígnio, realizador ou encenador, o responsável pela *mise en scène* teria a missão, na maioria dos casos, de ser o ilustrador de um texto.” (Oliveira JR., 2013, p. 34). O texto em questão é o próprio filme e a sua respectiva encenação.

A fim de ressaltar que quem detém a execução da *mise-en-scène* de uma obra cinematográfica clássica, provavelmente detém a autoria da obra, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) assim escreve em seu livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*:

Trata-se de tentar provar não só que a cinematografia seria uma arte, mas que o cenário seria um artista. Entra em pauta a intencionalidade do filmaador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. É preciso que o artista ‘assine’ sua obra, o que equivale a imprimir no material sensível do filme a particularidade do seu olhar – não estamos distantes da lógica que, nos anos 1950, vinculará a busca pela quintessência da *mise en scène* à noção de cinema de autor (a *mise en scène* será a grande ferramenta do autor, se não a única).

Ana Carolina imprime, em sua obra, não só a particularidade do seu olhar, mas também a particularidade das suas experiências pessoais de vida: “[...] o cinema que faço vai ser exatamente como eu sou: está na minha corrente sanguínea, na minha maneira de andar, no meu ritmo de respirar, na minha forma de olhar. O cinema é uma manifestação pessoal.” (Mocarzel, 2010 p. 46). A partir do entendimento da cineasta da razão pela qual ela faz filmes, é possível traçar um paralelo entre a *mise-en-scène* como instrumento de autoria e, da própria autoria, como o que ela chama de manifestação pessoal, a fim de ilustrar a personalidade impressa na obra. Cabe considerar que o que Ana Carolina chama de manifestação pessoal, Luiz Carlos de Oliveira Jr. chama de *um*

olhar sobre o mundo quando ele se refere e complementa uma citação de Jacques Aumont acerca do quadro e da mise-en-scène, a qual, de acordo com ele, através do quadro, resulta em *um olhar sobre o mundo*.

Dessa forma, as temáticas com as quais ela lida nos filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) – pode-se ponderar que sejam, principalmente, as temáticas da família e do casamento – são de âmbito pessoal, levando em consideração que, a exemplo, o roteiro de *Mar de Rosas* conta com muitos trechos de cartas que a mãe de Ana Carolina escrevia para o pai dela, indicando um processo de criação bastante familiar: “*Mar de Rosas* é um filme familiar, não apenas do ponto de vista de produção.” (Mocarzel, 2010, p. 90). Vale ressaltar que em outras obras a autora também se utiliza de expressões e de frases que pertencem à sua família. Em *Das Tripas Coração* (1982), o segundo filme da trilogia, ela se inspira em algumas frases de sua avó, as transmitindo majoritariamente para a personagem de Miriam Muniz.

Quanto à família e ao casamento, principais focos das análises deste trabalho, é perceptível que os filmes lidam com a desintegração do que se considera a família do modelo tradicional vigente à época. Segundo o historiador Philippe Ariès, “a família transformou-se profundamente na medida em que modificou suas relações internas com a criança.” (ARIÈS, 1981, p. 154), dessa forma, é a partir da construção de laços afetivos e do apego dos pais aos filhos como seres que pertencem a eles que a família começa a se moldar ao modelo tradicional vigente desde muito tempo até o momento presente.

Assim, Ariès (1981) ainda pontua que, com a inserção das crianças na escola, os sentimentos de família e de infância começam a serem intensificados e a aproximação entre a família e a criança, também: “[...] como se a família moderna tivesse nascido ao mesmo tempo que a escola, ou, ao menos, que o hábito geral de educar crianças na escola.” (Ariès, 1981, p. 159). Sendo assim, destaca-se também como a criação de cômodos em uma casa passa a solidificar a existência da família e de seu respectivo ambiente, já que, anterior a isso, o local em que mora a família era um local sem especificação de cômodos, com mais possibilidades de mobilidade dos móveis, readequando com frequência o espaço de acordo com a necessidade a ele atribuída, o que, em um local com cômodos definidos e especificados, os móveis são imóveis, estáticos: “A reorganização da casa e a reforma dos costumes deixaram um espaço

maior para a intimidade, que foi preenchida por uma família reduzida aos pais e às crianças, da qual se excluíam os criados, os clientes e os amigos." (Ariès, 1981, p. 186).

Nos filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987), Ana Carolina coloca em crise toda essa estruturação do modelo de família e de casamento que conhecemos, ora por situações de atrito, ora por situações de idealização, que, posteriormente, resultam em algum rompimento. A ruptura se promove tanto na família em ruínas em *Mar de Rosas* (1977), quanto na libertação da protagonista de *Sonho de Valsa* (1987). De tal forma, a interrupção do casamento gera fissuras na instituição família, promovendo toda a situação de crise que a cineasta explora, principalmente nos dois filmes em questão.

Além disso, torna-se necessário pontuar novamente a importância do espaço físico na constituição da família, já que o rompimento com essa instituição é, também, o rompimento com tal espaço. Em seu livro sobre a representação da família no cinema espanhol, Sandra Fischer (2006) pontua que "a ideia básica de família remete ao grupo de convivência constituído por pai, mãe e filhos habitando o mesmo espaço físico [...]". No que tange o espaço da casa, Sandra Fischer dispõe, ainda, das seguintes conexões:

[...] a palavra casa, outro exemplo de termo que frequentemente surge no interior das definições de família, e cuja noção (assim como a de escravo e de servo) já está embutida na etimologia do termo família, carrega fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar juridicamente, em princípio, a intimidade doméstica é inviolável; doméstico vem do termo latino domus (casa), que por sua vez está ligado a dominus, quer dizer senhor, chefe, soberano, proprietário: quem está no interior da casa, portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor. (Fischer, 2006, p. 23.)

Além do mais, ela atribui a conexão do espaço da casa com a palavra *casamento*: "Em português, note-se, de casa deriva o termo casamento, também comumente encontrado junto ou nas vizinhanças da ideia de família; afinal 'casa-se', informal ou formalmente, para que seja possível gerar filhos [...]". Dessa maneira, as conexões que Sandra Fischer estabelece entre a concepção de família, casa e casamento torna possível a conexão com as análises que serão feitas dos longas *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987), com a finalidade de introduzir tais temáticas sob o ponto de vista de uma pesquisa-referência como a de Fischer, que estuda detalhadamente a representação da família no cinema espanhol.

Mar de Rosas: as primeiras faíscas da jornada da impressão familiar e sonho de valsa: a via-crucis da maturidade

Os filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) são, respectivamente, o primeiro e o último filme da trilogia de Ana Carolina, e, de acordo com a cineasta, em *Sonho de Valsa* (1977) ela focaliza novamente – assim como em *Das Tripas Coração* (1982) – a vida adulta de Betinha (Cristina Pereira). Apesar do nome e da estrutura familiar das protagonistas serem diferentes, pode-se assumir que Teresa (Xuxa Lopes) é Betinha mais velha. E ambas, em diferentes fases da vida, buscam uma libertação, seja da família, seja do casamento. Betinha, entre a infância e a pré-adolescência, age de maneira travessa com a mãe, e Teresa, na faixa dos seus 30 anos, mora com seu pai e com seu irmão e busca a idealização do amor incondicional e a realização via casamento, sendo tal idealização colocada em crise em muitos momentos da trama.

Ademais, ainda sobre essa conjuntura, cabe citar que, além da relação entre as personagens Betinha e Teresa, é possível traçar semelhanças entre Teresa e Felicidade (Norma Bengell), a mãe de Betinha. Elas, em comum, enfrentam uma crise pelo fardo da necessidade do casamento para serem felizes, enquanto na semelhança entre Betinha e Teresa a intenção é desvencilhar da família e do ambiente familiar.

O processo criativo de *Mar de Rosas* (1977) dá os primeiros indícios da personalidade empregada pela autora no âmbito da ficção. Especificamente neste filme existe um trabalho conjunto entre Ana Carolina e a mãe dela, que assina a coautoria do roteiro – algumas falas da Felicidade são trechos retirados das cartas que a mãe da cineasta escrevia para o marido –, demonstrando que a cinematografia dela não está associada à família somente em sua temática, narrativas e encenações, mas também em seu modo de produção, ao processo criativo e à vida pessoal da diretora. Trata-se de um filme sobre desintegração da família e, por conseguinte, do casamento. O casamento de Felicidade é, nesse sentido, a antítese do seu próprio nome (LUSVARGHI, 2019), a infelicidade que carrega em tal relação.

Ao abordar a história de uma família nuclear – pai (Hugo Carvana), mãe e filha – que está fazendo uma viagem no trecho que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, *Mar de Rosas* (1977) se inicia colocando em quadro, no escuro da noite, carros em uma estrada. É sobre este plano que se passa a abertura e os créditos iniciais. Em seguida, a partir do

ponto de vista de dentro do carro, vemos a estrada iluminada pelos faróis. Nisto, o dia começa a amanhecer e o filme introduz a protagonista Betinha, que, enquanto o carro de sua família está parado em um acostamento, está de cócoras urinando. A câmera, que no início do plano se fecha na urina, faz um *zoom out*, seguindo o percurso de Betinha até o carro (figura 1).



FIGURA 1 – Frames de Mar de Rosas

No plano seguinte, já dentro do carro, são apresentados os pais de Betinha. A mãe, Felicidade, quer ter uma conversa com Sérgio, que quer evitar o diálogo para não entrarem novamente em uma discussão. Felicidade diz querer colocar os “pingos nos is”, já Sérgio se exalta negando a conversa com a justificativa de que ele está dirigindo em uma rodovia, situação que ele assume não ser apropriada para a discussão da relação. Mas, apesar disso, eles começam a discutir. Em seguida, a trama - que acontece percorrendo a viagem que a família está fazendo, ora em paradas na estrada, ora em momentos dentro do carro - apresenta, ainda no início, um incidente incitante: enquanto a discussão de relação entre Felicidade e Sérgio continua no banheiro do

quarto do hotel em que eles pararam na estrada, em certo momento, Felicidade faz cortes no pescoço de Sérgio com uma navalha depois de ser agredida por ele (figura 2). Então, com Sérgio desacordado ou morto, Felicidade e Betinha prosseguem viagem de volta para São Paulo.



FIGURA 2 – Frames de Mar de Rosas

Em dado momento da viagem, elas percebem que estão sendo perseguidas por outro carro, até que, ao longo do percurso e da perseguição, as personagens param em um posto de gasolina e a figura do perseguidor, Orlando Barde (Otávio Augusto), é apresentada. Com um problema no carro, a mãe e a filha acabam optando por aceitar o convite de Barde para que prossigam a viagem de carona com ele. No carro, Orlando apresenta um discurso a favor da família: “O homem que não tem família, para mim, é um perdido” e Felicidade, ao longo do diálogo, assume: “Fui tão infeliz na Avenida Angélica”², que é onde fica localizado o apartamento que ela e a família moram, tornando subentendida a infelicidade da personagem nas esferas da casa, da família e do casamento.

Na próxima parada, uma nova fuga: desta vez, Betinha sai correndo pelas ruelas da cidade em que estavam fazendo a parada. Sua mãe, Felicidade, corre atrás dela, e Orlando, quando percebe que as duas estão fugindo, vai atrás com o carro. Durante a

² Avenida Angélica é uma importante avenida na cidade de São Paulo que liga o centro da cidade a bairros nobres, como Higienópolis, deixando evidente a classe da família de Betinha.

perseguição, Felicidade envolve-se em um acidente com um transporte coletivo e uma moradora da pequena cidade a leva para a casa juntamente com Betinha e Orlando, para a socorrer. Então, na casa, encontram-se Dona Niobi (Miriam Muniz), que é uma moradora da cidade e dona de casa, o marido dela, Dirceu (Ary Fontoura), que é um dentista, Felicidade, Betinha e Orlando (figura 3). Na casa, Niobi e Dirceu os recebem com receptividade, e, apesar de o casal não conhecer previamente nenhum dos viajantes, aos poucos eles começam a se comportar e a conversar com Orlando como se o conhecessem de visitas passadas, mas eles estão, possivelmente, o confundindo com algum outro visitante anterior, pois com frequência o nome dele é confundido com um outro nome por Dirceu e por Niobi.



FIGURA 3 – Frames de Mar de rosas

O teor da conversa entre os desconhecidos, por mais que beire o *nonsense*, é também de inconveniência, principalmente quando se referem ao acidente de Felicidade e discursam em tom de defesa e de exaltação acerca dos modelos tradicionais de família e de casamento, tornando Felicidade alvo não só das travessuras de Betinha, mas também das perturbações verbais dos outros personagens.

Sobre casamento, Niobi expõe: “O que eu acho do casamento é o seguinte: quem está dentro não deve e não pode sair. Quem está fora, não deve entrar.”, reforçando o discurso que permeia *Mar de Rosas* (1977) acerca dos valores do casamento e da família, colocados à prova pelas personagens Betinha e Felicidade. Tanto o casal quanto Orlando colocam o casamento em evidência e atribuem a ele a sua importância e relação com os bons costumes. Tais costumes são colocados à prova em

algumas ações físicas dos personagens: a forma lasciva como Dirceu e Orlando olham em determinados momentos para Betinha.

O diálogo transita principalmente entre a sala de estar e o consultório de Dirceu, que é um cômodo adjacente a esta sala. Em certo momento, Betinha sai da casa e encontra um caminhoneiro na rua à procura do lugar onde deveria descarregar terra. Então, ela o guia para descarregar a terra em uma das janelas da casa do casal, a que fica no consultório de Dirceu. Dessa forma, em mais um ato de travessura com sua mãe, Betinha vai até a casa e tranca Felicidade no consultório de Dirceu, a fazendo ser soterrada, juntamente com o consultório do dentista, pela terra que é despejada pelo caminhão (figura 4). As traquinagens de Betinha, que, até então foram voltadas para pequenas alterações na aparência de sua mãe, demonstram também a alteração do ambiente da casa.



FIGURA 4 – Frames de Mar de Rosas

Com o cômodo e Felicidade soterrados, Orlando, Niobi e Dirceu quebram a porta para entrarem. Eles entram e se deparam com o consultório tomado por terra,

mas a reação deles é apenas adentrar ao cômodo e continuar a conversa que estavam tendo na sala. Betinha também entra no consultório e todos eles se sentam em um monte de terra, formando uma pirâmide na qual, no topo, se encontra Betinha (figura 5). Tal imagem torna passível a interpretação de que Betinha está no controle da situação. Além disso, é possível comparar a figura 5 à pintura *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830)³ (figura 6), trazendo à tona a comparação entre Betinha e a figura da liberdade, que se encontram ao topo de uma configuração piramidal.

Dirceu, quando se depara com a situação diz “Que maravilha! Terra roxa... pra plantar tomate.”. Já Felicidade diz que a culpa da terra ali é dela, sendo possível subentender que ela, por ser mãe de Betinha, se responsabiliza pelos atos de sua filha e que, para além da situação, tal fala demonstra o seu descontentamento com a sua própria situação de mãe e esposa. Além disso, Felicidade aparenta ficar enfurecida pelo que Betinha fez com ela. Tal episódio dá continuidade às ruínas das relações, da família e do casamento, provocando uma alteração física e simbólica em um cômodo da casa.



FIGURA 5 – Frames de Mar de Rosas

³ DELACROIX, Eugène. **Liberdade Guiando o Povo**. 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm em tamanho original



FIGURA 6 – Imagem da tela *A Liberdade guiando o povo*, pintura de Eugène Delacroix (1830)

Momentos antes da fuga da mãe e da filha para a estação de trem, Felicidade chama Orlando para irem conversar no banheiro. Nesta cena, Orlando parece assumir o papel de marido, ou seja, Sérgio. É comum, nos filmes da trilogia de Ana Carolina, a formação do que ela chama de duplo. São dois personagens que se revezam, que formam uma dupla. Orlando é a primeira manifestação de um duplo na cinematografia de Ana Carolina.

Uma cena usada para evidenciar as questões apontadas é que, enquanto os dois personagens estão no banheiro, Orlando começa a tirar o vestido de Felicidade e a ter uma relação sexual com ela na qual apenas ele sente prazer, simultaneamente a isso, ela declama um monólogo direcionado a Sérgio sobre a sua condição:

Não há mais passado, nem futuro. Tudo está aqui presente pra você... pra você me deixar em paz, significa me abandonar, não saber se estou bem ou se estou mal. Você sempre fez questão que nós não fôssemos nunca nós. Simplesmente mandou que eu saísse da sua vida. Você não vai mudar. Nada muda. Ninguém muda. Muito menos você. Eu tô te pedindo, ao menos uma vez, tenha um pouco de cuidado... comigo. Eu fui embora, Sérgio. Pense com calma. Eu tenho uma vida arrasada. Estragada. Porque você quis assim. Chora se for possível, lava a tua alma, que isso te fará bem. Você diz que sou impulsiva, quer dizer que você se lembrou de mim, com tédio, mas lembrou. Quanta mágoa. Passei a vida tentando falar com você. [...].

Dessa maneira, Felicidade torna mais claro os seus sentimentos, ressaltando o abandono.

A metamorfose em *Mar de Rosas* (1977) se aplica não só no ambiente, como o do cômodo da casa tomado por terra, mas também em relação à aparência física dos personagens, com foco maior para a personagem de Bengell, que, por ser alvo das

travessuras de sua filha Betinha desde o início do filme, sofre mudanças consideráveis em sua aparência. Primeiro, Betinha desenha no rosto da mãe com uma caneta e cutuca o pescoço dela com um alfinete no carro enquanto ela dirigia, sangue é estancado com uma espécie de lenço amarrado no pescoço (figura 7).

Outrossim, no posto de gasolina, por exemplo, Betinha tenta atear fogo em sua mãe, que fica com queimaduras nas pernas e com a barra do vestido queimada (figura 8). Na casa de Dirceu e Niobi, ela tenta soterrar a sua mãe no cômodo do consultório (figura 4). Tais acontecimentos provocam mudanças visíveis em Felicidade, seja em sua roupa, ou em sua aparência física, que, ao longo do filme, parece se decompor em sintonia com a sua família e seu casamento.



FIGURA 7 – Frames de Mar de Rosas



FIGURA 8 – Frames de Mar de Rosas

Diferentemente de *Mar de Rosas* (1977), *Sonho de Valsa* (1987) traz a metamorfose da personagem de Xuxa Lopes, Teresa, não ao âmbito físico, de aparência,

mas na esfera interna da personagem, uma transformação de suas crenças e ambições. Teresa é uma mulher de em média 30 anos cujo maior desejo é um amor incondicional, encontrar um príncipe encantado. Ela passa grande parte da trama em busca da realização desses desejos por meio do envolvimento com alguns homens e do casamento. Iludida pela cegueira do desejo, a jornada de Teresa se assemelha com o caminho que Ana Carolina aponta que irá seguir na conclusão da sua trilogia.

Em *Das Tripas Coração* (1982), a personagem de Nair Belo diz para a personagem de Miriam Muniz:

Não, não se desespera! Afinal, existem as varizes, os bombons, o chocolate, os Sonhos de Valsa! Existe o eterno não perceber!”, é e a partir dessa fala que a cineasta afirma que “[...] toda a dramaturgia de *Sonho de Valsa* (1987) está dentro da frase: ‘Existe o eterno não perceber! (Mocarzel, 2010, p. 123).

A via-crúcis de Teresa, que tem como objetivo a sua libertação de tais amarras e desejos é, pela cineasta, comparada frequentemente com a de Jesus Cristo (Mocarzel, 2010, p. 139) e de Santa Teresa de Ávila⁴ quem ela assume como principal inspiração na construção da personagem de mesmo nome, Teresa (Mocarzel, 2010, p. 127).

A primeira imagem do filme é a de um gato filhote, da raça siamês, e é sobre essa imagem em que se passam os créditos iniciais e o nome do filme, a fim de realizar uma abertura. Em seguida, é mostrado Teresa na cama com um homem não identificado. Nesse primeiro plano, é colocada uma citação retirada do *Cântico dos Cânticos*⁵: “Sustentai-me com flores / confortai-me com maçãs / porque estou doente de amor.”. A partir disso, a cena começa a se desenrolar e trava uma montagem paralela entre o casal na cama e o gato, que cheira um pequeno ornamento em forma de mulher nua, estabelecendo uma relação imediata com as ações de Teresa e do homem com quem ela está se agarrando. Ao virar de lado para fazer carinho no gato, Teresa fala: “essa noite eu sonhei que eu casei com um gatinho”, essa é a primeira fala do filme. Então a câmera, que mostrava apenas Teresa e o gato, revela que o amante já não está mais no espaço. Enquanto Teresa falava, ele sumiu.

4 Foi uma escritora perseguida pela Inquisição Espanhola devido ao teor erótico de seus poemas de amor endereçados a Deus, que ela tratava como esposo.

5 É um dos livros poéticos do Antigo testamento da bíblia cristã. Celebra o amor sexual e o desejo.



FIGURA 9 – Frames de Sonho de Valsa (1987)

Com o desaparecimento do amante, Teresa levanta-se e vai até a sala, onde estão o pai (Arduíno Colasanti) e o irmão (Ney Matogrosso), a família em questão no filme. O conceito do duplo de Ana Carolina que é trabalhado em *Mar de Rosas* (1977) e em *Das Tripas Coração* (1982) aparece agora em *Sonho de Valsa* (1987): é Bernardo, o irmão de Teresa, e o pai (Mocarzel, 2010, p. 127). Ambos têm uma relação incestuosa com Teresa e o incesto é algo que vai contra o modelo de família vigente na sociedade desde muito tempo, podendo indicar a fissura desta família.

Assim, enquanto conversam, o diálogo, que é permeado pelo duplo sentido – o duplo sentido em diálogos é muito comum não só na cena em questão, mas também ao longo do filme e das obras de Ana Carolina – é sobre o questionamento de Teresa se ela deve ou não ir em uma festa durante a noite. Para não ir, ela procura espinhas em seu rosto e fica questionando ao pai e ao irmão se ela deve ou não à festa. Por fim, ela vai e os convence de irem juntos. Nessa festa, que está literalmente cheia de príncipes encantados espalhados, ela dança e flerta com muitos homens, incluindo o irmão, reforçando o incesto, que também ocorre em um momento da festa em que Teresa e seu irmão estão em um lugar sozinhos e se beijam.

Teresa sai da festa sozinha e vai para perto de uma falésia. O dia está amanhecendo e, de repente, ela percebe a presença de mais alguém, então o quadro mostra a figura do Cristo vivo (figura 10.2) e corta novamente para Teresa, que desvia o olhar (figura 10.4). O próximo plano mostra Marcos (Daniel Dantas) caracterizado como

um príncipe encantado (figura 10.6), então Teresa desvia o olhar novamente. Por fim, quando ela retorna o olhar, ele está com a mesma roupa da festa em que estavam (figura 10.9). Marcos, que é alguém com quem Teresa vai continuar se envolvendo por um tempo, a chama para pular de penhasco, e ela pula. Para Ana Carolina, é neste momento que se inicia o calvário de Teresa (Mocarzel, 2010, p. 131), o momento em que ela mergulha com ele do penhasco.



FIGURA 10.1



FIGURA 10.2



FIGURA 10.3



FIGURA 10.4



FIGURA 10.5



FIGURA 10.6



FIGURA 10.7

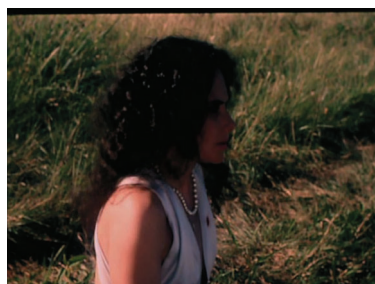


FIGURA 10.8



FIGURA 10.9

Frames de Sonho de Valsa

Após o mergulho do penhasco, ela segue para dar outro mergulho, desta vez, na banheira. Enquanto ela e Marcos, que não são formalmente casados, estão no banheiro juntos, ela começa então a expor em tom provocativo o seu descontentamento com o relacionamento, dando ênfase que almeja um amor incondicional e que está se sentindo abandonada. No início da discussão, quando estão penteando os cabelos, Teresa diz para Marcos: “Você só fala no seu projeto, no seu texto, nas suas ideias, né? No seu bíceps, no seu tríceps, né?”. Quando ela diz bíceps e tríceps, ela gesticula com os braços, fazendo, no gesto da segunda palavra, um popularmente conhecido como *banana*⁶ (figura 14), que também é repetido pela personagem de Betinha em *Mar de Rosas* (1977), elevando a aproximação entre elas. Então, a discussão se segue e Marcos, seduzido por uma sereia que canta e que aparece na banheira (figura 11.1), acaba por mergulhar atrás dela (figura 10.3). E Teresa mergulha, novamente, atrás de Marcos (figura 10.5).



FIGURA 11.1



FIGURA 11.2

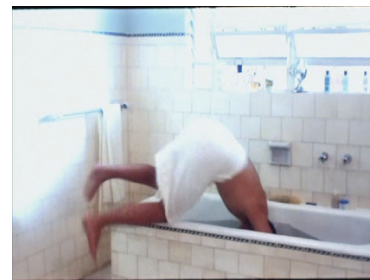


FIGURA 11.3

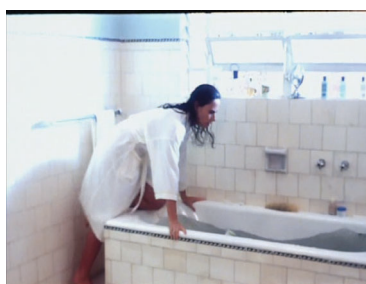


FIGURA 11.4



FIGURA 11.5

Frames de *Sonho de Valsa* (1987)

⁶ A banana também pode ser lida como um símbolo fálico e, neste duplo costurado ao gesto de desdém (o de fazer uma banana), pode ser construído o sentido de deboche da construção da masculinidade dominante.

Após o segundo mergulho, a frustração de Teresa a faz começar a se envolver com Ivan (Paulo Reis), que pode ser considerado o duplo de Marcos. Diferentemente do relacionamento com Marcos, que é abordado majoritariamente em seu estágio final, o relacionamento entre Teresa e Ivan é mostrado com mais detalhes, desde o estágio inicial até o seu súbito fim.

Em um dos momentos com Ivan no chafariz, Teresa profere um monólogo:

Ai! Ai! Eu preferia ser viúva. Poder usar um sóbrio vestido preto, deixar o meu longo cabelo ficar grisalho, usar um coque e ficar elegante. E falar sempre do meu falecido José! E andar apenas por onde fosse necessário, com aquele ar de quem tem realmente em quem pensar. Ai! Uma viúva pode amar o marido! Ele foi pro céu! Ele virou perfeito! Ele não volta mais. Ele não... ele não volta mais. Ele não é de mais nenhuma mulher. Ele é só dela... entende? Ai, ele já tá perto do céu, ele fica mais perto do céu. Sabe? Uma viúva fica mais perto do céu. [...].

Dessa forma, fica evidente o que ela sente em relação ao amor e ao casamento, deixando claro que o marido perfeito – que é o marido morto – se aproxima da figura de Deus, enquanto a viúva, da figura de Santa Teresa de Ávila.

No casamento de Teresa e Ivan, ela entra na igreja acompanhada de seu pai. Quando ela sobe no altar, ela lança um olhar para o irmão, que pisca para ela. Então, se inicia o visível incômodo de Ivan. A partir daí a tensão da cena começa a ser construída devido ao tempo de espera para o início da cerimônia, que traz a incógnita se o casamento vai ou não acontecer. Para aumento da tensão, o som é o silêncio do ambiente e os planos ficam mais curtos e são, em maioria, planos próximos de alguns convidados e do padre. Cortando o silêncio, um besouro aparece em cena, pousando sobre o buquê de flores de Teresa, que está com suor aparente. Com o besouro, Teresa aparenta ficar mais tensa e o assopra, para tentar o dispersar, mas o besouro é insistente. Em meio à tensão, Teresa olha para cima e vê a cruz e a figura que já apareceu anteriormente, a do Cristo vivo, desta vez, na cruz, crucificado. Eles se olham, e então Jesus desce da cruz (figura 12), algumas luzes se apagam e os convidados começam a se retirar. O casamento não vai acontecer.

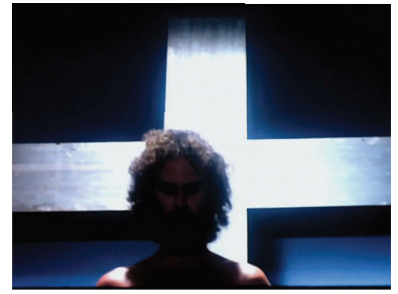


FIGURA 12 – Frames de Sonho de Valsa

Teresa joga o buquê em seu irmão e diz, olhando para a cruz: “Senhor... Senhor, esposo meu. Eu... eu queria mesmo era me casar contigo.”, então Teresa se vira de costas para o altar e, enquanto se desfaz do véu e do cabelo preso, ela enuncia “Foi tudo mentira. Não deu certo. Eu não te amo! Eu não te quero junto de mim, eu não preciso de você junto de mim.”. Em seguida, profere sozinha outro monólogo, direcionado a Ivan: “Sozinha eu tava mais perto da paz. Vivi com você a desgraça de me dividir. Nós nos misturamos... demais. Eu sou mais fraca hoje.”. Ao deixar a igreja, Teresa desmaia na porta e uma das pessoas que a ajuda a se levantar é Jesus Cristo, a quem ela afirma que deve voltar à casa do pai dela. Sendo assim, ele a leva nos braços de volta para a casa e a entrega nos braços do pai.

Na casa de seu pai, ela entra em crise tentando entender o que está sentido e como deve resolver a vida. Então, ela chega a uma conclusão: “Antes de mais nada, você tem que sair daqui! Mas, para sair daqui, você tem que parar com essa história de amor impossível e de príncipe encantado! [...] Sabe, Teresa? Os problemas não se resolvem, eles são abandonados... é... os nossos problemas, Teresa, são zonas de perigo, de perigo de morte”.

Quando Teresa fala a palavra morte, ela se libera para fora da casa de seu pai, o ambiente familiar em questão, indo parar em um lugar que Ana Carolina alude ao deserto (MOCARZEL, 2010, p. 139), como fez Jesus Cristo. No que chamamos de deserto, Teresa, ainda com o que restou do seu vestido de noiva, literalmente engole sapo: “É fundamental engolir sapos.” e dá nome aos bois. Então, antes de carregar a cruz, ela fala: “Vai... vai procurar o teu sonho de valsa. [...]”.



FIGURA 13 - *Frame de Sonho de Valsa (1987)*

Na figura 13, vemos Teresa carregando uma cruz em alusão ao episódio bíblico no qual Jesus Cristo caminha rumo à crucificação. O filme narra a busca da protagonista por um grande amor. Ao enfrentar diversos dilemas e decepções, ela finalmente põe fim à busca pelo príncipe encantado e pelo amor incondicional e se entrega à sua crucificação, ao seu sacrifício. No fim da caminhada, Teresa cai com a cruz para dentro do fundo de um poço, no qual ela se depara com aparições de teor fantasmagórico: Primeiro, uma serpente, e, em seguida, alguns homens que passaram pela vida dela. Na cena, ela vê o próprio pai e o irmão. Ao pai, ela agradece pelo amor recebido, e ao irmão, ao fraterno aprendizado. Por fim, Teresa agradece a todos os homens: "Obrigada, homens da minha vida, pelo amor que me puderam dar, e que eu achei sempre pouco".

Ao tentar sair do fundo do poço, Teresa é assombrada por itens do seu passado. Então, ela cita o poema do Cântico dos Cânticos que já apareceu escrito na primeira cena do filme: "Pai, sustentai-me com flores / e confortai-me com maçãs / porque estou doente de amor.". E finaliza com um pedido: "Liberta-me. Fazei, Senhor, com que eu me deixe amar, amando.". Sendo assim, ela se apoia na sua fé e utiliza a cruz para encontrar luz e quebrar o espelho, que, na interpretação de Ana Carolina, é o próprio ego de Teresa (MOCARZEL, 2010, p. 145). Dessa forma, ela sai para fora das sombras do poço e se vê livre da busca incessante pelo amor incondicional, deixando para trás todos os homens, inclusive o seu pai e o seu irmão, e toda a escuridão que anteriormente permeou a sua jornada, ressurgindo das sombras, como Jesus ressurgiu pós-ressurreição.

Assim como Teresa rompe com os ideais do casamento e se libera do ambiente familiar, Betinha também passa por tal libertação. Quando ela e sua mãe embarcam no trem que as levaria de volta para São Paulo, elas se deparam com Orlando no mesmo trem. Ele as captura novamente. Ao chegarem na parte externa do último vagão, Barde algema o seu braço no de Felicidade, e Betinha, numa performance aparentemente inocente de uma rima infantil, – "Uni duni Tê salamê mingüê o sorvete colorê uni duni tê" – modifica parte da rima para que a escolhida seja a sua mãe. Então ela empurra Felicidade e Barde para fora do trem e do quadro, livrando-se deles e seguindo em frente com o trem enquanto se utiliza do gesto *banana* para Felicidade e Orlando (figura 14), gesto que Teresa também faz em *Sonho de Valsa* (1987) para Marcos. Dessa forma, quando Betinha coloca a mãe e Orlando para fora no trem e do quadro, coloca para fora também o ambiente familiar, desintegrando, por fim, a família – pai, mãe e filha.



FIGURA 14 – Frames de *Mar de Rosas* e de *Sonho de Valsa*, respectivamente, em que as personagens fazem o mesmo gesto.

Considerações Finais

Tendo em vista as temáticas da família e do casamento, este trabalho estabeleceu como principal objetivo analisar dois filmes da trilogia da condição feminina, de Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987). Partindo da perspectiva do rompimento das relações familiares e do casamento, o trabalho buscou relacionar tais filmes, que compartilham entre si a assinatura de Ana Carolina e as temáticas que dão foco ao trabalho.

É importante pontuar a relação que pode ser estabelecida entre algumas personagens dos filmes em questão a partir das temáticas suscitadas. Felicidade compartilha com Teresa a sensação de abandono do casamento e a necessidade de se desamarrar da obrigação de tal situação. Já Betinha compartilha com Teresa o desejo de se sair para fora do ambiente familiar. E ambas se norteiam a partir da natureza disruptiva nos filmes.

A partir dos estudos de história da família e da representação da família no cinema, tornou-se possível a compreensão dos filmes a partir de tais relações, ou o rompimento destas. Ambos os filmes compartilham, em seu momento final, a saída da protagonista do ambiente familiar, uma quebra, que, em *Sonho de Valsa* (1987) é mais literal do que em *Mar de Rosas* (1977), já que Teresa literalmente quebra um espelho. A ruptura de Betinha é com o espaço, ela tira de quadro a mãe. E a mãe tira de quadro o pai.

Referências:

AMARAL, Erika. A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha. **Imagofagia**. n. 20. p. 90-119. Junho de 2019.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a Encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BERNARDET, Jean Claude; REIS, Francis. **O Autor no Cinema: A Política dos Autores: França, Brasil – Anos 1950 e 1960**. 2. ed.. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema**. Campinas: Editora Papyrus, 2008.

DURHAM, Eunice. **Família e Casamento**. In: Terceiro Encontro Nacional da ABEP, São Paulo, 1982.

FISCHER, Sandra. **Clausura e Compartilhamento**: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar. São Paulo: Annablume editora, 2006.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro. 2ª Edição. Campinas: Editora Papyrus, 2017.

LUSVARGHI, Luiza. As narrativas femininas na obra de Ana Carolina. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Viera da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras** – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. 1. ed.. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares** – Cineasta Brasileira. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A Mise en Scène no Cinema**: Do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas: Editora Papyrus, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, 2009.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro** - vol. 2. São Paulo: Sesc Edições, 2018.

Filmografia:

DAS Tripas Coração. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1982. 1 filme (100 min.): son.; color.; suporte DVD.

MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1977. 1 filme (99 min.): son,; color.; suporte DVD.

SONHO de Valsa. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1987. 1 filme (96 min.): son.; color.; suporte DVD.

Recebido em: 24/07/2023 Aceito em: 29/11/2023

HOMO SAPIENS: GRANDEZA E DECADÊNCIA DA CIVILIZAÇÃO

Lucas Murari¹

Resumo: Este artigo enfatiza a análise do filme “Homo Sapiens”, de Nikolaus Geyrhalter. A obra explora a justaposição de ruínas e da natureza para refletir sobre o impacto da civilização humana. Por meio de uma série de planos visualmente impressionantes, o filme captura estruturas abandonadas, prédios decadentes e paisagens cobertas de mato, revelando o inevitável ciclo de criação e decadência. A ausência deliberada da presença humana permite que as ruínas falem por si, enfatizando a transitoriedade das conquistas civilizacionais e a recuperação da natureza. Ao mostrar esses espaços “vazios”, *Homo Sapiens* convida os espectadores a contemplar a delicada relação entre a humanidade e o mundo natural, levantando questões sobre nossa responsabilidade pela preservação e sustentabilidade do meio ambiente. O filme, nessa compreensão, serve como um ensaio visual instigante que destaca a impermanência da existência humana e a profunda influência que temos na formação das paisagens que habitamos. O objetivo desse artigo tem como ênfase o estudo dos aspectos estéticos do filme.

Palavras-chave: Ruínas; Natureza; Estética; Cinema Contemporâneo; Arte;

HOMO SAPIENS: GREATNESS AND DECADENCE OF CIVILIZATION

Abstract: This paper center on the analysis of the film “Homo Sapiens”, by Nikolaus Geyrhalter. The work explores the juxtaposition of ruins and nature to reflect on the impact of human civilization on the environment. Through a series of visually striking shots, the film captures abandoned structures, decaying buildings, and overgrown landscapes, revealing the inevitable cycle of creation and decay. The deliberate absence of human presence allows the ruins to speak for themselves, emphasizing the transience of human achievements and the reclamation of nature. By showing these “empty” spaces, “Homo Sapiens” invites spectators to contemplate the delicate relationship between humanity and the natural world, prompting questions about our responsibility for the preservation and sustainability of the environment. The film, in this sense, serves as a thought-provoking visual essay that highlights the impermanence of human existence and the profound influence we wield in shaping the landscapes we inhabit. The aim of this article is to investigate the aesthetic aspects of the film.

Keywords: Ruins; Nature; Aesthetics; Contemporary Cinema; Art;

¹ Pesquisador de cinema experimental e arte de vanguarda. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (bolsa PDSE/CAPES). Mestre pelo PPGCOM/UFRJ (2015). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. É editor-executivo da Revista Eco-Pós (UFRJ). Publicou em 2022 o livro “Expanded Nature - Écologies du Cinéma Expérimental” (Editions Light Cone/Paris - França) em co-direção com Elio Della Noce. Atualmente realiza estágio pós-doutoral na Escola de Comunicação da UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8257832830854711>

Introdução

Prypiat, na Ucrânia; Pompeia, na Itália; Machu Picchu, no Peru; Persépolis, no Irã; Cartago, na Tunísia; Teotihuacan, no México; Sanchi, na Índia. O que essas cidades têm em comum? São todas cidades-fantasma, regiões que pertencem a tempos perdidos. Algumas dessas foram verdadeiros símbolos da glória civilizacional. Hoje, encontram-se abandonadas. Suas ruínas não são simplesmente os resquícios do que um dia esteve presente no passado. A configuração histórica é mais complexa do que isso. As ruínas são as provas de que a intervenção humana faz com que nada desapareça por completo. O número de cidades-fantasma é muito maior do que essa pequena amostragem. Os motivos pelos quais cada uma declinou são diversos. Algumas têm consequências ligadas a questões ambientais, como instabilidade hidrogeológica e erupções vulcânicas. Outras estão diretamente próximas a problemas antropocêntricos, desde o êxodo rural, guerras, desastres nucleares ou mudanças econômicas. As ruínas se conectam a sistemas sociais distintos: ameríndios, imperiais, coloniais, socialistas, capitalistas. É um *zeitegeist* que atravessa civilizações. Podemos encontrá-las no ocidente e no oriente; em polos industriais modernos e em comunidades autóctones. Muitas naturezas e culturas já se extinguíram, entretanto, deixaram rastros. O fim do mundo não é o fim de tudo. Essa é uma típica concepção do egoísmo antropocêntrico. A Terra prosperará para além da existência humana, como já o fez em outras grandes extinções de espécies que estiveram aqui anteriormente. Nesse sentido, alguns pesquisadores têm estudado o que será do planeta quando não estivermos mais presentes.

Esse é o caso, por exemplo, de *O Mundo Sem Nós* (The World Without Us, 2007), de Alan Weisman. Nessa publicação², o escritor investiga hipoteticamente o que aconteceria se a raça humana desaparecesse. O autor leva em consideração estudos e

² O livro é uma versão ampliada do artigo *Terra Sem Gente* (Earth Without People), escrito pelo mesmo autor e publicado em fevereiro de 2005 na *Discover*, revista semanal norte-americana que publica artigos científicos para um público leigo.

entrevistas com arqueólogos, zoólogos, filósofos, biólogos, paleontólogos, entre outros cientistas. Além disso, foi realizada pesquisa de campo em alguns pontos da Terra antes povoada e hoje ausente de seres humanos para verificar como a vida prosperou para além da civilização antropocêntrica. Os pressupostos do autor tornam-se coerentes não só pelas fontes científicas, mas também pela possibilidade de encontrar regiões com tais características em pleno mundo contemporâneo. É o caso de visitas que realizou à cidade fantasma de Pripyat, à Zona Desmilitarizada da Coreia (ZDC)³ e ao Parque Nacional Białowieża, na Polônia. O experimento de Weisman foca em duas questões complementares: o impacto da espécie humana sobre o meio ambiente e o processo de retomada da natureza. É um interessante instrumento heurístico para pensar outros mundos possíveis e/ou futuros. Por mais que deixemos como herança uma infraestrutura colossal, poucas serão as construções e artefatos que resistiriam ao tempo e seus efeitos. De fato, alguns materiais perdurariam: resíduos radioativos, estátuas de bronze, os derivados do plástico e os vidros. Muitos outros, porém, desapareceriam. As cidades são exemplares dessa sensibilidade terminal. Sem ninguém para fazer a manutenção dos complexos sistemas de esgoto e tubulação, o meio urbano seria rapidamente afetado, “a selva de asfalto dará lugar a uma selva verdadeira” (Weisman, 2007, p. 42). A ilha de Manhattan, em Nova York, que foi construída sobre um pântano, é sintomática nesse sentido. O metrô necessita operar regularmente com mecanismos de bombeamento de água. Some-se a isso o fato que os túneis foram construídos em 1903, implantados por baixo de uma cidade com rede de esgoto já existente. Todos os dias o setor de manutenção de hidráulica precisa evitar que o equivalente a treze milhões de galões de água inundem o sistema de transporte. Em menos de 36 horas sem operação, a grande área subterrânea da ilha estaria alagada: os esgotos entupiriam, os rios subterrâneos seriam inundados, o solo sob as ruas e avenidas corroeria e eventualmente desmoronaria. A megalópole passaria por mudanças drásticas muito rapidamente. Weisman (2007, p. 38) frisa que essa situação visceral é semelhante com outras cidades como Londres, Moscou e Washington.

³ ZDC é uma faixa de segurança com 4 quilômetros de largura e 238 quilômetros de comprimento que circunscreve o limite de território entre as duas repúblicas coreanas. A faixa foi estabelecida em 1953 e é totalmente despovoada.

A aniquilação biológica é um fenômeno frequente no planeta. A principal causa, em geral, são problemas causados por transformações geológicas. As ações do homem como a superexploração de recursos, a poluição, o uso de toxinas, tem catalisado as mudanças climáticas. Nos 500 milhões de anos de existência de vida na Terra, houve cinco “extinções em massa” que levaram ao desaparecimento de 75% das espécies existentes. O último desses episódios aconteceu cerca de 66 milhões de anos atrás, quando 76% de todas as espécies foram perdidas. Todas as extinções em massa foram causadas por catástrofes naturais, como o impacto de asteroides, atividades vulcânicas e alterações climáticas. Nos últimos 200 anos a atividade do homem causou perturbações no planeta que demorariam milhares de anos para o meio ambiente recuperar. Com a invenção do armamento nuclear, surgiu a primeira geração humana capaz de se autoexterminar.

O procedimento adotado por Weisman para elaborar os efeitos da extinção em massa da espécie humana é a especulação criativa. Por mais que *O Mundo Sem Nós* seja baseado em pesquisas empíricas e em cientistas que têm se debruçado sobre situações limites de mundo, o estudo é desprovido de qualquer certeza objetiva. A fábula enquanto suporte do possível. A imaginação condicional levada ao extremo: “e se...”. O ficcionalismo como experimento mental tem sido um intercessor do pensamento científico, mas também um importante fertilizante da arte. A proliferação de obras em torno de narrativas de extinções nos últimos anos sugere novas tendências da ecologia artística. Eduardo Viveiros de Castro e Deborah Danowski (2014, p. 46) complementam sobre o experimento de Weisman: “o mundo sem nós que veremos aqui é um mundo independente de qualquer experiência, anterior a toda descrição, atual ou virtual. Um mundo sem observador, que se constitui essencialmente, e não apenas se define acidentalmente, como ausência de perspectiva”.

***Homo Sapiens*: estética da paisagem**

Supondo então que todos os seres humanos tenham desaparecido da terra, o que sobra? Qual é o significado da existência humana em relação ao mundo? Como

podemos definir nossa presença no planeta? O filme *Homo Sapiens* (2016), do cineasta austríaco Nikolaus Geyrhalter, busca responder artisticamente a essas perguntas. A abordagem trata do depois de tudo. É um retrato especulativo da finitude antropocêntrica na Terra e seu legado etéreo, inspirada em *O Mundo sem Nós*, de Alan Weisman. Cria-se assim um imaginário visionário do que o planeta pode parecer quando todos os seres da espécie desaparecerem. O foco da obra de Geyrhalter são as paisagens. Mas, ao contrário de outros filmes ancorados na exploração desse elemento, *Homo Sapiens* aponta para um tempo por vir. São filmados aproximadamente 205 planos que percorrem áreas das mais diversas instituições sociais: cinema, teatro, igreja, hospital, *shopping center*, livraria, discoteca, condomínio residencial, prisão, abatedouro, estacionamento. Todos os espaços sem a presença humana, o que coloca o meio ambiente, todo o sistema natural, como sujeito central da experiência estética, “a paisagem vê” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 219). O cineasta, em entrevista, complexifica essa interpretação. Para ele, “por ser tão radicalmente ausente, os seres humanos estão mais presentes. Nesse sentido, é um filme sobre as pessoas, mesmo que elas não estejam lá” (Schiefer, 2016). Essa frase remete ao enigma frequentemente comentado pelo pintor Paul Cézanne em suas quadros pós-impressionistas: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”. Objetos se deteriorando complementam os cenários do longa-metragem: livros, computadores, gaiolas, máquinas de refrigerante, carros, bicicletas. O meio urbano abandonado, pós-apocalíptico, gradualmente recuperado pela natureza que assola as construções. As estruturas arquitetônicas são derruídas tanto pela vegetação que as invade através das paredes e do chão como pelo passar do tempo que as corrói. Por mais que não haja civilização humana atuando sobre elas, o mundo ainda existe. Todos os seres vivos, sejam humanos, animais ou plantas, pertencem ao contingente: têm nascimento e morte, ou seja, estão sujeitos à deterioração e ao conseqüente desaparecimento.

As filmagens de *Homo Sapiens* seguem uma lógica contemplativa rigorosa: são todos planos absolutamente estáticos, que se sucedem aos poucos (aproximadamente 25 segundos cada plano), circunscrevendo o espaço eleito por meio de vários ângulos complementares. A observação é não participativa. Essa visão subjetiva que o filme lança sobre o mundo engloba uma percepção autônoma apartada de qualquer referente humano. Geyrhalter explica:

A história do filme deve funcionar como se não houvesse seres humanos e se não existe ninguém, quem iria se mover? Quem é a pessoa olhando em volta? Queríamos criar um ponto de vista neutro e abstrato, alguma criatura, mas não queríamos implementar movimentos semelhantes aos humanos, como caminhar nas locações. Isso distrairia o público da ideia de que não há ninguém lá. Deveria ser bem estéril. Na maioria das vezes, estávamos usando um ponto de vista muito mais alto do que o ponto de vista humano. Nós estávamos trabalhando com escadas e andaimes para subir. Algumas pessoas chamam isso de "ponto de vista de Deus". Eu não acho que é isso, mas é um ponto de vista abstrato e também tem o efeito da fotografia de arquitetura; todas as linhas não estão inclinadas e você vê mais. Você tem uma visão geral melhor do que se estivesse entrando nessa locação. Todas essas ideias levam à linguagem cinematográfica (Heron, 2017).

A posição de sujeito observador que a câmera adota é sempre um produto histórico. Nesse caso, assume-se um futuro hipotético, catastrófico, não humano por excelência. O cineasta registra a plena decadência social por meio da desintegração material. O que está em jogo não é uma crítica a um sistema socioeconômico arrasador quase hegemônico, no caso, o capitalismo, marcado pela sua produção e consumo incessante, mas os vestígios de uma espécie, sugerido pelo próprio título da obra: *Homo Sapiens*, designação científica da espécie humana. O primeiro nome cogitado para o filme foi *Algum Dia (Sometime)*, que antecipava um cenário futuro em que as pessoas deixariam de existir. O artista, insatisfeito, buscou um termo que deixasse a obra em aberto, sem sugestões de interpretação. A este respeito, afirma:

Estou cada vez mais interessado na humanidade e na questão do que estamos fazendo aqui, o que vamos deixar para trás. Há definitivamente o senso de responsabilidade em relação ao meio ambiente. É por isso que era importante colocar os seres humanos no título, e na questão do que estamos fazendo aqui, o que vamos deixar para trás. Eu acho que é boa a variação do termo científico *Homo Sapiens*, precisamente porque neste contexto você simplesmente não esperaria a ausência de seres humanos, mas também tem associações arqueológicas e históricas (Schiefer, 2016).

Um dos últimos planos do filme mostra a grandeza imponente dos escombros da antiga sede do Partido Comunista da Bulgária, o Monumento Buzludzha (Fig. 1), na península balcânica. Vale ressaltar que o pior acidente nuclear da história, no caso, Chernobyl⁴, ocorreu na Ucrânia, que estava sob a jurisdição da antiga União Soviética. *Homo Sapiens* não foca apenas nos rastros da civilização industrial, também apresenta vestígios de outros períodos históricos. As escolhas são atemporais: mosaicos romanos,

⁴ O cineasta Nikolaus Geyrhalter realizou *Pripyat* (1999), documentário que investiga a vida das pessoas que habitavam a área afetada pelo desastre de Chernobyl treze anos depois do acidente nuclear.

shopping globalizado, templo budista, lanchonete do McDonald's, projetor de cinema 35mm, prédios soviéticos, sala de computadores. O antropólogo Arthur Demarest, especialista na civilização Maya, afirma em entrevista para Alan Weisman:

[...] quando você examina sociedades que eram tão autoconfiantes quanto a nossa, que se enredaram e terminaram engolidas pela selva, você percebe que o equilíbrio entre a ecologia e a sociedade é muitíssimo delicado. Se alguma coisa o destrói, tudo pode acabar. Dois mil anos depois, alguém estará esquadrinhando os fragmentos, tentando descobrir o que saiu errado (Weisman, 2007, p. 286).

Esse quadro global é uma qualidade que merece ser ressaltada na obra de Geyrhalter. As filmagens foram realizadas no tempo presente (sem recorrer a material de arquivo ou documentação histórica), ao longo de cinco anos, sem artifícios de construções cênicas, isto é, as imagens são ancoradas nesse nosso mundo, captadas em diversos países: Estados Unidos, Japão, Argentina, Itália, Namíbia, Noruega, Polônia, Ucrânia e a já referida Bulgária. *Homo Sapiens* é dividido em capítulos referentes a espaços encontrados em cada um desses países. A transição de uma sequência para a outra é efetuada por meio de uma imagem totalmente preta. Apenas o Monumento Buzludzha é repetido. O cenário foi escolhido para iniciar e terminar o filme. Os enquadramentos das cidades e locais abandonados possuem proporções variadas, que enfatizam ao mesmo tempo a engenhosidade e a pequenez do homem diante da natureza agora onipotente. No decorrer do longa-metragem, é possível visualizar três blocos temáticos que se alternam na montagem: 1) os efeitos dos humanos; 2) os estados de decadência; 3) os estados do meio ambiente. Também não é apresentado nenhum comentário suplementar ou recurso informativo (contextualização, localização, data, narração). Algumas cenas em ambientes internos beiram o silêncio absoluto, mas grande parte da paisagem sonora é artificial, criada na pós-produção, composta por uma rica sinfonia de ruídos: sopro do vento, árvores e folhas balançando, ondas do mar, chuva caindo, gotejar d'água, pássaros cantando, zumbido de abelhas, cricrilar de grilos. O cineasta tinha como intenção utilizar a captação de som originária dos locais de filmagem, mas intervenções acústicas, como tráfego de veículos ou mesmo aviões sobrevoando, eram intrusivos demais. Geyrhalter reitera:

Às vezes, adicionamos vento quando não há vento, porque se a imagem é estática, não queremos fazer uma apresentação de slides. A natureza é

importante, a maneira como você sente a natureza era muitas vezes por meio do vento. Frequentemente, quando entramos em construções abrindo uma porta, o vento entrava e era um momento mágico, mas é claro que você sente falta de filmar isso (Heron, 2017, p. 1).

Os primeiros planos do filme privilegiam um mosaico bizantino incompleto (Fig. 2), já desgastado pelo tempo e pela água infiltrada. Foi encontrado dentro de um grandioso edifício soviético. Nos desenhos do mural, são vistos essencialmente figuras humanas, em estilo que remetem ao traço artístico da antiguidade. As imagens da abertura mostram a tentativa da humanidade de deixar um retrato para a posteridade. Nenhuma outra cena mostrará seres humanos ou suas representações. Um dos elementos mais recorrentes na obra de Geyrhalter é a água, vista desde o princípio. Ela escorre vagarosamente pelos mosaicos, descolando algumas pedras e alterando as figurações humanas. A abertura sintetiza o que será visto ao longo de *Homo Sapiens*. O filme evidencia como a água é a verdadeira matéria-prima da vida no planeta. Ela se faz presente como substância (chuva, neve, gelo, neblina, goteiras, infiltrações, rios e oceanos) e como metáfora, simbolizando o crescente processo de ruinação das estruturas criadas pelo homem. Vale ressaltar que cerca de 71% da superfície da Terra é coberta por água em estado líquido. Mesmo organismos biológicos, como animais e plantas, também são naturalmente formados por grande parte compostos por H₂O. Para Weisman (2007, p. 27), “depois que nós formos, a vingança da natureza contra nossa superioridade presunçosa, mecanizada, nascerá da água”. Ela, possivelmente, será o elo entre o mundo humano e o pós-humano. A água, assim como as ruínas, são imagens de transitoriedade. Outra cena em que ela se destaca é no final do longa-metragem. Se *Homo Sapiens* é uma investigação acerca do depois do nosso fim, como finalizar? Pela quantidade de cidades-fantasma e ruínas civilizacionais que se proliferam por todos os continentes, seria possível fazer uma obra de longuíssima duração. Para terminar, Geyrhalter recorreu à cena na Bulgária, no leste europeu, que foi atingida por uma forte tempestade de inverno durante as gravações. É o plano mais longo do filme, com mais de um minuto de duração, sempre fixo. É filmado o exterior do monumento, em meio à neblina e à nevasca, que vão se acoplando aos poucos na lente da câmera. Depois de um tempo, a tela fica totalmente branca, como a neve, invertendo assim a cor de transição entre as seqüências.



Figura 1: Plano da antiga sede do Partido Comunista da Bulgária, o Monumento Buzludzha. Cena de *Homo Sapiens* (2016), de Nikolaus Geyrhalter.



Figura 2: Cena inicial de *Homo Sapiens* (2016).

A era das ruínas

Homo Sapiens é uma obra de caráter experimental cujo objetivo não é narrar uma história ou transmitir uma mensagem como filme ativista ou filme denúncia, mas utilizar os recursos cinematográficos (imagem, som, montagem etc.) para desenvolver uma consciência crítica do antropocentrismo. Essa desconstrução radical de perspectiva dialoga e ao mesmo tempo transcende o discurso ecológico. É uma concepção bastante singular de cinema e também de mundo, para além do humano. O realizador comenta esse dado:

[...] esse pesadelo apocalíptico que todo mundo tem já não era mais um pesadelo, era uma espécie de alívio. O que eu aprendi com esse filme – e eu não esperava isso – foi que embora eu realmente goste de estar vivo, se você vê a distância, se os humanos forem extintos, não há nada a temer; o planeta lidaria com isso, as plantas seriam muito pacíficas e os humanos não fariam falta (Heron, 2017, p. 1).

As imagens “puras” do filme são fundamentais como condução da obra. A estética adotada se assemelha com o trabalho artístico de fotógrafos como Yves Marchand e Romain Meffre. Ambos têm se notabilizado por séries que abordam a arqueologia urbana e suas respectivas ruínas contemporâneas. Em *Gunkanjima* (2008-2012), documentam os rastros humanos da ilha de Hashima, também conhecida por Gunkanjima, a 15 quilômetros da costa de Nagasaki. A curta história da ilha tem início no século XIX, quando foram descobertos resíduos⁵ de carvão mineral. Em 1890, a empresa Mitsubishi comprou o local e cinco anos depois abriu uma mina de extração. A partir do século XIX e durante décadas, a produção de carvão foi uma das principais atividades econômicas do Japão, um dos elementos responsáveis pela sua rápida modernização. Dentro dessa ilha se estabeleceu uma comunidade para abrigar os funcionários da empresa e suas famílias. A pequena cidade de minérios em poucas décadas se tornou um formigueiro humano, que na primeira metade do século XX atingiu a maior densidade demográfica do mundo. A ilha possuía edifícios residenciais, uma escola, hospital, santuário, lojas e restaurantes. O carvão de Gunkanjima foi um

⁵ Outro exemplo de cidade de mineração abandonada é Kolmanskop, na Namíbia. Foi construída em 1908 e tinha como objetivo a exploração de diamantes. Seu ciclo durou até 1954, quando foi esvaziada por causa do esgotamento de minérios.

importante combustível para alimentar os navios atracados no porto marítimo de Nagasaki. A Mitsubishi, responsável pela extração, também possuía contratos com a marinha imperial japonesa. A crise de Gunkanjima se iniciou durante a Segunda Guerra Mundial, com o bombardeamento nuclear da cidade vizinha, e se intensificou na década de 1960, quando o petróleo substituiu o carvão como principal recurso mineral a ser explorado. A existência de vida humana na ilha está ligada à prosperidade econômica de Nagasaki. O abandono da principal atividade financeira rapidamente tornou todo o local obsoleto. A mina foi fechada em janeiro de 1974. Ainda nesse mesmo ano, o transporte marítimo foi cancelado, obrigando os últimos habitantes a sair. Desde então, a ilha se tornou uma cidade fantasma, com resquícios de seu apogeu econômico extrativista. Gunkanjima e Nagasaki representam espaços de transição referentes às mutações tecnológicas e desastres coletivos do Japão. Os artistas Marchand e Meffre registraram as mudanças da comunidade marítima na série fotográfica. O dispositivo expositivo escolhido pelos artistas alterna fotos contemporâneas com fotos históricas realizadas pelo fotógrafo japonês Chiyuki Ito, que residiu na ilha durante o progresso econômico local. Essa disposição em ordem alternada permite a percepção do declínio de Gunkanjima. A ilha também é um dos locais abordados por Geyralther em *Homo Sapiens*. Tanto no filme, como nas fotografias, vemos bloco de prédios cercados por um muro alto no qual as ondas quebram. O muro que separa a ilha do oceano foi construído para proteger a comunidade de invasores. Aos poucos, água do mar vai destruindo o muro e invadindo o espaço terrestre. A configuração de Gunkanjima lembra um presídio de segurança máxima. Dentro da cidade, hoje, o que se sobressai nas imagens é a arquitetura urbana do século passado em destroços, misturando-se com o meio ambiente em regeneração. O verde da vegetação se instalando sobre o cinza do concreto. A lentidão dessa “retomada” ocorre em contraste com a velocidade do capitalismo industrial. A cidade é um símbolo de ruptura no tempo presente.

Outro trabalho nesse sentido dos fotógrafos Marchand e Meffre é *As ruínas de Detroit* (2005 - 2010). Essa obra retrata a capital norte-americana que foi o berço da produção em massa do automóvel e chegou a ser a terceira maior cidade dos Estados Unidos na década de 1950. Ficou conhecida como “Motor City”, a utopia capitalista por excelência, terra natal de duas das principais empresas do ramo: *General Motors* e a *Ford Motor Company*. Um dos polos econômicos do século XX, com papel fundamental

na formação industrial de seu país, encontra-se hoje em plena desindustrialização e esvaziamento. Seu ciclo econômico durou pouco, no máximo meio século. A crise se instaurou primeiro nos anos 1970 pela competitividade com a mercado automobilístico europeu e, mais perto do fim do século XX, com a rivalidade da indústria oriental. Detroit já demoliu 12 mil propriedades e tem planos para dar o mesmo fim a outros milhares. Muitas construções se encontram abandonadas. É o caso de grandes fábricas, galpões, prédios residenciais, arranha-céus vazios, espaços ignotos. O município avança por uma grave crise desurbanizadora. As ruínas se tornaram componentes habituais da paisagem local. Essa arquitetura em suspensão é um símbolo da transformação sócio-histórica, que expõe a fragilidade do sistema econômico vigente, mesmo se referente a uma grande potência mundial, como é o caso dos Estados Unidos; “a cidade norte-americana inspira em todo momento, sobretudo quando somos conscientes da crise própria que habitamos aqui e agora. A mega-urbe dedicada ao automóvel vive hoje uma existência fantasmal” (Alcantud, 2016, p. 87). Outras cidades do mesmo país como Baltimore, Cleveland e Buffalo passam por crises semelhantes, mas menos intensas. A civilização em ruína como signo da decadência pode ser encontrada em outros contextos, para além do caráter apocalíptico do capitalismo contemporâneo. As Pirâmides do Egito, o Coliseu de Roma ou a Acrópole de Atenas são exemplos de construções que personificam a mumificação de outros impérios:

Mileto feneceu pelo lodo que a inundou, Pompeia sob a lava, Cartago pela guerra... Em todas elas a ruína pode evocar a nostalgia, a *terribilità urbana*, o medo da desapareição por alguma sorte de hecatombe. Mas todas elas foram cidades construídas em pedra na medida em que foram pensadas para permanecer” (Alcantud, 2016, p. 87).

O fim de ciclos marcados pela presença de ruínas. O fascínio por esse tipo de arquitetura tem crescido exponencialmente. A fotografia⁶, por exemplo, designou um termo próprio para a prática de documentar edifícios em tais estados. O nome é *porno-ruína* (*ruin porn*). Este gênero tende a focar no declínio urbano, no registro de espaços arquitetônicos abandonados que exprimem a decadência iminente. A obra de Geyralther também destaca esse elemento como uma das expressões mais significativas

⁶ Além de Yves Marchand e Romain Meffre, merecem destaque séries fotográficas de Tacita Dean, Jane e Louise Wilson, Julien Mauve, Andrew Moore, William Widmer, Paul Graham, Jon Savage, Rachel Whiteread, Keith Arnatt, entre muitos outros.

em seu futuro distópico. O imaginário das ruínas tem se tornado uma constelação arquitetônica recorrente na arte contemporânea. O pesquisador Andreas Huyssen (2014, p. 91) chega a definir como a “nostalgia das ruínas”. Para ele, o atual fascínio por esse constructo está ligado a temáticas mais amplas referentes à memória e ao trauma, ao genocídio e à guerra. Uma das possíveis leituras desse fenômeno é a promessa de um futuro alternativo. As ruínas possuem um caráter reflexivo, que complexificam a interpretação de eventos e representações históricas. Também é necessário compreendê-las pela pluralidade de tipos. O modo como são expostas em *Homo Sapiens* se aproxima das ruínas genuínas, históricas. Essa utilização remete ao componente de decadência, erosão e retorno à natureza (Huyssen, 2014, p. 95). Sua forte presença na obra de Geyralther, tão distinta e espalhada pelo mundo, acentua a ausência humana: é o olhar no presente, visto sob o prisma do passado, fabulando um futuro. Essa é uma complexa perspectiva temporal. O tempo é síncrono, não se compõe de um antes finalizado e um depois sucessivo, mas condensa todas as etapas em uma só. O filme mostra a grandeza e a decadência de uma espécie por meio de suas ruínas. A grandiloquência arquitetônica de algumas construções chama a atenção. O interior e exterior de uma usina nuclear, por exemplo, composto por uma tecnologia altamente avançada: turbinas, transformadores, geradores e uma imensa torre de esfriamento. Todo esse aparato “triumfal” é registrado em lenta decomposição. Esse mundo decadente aponta para um aspecto fundamental da estética das ruínas; Georg Simmel (2016, p. 93) definiu em seu ensaio homônimo que a arquitetura, mais cedo ou mais tarde, entra em uma luta com a natureza. Ao invés de natureza-morta, o filme mostra uma arquitetura morta (Huyssen, 2014, p. 108). Essa fabulação especulativa será mais uma etapa do embate entre natureza e cultura.



Figura 3: Fotografias da série *Gunkanjima* (2008-2012), de Yves Marchand e Romain Meffre.

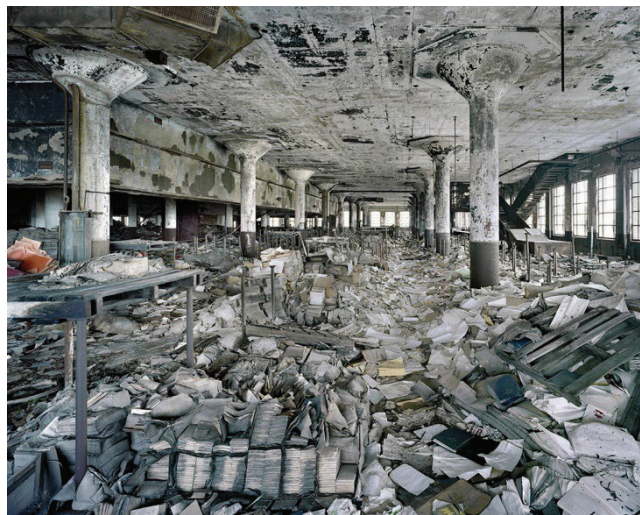


Figura 4: Fotografia da série *The Ruins of Detroit* (2005-2010), de Yves Marchand e Romain Meffre.

Considerações finais

Homo Sapiens se estrutura como um longa-metragem de planos estáticos e sem qualquer tipo de enunciação textual e verbal - sem letreiros, entrevistas, voz *over/off*. O filme foi feito a partir de registros de espaços vazios e/ou abandonados ao redor do mundo. É, ao mesmo tempo, uma obra de ficção especulativa pós-apocalíptica e um documento da força existencial de um mundo sem humanos. O sujeito, nessa concepção, é uma fantasmagoria, uma força invisível cujos rastros pairam sobre as

filmagens. A obra não se propõe a contextualizar ou explicar o acontecimento por trás de cada cena; opta, pelo contrário, por um caráter de indeterminação espaço-temporal que perpassa toda a narrativa. A contemplação visual e sonora é intensificada pela duração fílmica. Nesse sentido, a apreensão da experiência estética é valorizada pela composição formal paisagística adotada. Figurações da natureza e de escombros arquitetônicos se sobressaem como cenários. A completa ausência de humanidade suscita outras perspectivas sobre o ato de olhar para as coisas. As ruínas têm um valor artístico intrínseco, como testemunhas silenciosas da história. Suas inúmeras formas de representação podem evocar um senso de nostalgia, fragilidade e transitoriedade. Essa espécie de apocalipse antropocêntrico envolve uma revelação tanto do fim de um tipo de mundo quanto o começo de outro. É uma compreensão próxima à etimologia da palavra *apocalipse* na língua grega, que significa revelação, descoberta. *Homo Sapiens* parte da premissa da palingenesia, isto é, da regeneração, o retorno a outros modos de vida. A natureza em *Homo Sapiens* se vinga da violência perpetrada contra ela, produzindo sua própria obra, resignificando o trabalho humano. O tempo das coisas é visto como uma alteridade radical, sem significado aparente, esteticamente anacrônico, representando uma forma alternativa de se relacionar com o mundo. O fascínio das ruínas no filme repousa na capacidade de mostrar a obra do homem quase como obra da natureza.

Referências

ALCANTUD, José Antonio. Nas ruínas de Detroit. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo. **Ruinologias – Ensaio sobre destroços do presente**. Florianópolis: Editora UFSC, 2016. p. 87-92.

SCHIEFER, Karin. **Interview with Nikolaus Geyrhalter**. Homo Sapiens Press Release. Hildebrandgasse: Filmproduktion GmbH, 2016.

SIMMEL, George. A Ruína. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo. **Ruinologias – Ensaio sobre destroços do preente**. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 93-101.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

HERON, Christopher. **How Dying Feels: Nikolaus Geyrhalter Interview (Homo Sapiens)**. The Seventh Art, New York, 2017. Disponível em: <<http://theseventhart.org/nikolaus-geyrhalter-interview-homo-sapiens/>>. Acesso em: 29 maio 2023.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

WEISMAN, Alan. **O Mundo Sem Nós**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

Recebido em: 30/05/2023 Aceito em: 15/12/2023

VARIAÇÕES HÍBRIDAS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Robert Stam¹

Tradução de Lucas Soares de Souza²

Resumo: Embora muitas vezes encarados como pólos opostos, o documentário e a ficção são, na verdade, teórica e praticamente entrelaçados, assim como a história e a ficção, também convencionalmente definidos como opostos, são simbioticamente ligados. O historiador Hayden White argumentou em seu livro *Metahistory* que a distinção mito/história é arbitrária e uma invenção recente. No que diz respeito ao cinema, bem como à escrita, White apontou que pouco importa se o mundo que é transmitido para o leitor/espectador é concebido para ser real ou imaginário, a forma de dar sentido discursivo a ele através do tropos e da montagem do enredo é idêntica (White, 1973). Neste artigo, examinaremos como a hibridação entre documentário e ficção tem sido mobilizada enquanto radical recurso estético.

Palavras-chave: Documentário, ficção, hibridização, sentido discursivo.

Abstract: Although often assumed to be polar opposites, documentary and fiction are in fact theoretically and practically intertwined, just as history and fiction, also conventionally seen as opposites, are symbiotically connected. Historian Hayden White argued in *Metahistory* that the myth/history distinction was arbitrary and of recent invention. In words that apply to film as well as to writing, White pointed out that it matters little whether the world that is conveyed to the reader/spectator is conceived to be real or imagined; the manner of making discursive sense of it through tropes and emplotment is identical (White, 1973). In this article, we will examine the ways that the hybridization of documentary and fiction has been mobilized as a radical aesthetic resource.

Keywords: Documentary, fiction, hybridization, discursive sense.

¹ É professor transdisciplinar da Universidade de Nova York. Autor de diversos livros sobre cinema e literatura, cinema e estudos culturais, incluindo *Brazilian cinema*, *Reflexivity in film and literature*, *Subversive pleasure*, *Tropical multiculturalism*, *Film theory: an introduction*, *Literature through film* e *François Truffaut and friends*. Formado pela Universidade da Califórnia, Berkeley, também frequentou a Universidade de Paris III. Lecionou na Tunísia, na França e no Brasil (USP, UFF, UFMG) Email: rps1@nyu.edu

² É doutorando em Comunicação e Linguagens, pela Universidade Tuiuti do Paraná. Vinculado à Linha de Pesquisa Estudos do Cinema e Audiovisual. Bolsista CAPES-PROSUP. Participante do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, streaming e experiência estética. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Foi membro do grupo de pesquisa EIKON - Imagem e Experiência Estética (UNESPAR / PPG-CINEAV / CNPq). Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Claretiano. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Email: lucassouza@edu.unirio.br

O *continuum* ficção-documentário

As asserções sobre gênero (em uma perspectiva ampla) apresentadas por Jacques Derrida em *A Lei do Gênero*, podem ser igualmente aplicadas às discussões acerca do documentário e da ficção: “*The trait which marks membership inevitably divides, the boundary of the set comes forth, by invagination, an internal pocket larger than the whole; and the outcome of this division and of this abounding remains as singular as it is limitless*” (1988, p. 206)³. Enquanto trans-gêneros⁴ que incorporam uma amplitude de subgêneros, o documentário e a ficção permitem uma infinidade de interações, atravessamentos e variações. Nesse sentido, é revelador o fato de alguns espectadores se referirem, erroneamente, a filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2008) como “documentários”, quando, de fato, tratam-se de narrativas encenadas que emulam efeitos e estilos documentais, tais como o uso de não-atores, a câmera na mão e planos desfocados. A hibridização das formas documentário e ficção se demonstra pela ampliação de termos que sugerem uma sincronia entre tais campos: *documenteur* (o título de um dos filmes de Agnès Varda), *documentário de ficção* (Jacques Rancière [2001, p. 201]), e *realidades ficcionais* (Frederick Wiseman). Em contraponto à delimitação do documentário e da ficção em esferas essencialmente distintas, propomos o reconhecimento, em diálogo com o pensamento de Roger Odin, da distinção entre modos de ficcionalização e documentalização, ou entre operações ficcionais e documentais (Odin, 2000).

A famosa argumentação de Christian Metz afirma que todos os filmes, na medida em que são produtos de processos de edição e mediação, são ficcionais. Não obstante, a premissa inversa também é verdadeira; todos os filmes são documentários,

³ Nota do tradutor: Optou-se por manter as citações originais utilizadas pelo autor, a partir das obras de referência, com a tradução incluída em notas de rodapé. “O traço que marca o pertencimento aí se divide, sem falta, a borda do conjunto acaba formando, por invaginação, um compartimento interno maior que o todo, as consequências dessa divisão e desse transbordamento restando tão singulares quanto inimitáveis” (DERRIDA, Jacques. *A lei do gênero*. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. Irati: Revista TEL - Tempo, espaço e linguagem, v. 10, nº 2, 2019, p. 255)

⁴ Nota do tradutor: Devido à ambiguidade ocasionada pelo termo “gênero”, em português, que se refere tanto a *genre* (gênero artístico e cinematográfico) quanto a *gender* (diferenciação entre masculinidade e feminilidade), foi adotada a grafia com hífen “trans-gênero” para traduzir o termo original “*trans-genre*”, de modo a evitar a ambiguidade ocasionada pela utilização do termo “transgênero”.

tendo em vista que documentam uma realidade, ainda que os elementos documentados sejam apenas o desenvolvimento dos modos de produção ou a performatividade inscrita no tempo. Nesse sentido, todos os filmes consistem no que David James denomina “alegorias do cinema” - registros fílmicos de seus próprios meios de produção e das relações sociais neles implicadas (James, 1989). No que consiste, então, a diferença definidora do documentário? Para alguns teóricos, um coeficiente de responsabilidade ética mais elevado distingue os dois modos: as representações documentais, com maior imbricação com a vida real, apresentam consequências práticas e éticas aos “personagens”. Para Vivian Sobchack, documentário é “constituted and inscribed as ethical space: it stands as the objectively visible evidence of subjective visual responsiveness and responsibility for a world shared with other subjects” (2004, p. 248)⁵. De acordo com Jean-Louis Comolli, os documentários se submetem ao “risco do real”, ou seja, são atravessados e influenciados pelas vicissitudes da produção e da realidade que os cercam. Tais riscos se demonstram de maneiras brutais - como no caso do golpe de estado que interrompeu as filmagens de *A Batalha do Chile - o Golpe de Estado* (Patricio Guzmán, 1975), culminou no assassinato do operador de câmera e no exílio do diretor⁶ - ou tomar formas menos dramáticas, como, por exemplo, a insegurança dos envolvidos no processo. Nas interlocuções dos documentários, para Comolli, as ansiedades dos realizadores, no momento de filmagem, se chocam com as ansiedades dos sujeitos filmados, dificultando o vínculo mútuo entre os participantes (Comolli, 2008).

A hibridização entre o documentário e a ficção não é um fenômeno recente. Para além de realizadores como J. Stuart Blackton (que filmou os confrontos da guerra hispano-americana de 1898 com navios de miniatura em banheiras), até uma investigação superficial na história do cinema revela um amplo espectro de práticas a partir de gradações e não de limites fixos. *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) foi baseado em uma figura histórica (Hearst) e se inicia com um noticiário (“*News on the March*”) falso e quase paródico. *O Homem Errado* (Alfred Hitchcock, 1956) e *Os Esquecidos* (Luis Buñuel, 1950) foram baseados em reportagens jornalísticas e filmados

⁵ Tradução livre da citação original: “constituído e inscrito enquanto espaço ético: se demonstra como a evidência objetivamente visível da subjetividade de um mundo compartilhado entre outros sujeitos”.

⁶ Sobre o risco no cinema, ver: HJORT, Mette. *Film and Risk*. Detroit: Wayne State University Press, 2012.

em preto e branco, em estilo documental. Proposições estéticas das décadas de 1960 e 1970, como o “cinema expandido”, buscaram desestabilizar hierarquias e fronteiras das especificidades dos meios⁷. Contemporaneamente, as Novas Ondas - Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague, Cinema Novo Brasileiro e o Novo Cinema Alemão - agregaram, enquanto proposta de renovação formal, elementos documentais em filmes de ficção. Por outro lado, o realizador e etnógrafo francês Jean Rouch introduziu elementos ficcionais em documentários, deixando, como afirma o cineasta, “almost no boundary between documentary film and films of fiction” (apud AUFERDEIDE, 2007, p. 112)⁸. Em seu filme *A Pirâmide Humana* (1961) encena um psicodrama fictício sobre divisões raciais em um liceu francês em Abidjan. A ficção gerou consequências concretas, como amizades, brigas, relacionamentos amorosos e término. Para Rouch, psicodramas roteirizados eram uma forma de “mentir para dizer a verdade”, utilizando a ficção para lançar a realidade ao risco e à aventura. Rouch utilizou a câmera como um dispositivo catalisador, capaz de provocar transformações pessoais através da experiência filmica⁹. Segundo ele, a construção de situações psicodramáticas poderia consistir em uma experiência terapêutica através do filme, suscitando transformações positivas e promovendo relações sociais mais justas.

Junto de Jean Rouch, Edgar Morin cunhou o termo *cinéma vérité* - uma tradução da expressão *Kino Pravda*, de Vertov (“cinema verdade”, mas que, no contexto da língua russa, também significa “cinema-jornal”) - para se referir ao documentário que, de modo auto-reflexivo, expõe e elabora sobre seus processos de construção. *Cinéma vérité* é geralmente contrastado com o *cinema direto* (também conhecido por cinema de observação), ou seja, um modo de produção que pressupõe a observação distanciada e não reflexiva e que geralmente utiliza câmeras leves e sons síncronos para registrar a vida social com o máximo de precisão possível. Ainda assim, Frederick Wiseman, que analisa minuciosamente as micropolíticas institucionais - críticas observacionais de instituições sociais como asilos, prisões, hospitais, universidades, etc

⁷ Ver: YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: P. Dutton & Co., 1970 e KAPROW, Allan. *Assemblage, environments & happenings*. Nova York: H.N. Abrams, 1966.

⁸ Tradução livre da citação original: “quase nenhuma fronteira entre o cinema documentário e o cinema ficcional”.

⁹ Brian Winston (2007) considera *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch, 1961) o “ancestral totêmico” de *reality shows* de televisão, como *Wife Swap*.

- tem, há tempos, rotulado seus filmes como “ficções da realidade”, concebendo o documentário enquanto “apenas outra forma de ficção”¹⁰. Nesse ínterim, Linda Williams propôs o termo “*anti-vérité*” para referir-se a filmes que se abstêm de um registro pretensamente realista da “vida como ela é”, a favor de “a deeper investigation of how it became as it is” (apud Day, 2011, p. 112)¹¹.

Para Comolli, o cinema experimenta um processo de enriquecimento por meio dos atravessamentos entre ficções e documentários (2012, p. 65). Transformar a ficção em documentário é, em certo sentido, democratizá-la, dado que o documentário tem sido socialmente mais inclusivo que os filmes de ficção. Através de um recíproco camaleonismo, os dois trans-gêneros se assemelham mutuamente. O enriquecimento por meio da hibridização se estabelece quando realizadores misturam os gêneros através do elemento da atuação, como por exemplo, a inserção de atores em situações do fluxo real da vida. Haskell Wexler, em *Dias de Fogo* (1969), lançou seus atores no turbilhão dos protestos ocorridos na Convenção Democrática de Chicago em 1968. *Iracema - Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975) promove um tensionamento social ao elencar dois indivíduos de contextos sociais demasiadamente distintos - um ator branco e famoso (Paulo Cesar Pereio) interpretando um motorista de caminhão e uma indígena anônima (Edna de Cassia) interpretando uma prostituta - como estratégia de inscrever e expor a desigualdade da relação de poder. Parodiando a megalomania de um diretor - *The girl chewing gum* (1976) - John Smith simplesmente filma situações cotidianas em uma movimentada rua londrina. Porém o filme apresenta a voz do diretor gritando instruções ao tráfego e aos transeuntes, “dirigindo”, de forma maníaca, os “atores” pré-existentes na filmagem.

Em *Jogo de cena* (2007), Eduardo Coutinho propõe a duplicação das histórias contadas, ou seja, cada uma delas é narrada por uma atriz e uma “pessoa real”. Essa estratégia de desorientação faz com que o espectador perca a noção daquilo que é narração de uma memória individual e do que é uma performance encenada. Após contarem as histórias, tanto as atrizes quanto as não-atrizes “rompem o quadro” e comentam suas “performances”. Em uma continuidade transpessoal, uma “performer”

¹⁰ <http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>

¹¹ Tradução livre da citação original: “uma investigação mais profunda sobre como ela [a vida] se torna aquilo é”.

identifica o que foi deixado de lado na narrativa da outra. As lágrimas artificialmente encenadas da atriz profissional (Marília Pêra) tornam-se lágrimas reais quando ela pensa em sua própria filha. Coutinho facilita a auto fabulação das personagens, um processo que Deleuze, em outro contexto, calls “the becoming of real characters when they begin to fictionalize themselves and thus contribute to the invention of a people” (1985, p. 195-196)¹². No *theatrum mundi* (teatro do mundo) de Coutinho, os limites entre as realidades teatralizadas e as do mundo estão sujeitas a uma provocadora instabilidade, assim como ocorre no “teatro cotidiano da rua”, proposto por Brecht.

Ademais, os atravessamentos entre documentário e ficção resultam na amplificação das possibilidades de efeitos de suspense em filmes de não-ficção. Através da estratégia de criar suspense a partir de um sequestro, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) transforma um evento real - o assalto de um ônibus por um jovem em situação de rua chamado Sandro - em um thriller sociológico. Como os desdobramentos do trágico evento já eram conhecidos pelos brasileiros devido à ampla cobertura midiática - a polícia equivocadamente matou um dos passageiros e depois matou Sandro - o caráter de suspense no filme não se constrói trilhando o sentido convencional, porém explorando os contextos de vida e as implicações sociais dos eventos. O que levaria alguém como Sandro a sequestrar um ônibus? Padilha utilizou os registros da TV Globo, com adições de comentários e entrevistas, para expor a própria superficialidade das reportagens da emissora. Reiteradamente violentado pela polícia, Sandro, como constatamos durante o desenvolvimento do longa, é testemunha e sobrevivente do notório massacre da Candelária ocorrido em 1995. Dirigindo-se diretamente à polícia, ele grita “Olha pra minha cara! Olha bem pra minha cara!”, denunciando a violência policial. Sandro se transforma em um instável, ainda que eloquente, porta-voz das vítimas da polícia e do sistema prisional. Em vez de apenas registrar os eventos, *Ônibus 174* expõe as lentes ideológicas através das quais a mídia geralmente transmite eventos trágicos e violentos. Mas ainda mais notável é a forte semelhança que a estrutura narrativa do filme apresenta com alguns filmes de Hitchcock, com relação ao duplo movimento temporal. Por meio das movimentações de

¹² “E, por outro lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo.” (DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.: 183)

câmera, nas quais o zoom-in remete ao desenvolvimento da narrativa com direção ao futuro e o dolly regressivo sugere o retorno ao passado, a narrativa articula o desenrolar da tragédia e as origens dos traumas de Sandro. Assim como Hitchcock delinea a origem da amnésia de Gregory Peck em *Quando Fala o Coração* (1945) e da cleptomania da protagonista de *Marnie: Confissões de uma Ladra* (1964), Padilha investiga as origens sociais dos traumas de Sandro.

Reencenações homicidas

Proposições ainda mais audaciosas da hibridização entre fato e ficção são especialmente observadas no campo das reencenações. Documentários recentes, tais como *S-21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2003) e *O Sicário, Quarto 164* (Gianfranco Rosi, 2010) apresentam assassinatos reencenando seus crimes. *O Ato de Matar* (Joshua Oppenheimer, 2013) é especialmente audacioso nesse sentido. O diretor propõe uma espécie de auto culpabilização de um grupo de assassinos em massa, no qual eles simulam, de forma livre, os assassinatos cometidos. Afinal, a maneira mais poderosa e irrefutável de culpabilização é aquela não operada pelos promotores de justiça, mas a dos próprios agressores contra si mesmos. O protagonista do filme é Anwar Congo, um criminoso profundamente envolvido no genocídio dos anos 1965-1966 que culminou na morte de pelo menos um milhão de pessoas e posicionou o General Suharto no poder. Líder do “Esquadrão do Sapo”, Congo matou, com suas próprias mãos, aproximadamente mil pessoas. Como o atual governo da Indonésia tem suas origens neste genocídio, ninguém foi preso por tais crimes. Efetivamente, pessoas como Congo tem sido saudadas como heróis nacionais e, até mesmo, aplaudidas em *talk-shows* populares da Indonésia. Congo teria todas as razões para crer que o filme exaltaria seus feitos, uma vez que celebrar esses atos é parte das narrativas oficiais.

Os membros do esquadrão da morte demonstraram posicionamentos tóxicos carregados de racismo (contra os chineses), machismo (contra mulheres), sadismo (contra todos), um fóbico anticomunismo (contra inimigos políticos), homofobia (através da belicosa dominação masculina) e verdadeira devoção à barbárie. Para acessar e elaborar tais assuntos, Oppenheimer explorou o apreço dos membros ao entretenimento midiático de estilo hollywoodiano. Utilizando a mendacidade

estratégica, ele propôs um filme de ficção, no qual eles interpretariam seus próprios papéis, tensionando códigos sensacionalistas dos gêneros por eles mais adorados - o *western*, os filmes de *gangsters* e musicais de Elvis Presley. (Eles eram conhecidos como “*gangsters* do cinema”, que se reuniam em seus cinemas favoritos). Ao convidar os assassinos a recriar os homicídios em estilo hollywoodiano, Oppenheimer destaca o papel das fantasias midiáticas massificantes tanto em crimes quanto em suas recriações. Várias sequências foram encenadas à maneira dos *westerns* (com o homicida portando chapéu de cowboy), dos filmes de terror ou dos musicais, como quando os dançarinos se contorcem à beira de uma cachoeira ao som de *Born Free*. Para esses *gangsters*, cujos olhares são inegavelmente influenciados pelas referências cinematográficas, Hollywood oferece um *ethos*, uma escola de atuação e um treinamento audiovisual em técnicas de tortura.

Existe um precedente canônico da estratégia de teatralização da auto culpabilização na intertextualidade de *Hamlet*, que apresenta uma peça-dentro-da-peça cuja função é “impactar a consciência do rei”. Nesse sentido, é como se Claudio tivesse caído na armadilha diante da reencenação do suposto assassinato do pai de Hamlet. Congo reencena seus crimes com notável orgulho. Em uma espécie de *Lehrstücke* fascista, ele demonstra, no mesmo telhado em que os atos foram cometidos, sua técnica favorita de estrangulamento com fios, como modo de evitar o excesso de sangue. Com uma espécie de narcisismo invertido ou impulso dostoyevskiano, Congo revisita, além dos delitos em si, as falsas acusações contra as vítimas, a crueldade gratuita e o imaginário sádico. Durante os seus 90 minutos de fama, ele aparenta uma exultante avidez pela exibição de seus atos para o público, inclusive para seus netos¹³.

Sem dúvida, um dos elementos mais perturbadores de *O Ato de Matar* é a indiferença, ao estilo de Tarantino, dos assassinos. Ainda que imorais, esses *lumpen übermenschen* não são ignorantes: eles usam termos como “sádicos” e exibem conhecimentos acerca dos gêneros de Hollywood digno de pesquisadores acadêmicos. Em vez da “banalidade do mal”, que Hannah Arendt identificou ao analisar o julgamento de Adolf Eichmann, *O Ato de Matar* revela o charme da maldade: o charme de um *bon*

¹³ Por sua vez, Oppenheimer, face à reencenação dos crimes, foi obrigado a manter uma compostura de ator. Caso seu estratagema fosse descoberto, ele e os membros de sua equipe - listados como “anônimos” nos créditos finais - poderiam sofrer graves retaliações.

vivant que ama os animais, seus netos e *cha-cha-cha*. O filme é profundamente desconcertante, pois retira o espectador de uma condição confortável. Na *crítica imanente* do filme, não existe uma voz que personifique diretamente os valores humanos que presumimos motivar os realizadores; não existe um discurso direto de normatividade ética. Apesar da possibilidade de ser criticado por não enfatizar a perspectiva das vítimas e por não evidenciar as resistências ao regime - o que poderia reiterar preconceitos orientalistas em torno do “Oriente despótico” - a armadilha estratégica do filme, em última instância, atende aos interesses das vítimas¹⁴. O filme nos insere na perspectiva de mundo de Congo de uma imoralidade socialmente sancionada - extorsão é normal, estupro é divertido, direitos humanos são negativos, homicídio é divino - ao passo que mostra que somos quase tentados a gostar dele. Outro efeito do filme é evidenciar que os iluminados espectadores ocidentais não estão tão separados das infrações de Congo quanto gostariam de estar. Por décadas, americanos apoiaram, através de impostos ou complacência, regimes “anticomunistas” em países como Chile, Argentina, Vietnã, África do Sul e Irã; além do fato de que muitos idealizadores, ainda vivos, de tais regimes são tratados reverentemente em *talk-shows* na TV americana.

Normas tácitas da humanidade emergem de formas sutis no filme. Quando vemos os camponeses reencenando os massacres que ocorreram no vilarejo - similarmente aos Sioux afetados pela reencenação de Hollywood do massacre em *Wounded Knee* - eles se demonstram terrivelmente assustados, mesmo após o diretor gritar “Corta!”. Algumas questões referentes ao diretor (que não é visto) também implicam certos parâmetros morais. Muitas das sugestões mais importantes do filme se dão na esfera não-verbal e nos arcos de emoção revelados pela expressão corporal de Congo que varia lentamente da exuberância para a dúvida e depois para uma certa melancolia e, até mesmo, náusea. Uma evidente ruptura em sua armadura psicológica aparece quando ele brevemente interpreta o papel da vítima de tortura, portanto, sendo obrigado a imaginar uma mínima porção da dor e da humilhação sofridas pelas vítimas. “Você acha que essas pessoas” - ele pergunta a Oppenheimer - “se sentiram como eu ao interpretar seus papéis?”. Ainda mais dramática é a cena quase final, na

¹⁴ Robert Stam expressa sua admiração por Yemane Demissie pelos seus apontamentos críticos ao filme.

qual Congo se contorce ao ocupar o papel de um homem violentamente interrogado. Seria difícil não interpretar o momento como um exemplo de catarse fracassada, uma tentativa de purgar a imensa culpa. Sem esses efêmeros vislumbres de dúvida e hesitação, o filme seria simplesmente intolerável, resultando em triplo horror: aquele causado pelos próprios crimes, o de saber que eles foram mantidos impunes e o horror da completa ausência de remorso. Apesar de um dos membros do esquadrão da morte afirmar que “a história é escrita pelos vencedores”, Oppenheimer, por um breve momento, convida um dos “vencedores da história” a imaginar os sentimentos dos “perdedores”. (O Ato de Matar está sendo utilizado atualmente por ativistas na Indonésia e Oppenheimer planeja realizar outro filme com a perspectiva das vítimas).

Da representação à autorrepresentação¹⁵

O longa documental de Paulo Sacramento *Prisioneiro das Grades de Ferro - Autorretratos* (2003) levanta importantes questões políticas e estéticas acerca da representação. Enquanto se preparava para a realização do filme, Sacramento percebeu que, devido ao seu contexto de vida privilegiado, não estava preparado para tal tarefa. Para adquirir maior conhecimento acerca da realidade prisional, ele ofereceu treinamento em realização cinematográfica aos guardas e prisioneiros, mas como, apenas estes demonstraram-se interessados, eles tornaram-se co-diretores do filme. Podemos estender a teoria de Bakhtin acerca dos textos literários enquanto operações que se estabelecem em “territórios interindividuais” a filmes como *Prisioneiro das Grades de Ferro*, na medida em que a produção cinematográfica envolve coparticipação. O subtítulo do filme revela sua intenção: em vez de retratar a realidade dos prisioneiros, têm-se autorretratos. Em vez de personagens em busca de um autor, existem personagens-prisioneiros enquanto coautores de seus próprios retratos. A premissa do filme é baseada em um contrato de direção subjetiva e no atravessamento de

¹⁵ Nota do tradutor: Optamos por manter apenas o termo “representação” no corpo do artigo, por fidelidade ao texto original. Porém, é válido citar que a discussão do autor em torno do conceito de representação também atravessa noções acerca da ideia de representatividade, termo que considera as implicações políticas e identitárias de representações em âmbito artístico. (DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.)

conhecimentos complementares. Ao passo que o diretor inicia os prisioneiros nos códigos operativos da construção fílmica, os prisioneiros iniciam o diretor nos códigos de funcionamento da prisão. Dessa forma, o filme rompe com aquilo que Jean-Claude Bernardet (2003, p. 15) denomina “documentário sociológico”, no qual “especialistas” narram, com uma “voz divina”, a realidade de exclusão social sofrida por grupos culturais, assim reafirmando seus próprios poderes e autoridades.

Sacramento recusa a armadilha da apropriação do discurso ao adotar a autoria híbrida ou, em termos foucaultianos, “fala com” em vez de “falar pelos” prisioneiros. Em conjunto com o *Grupo de Informações sobre as Prisões (GIP)* que Foucault concluiu suas considerações sobre a “falta de legitimidade de se falar pelo outro”. Nesse sentido, o filme rompe com a assimetria das relações de poder entre os diretores e sujeitos tematizados; assimetria que se intensifica no caso de sujeitos sofrendo a “morte social” do encarceramento. A autoria híbrida coloca-se como uma solução paliativa às aporias do discurso do subalterno (Gayatri Spivak), ou aos problemas em torno da legítima autorrepresentação de grupos sociais oprimidos e marginalizados.

Prisioneiro das Grades de Ferro propõe o questionamento e relativização da noção de autoria e subverte o poder do diretor através de alguns mecanismos: 1) o deslocamento da *expertise*, por meio do qual os próprios prisioneiros se tornam os especialistas, pois são mais aptos a revelar os códigos secretos, as configurações de poder e a política econômica da prisão; 2) a dispersiva delegação da *mise-en-scène*, possibilitando a filmagem de situações, como as cenas noturnas do interior das celas, que Sacramento nunca poderia ter filmado; 3) a inversão do olhar panóptico, pois não olhamos os detentos através das fechaduras como os guardas (ou como Dráuzio Varella no filme de Héctor Babenco); ao contrário, compartilhamos o olhar dos prisioneiros aos guardas através das fechaduras.

Por fim, o filme apresenta um olhar humanizado ao demonstrar o aspecto doméstico da situação: os detentos remodelam suas celas dispendo seus artefatos pessoais, transformando-as em simulacros de lar. Ao posicionar um grupo marginalizado na posição central da narrativa, o filme cria a auto subjetificação através de fenomenologia prisional. Ao contrário de Juliette em *Duas ou três Coisas que eu sei dela* (Jean-Luc Godard, 1967), os prisioneiros constroem a fenomenologia de suas próprias vidas. Enquanto eles revelam suas atividades rotineiras, o espectador passa a habitar

suas subjetividades. O filme portanto funde dois vetores de enunciação - os sujeitos e objetos - geralmente separados, ou seja, aqueles que experienciam sem reflexão e os diretores que supostamente detém o conhecimento e posicionam suas reflexões com distanciamento. *Prisioneiro das Grades de Ferro*, em comparação a outros filmes sobre o *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), apresenta um caráter minimalista quanto à performance e à atuação. A performatividade, no filme, se limita ao que Ismail Xavier denomina *efeito-câmera*. Ou seja, o processo de teatralização gerado pela câmera e o real inscrito na própria filmagem, com suas consequências para todos os envolvidos.

Em uma espécie de *mise-en-abyme* de autoria coletiva, o longa coloca em primeiro plano a perspectiva dos subalternos, ao mostrar os prisioneiros-realizadores no ato de filmar, frequentemente em pares. Eles se mostram tão à vontade, tão convencidos de que o diretor não é um agente do estado, que exibem orgulhosamente até mesmo suas atividades ilegais, como produzir rum, plantar *cannabis* e fabricar armas. (Enquanto a perspectiva de Babenco é espantosamente voyeurística, a dos prisioneiros-cineastas é orgulhosamente exibicionista). Prisioneiro exemplifica o que Comolli denomina, em referência a Claudine de France, de “*auto-mise-en-scène*”, processo através do qual a representação é constituída pelo desejo dos sujeitos participantes de serem filmados. Porém os prisioneiros não são colocados em posição de exaltação nem pelo diretor nem por eles próprios; são retratados como seres complexos e plenamente humanos, não como heróis. Ao mesmo tempo, o filme nos atenta para os limites do ato de “dar a voz”, dado que, em vários momentos - em referência ao que Consuelo Lins e Claudia Mesquita chama de *imbricamento de perspectivas* (2008, p. 40) - não temos plena certeza de quem filmou o que vemos. Sacramento entrega a câmera aos prisioneiros, mas também revela os limites deste gesto democrático.

Prisioneiro das Grades de Ferro pode ser lido como a culminação de uma questão, inexoravelmente em voga, com relação à autoria fílmica. Apesar do ato de filmar ser uma função historicamente destinada a diretores de classe média, equipados com capital cultural e simbólico (Bourdieu) e capital econômico, muitos projetos de contracorrente tentaram alocar a câmera e a perspectiva não mãos de grupos marginalizados. Apesar dessa (parcial) transferência de poder ser dificultosa devido ao preço e complexidade operacional dos equipamentos, os avanços tecnológicos - que vão

desde câmeras leves, equipamentos de captura sonora surgidos na década de 1960, o advento do vídeo nos anos 1980 até inúmeras soluções digitais contemporâneas - facilitaram infinitamente a tarefa.

Jean Rouch foi uma figura precursora no advento de uma produção fílmica mais igualitária. Apesar de seu estilo colaborativo nos parecer agora relativamente limitado à luz de projetos subsequentes, ele ainda é uma referência responsável pelas alterações de abordagem. Rouch falou de “antropologia compartilhada”; em outras palavras, colaboração dialógica entre o cineasta-etnógrafo e o sujeito etnográfico - um compartilhamento recíproco, cuja inversão é proposta por Manthia Diawara em *Rouch in Reverse* (1995). Com Rouch, a democratização tomou formas concretas, a começar pela improvisação dos sujeitos filmados, por exemplo, Oumarou Gando como “Edward G. Robinson” improvisando seu comentário em *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), que inspirou os improvisos de Belmondo em *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960). Outra notável mudança democratizadora são as filmagens devolutivas, nas quais os participantes oferecem comentários e críticas, algumas incluídas na versão final do filme, por exemplo, em *Crônicas de um verão* (Jean Rouch, 1961).

Muitas das “regras” articuladas por Rouch em *The Camera and Man* (1973) funcionam nos mesmos sentidos democratizantes. O objetivo de Rouch de viver com os sujeitos antes da realização do filme fomenta a intimidade com os sujeitos filmados. As propostas de redução de membros da equipe e a câmera na mão tornam a produção dos filmes menos intimidadora e menos intrusiva em relação à vida cotidiana dos sujeitos filmados. A opção de Rouch por minimizar o uso de uma voz locutora prioriza as palavras dos próprios participantes, em detrimento de um comentário onisciente, e a rejeição das movimentações de *zoom* minimizam as violências simbolicamente predatórias da etnografia *voyeurista*.

Tentativas mais meticulosas e radicais de democratização remontam aos coletivos de esquerda surgidos no início dos anos 1960, tais como o *Grupo Cine Liberación*, na Argentina, o *Third World Newsreel*, nos Estados Unidos, *SLON*, *Cine-Lutte* e *Groupe Medvekiné*, na França. Outros precursores são os *cine-tracts*, curtas em 16mm e preto-e-branco, feitos por coletivos militantes anônimos, tratando dos eventos de maio de 1968 na França. Os *cine-tracts* orquestraram fotografias, sonoridades das militâncias, comentários em locução e os *slogans* do dia. Um dos *cine-tracts* mais

famosos destaca um grafite em Paris comparando a CRS (a milícia de De-Gaulle) com a SS (*Schutzstaffel*, a Esquadrilha de Proteção Nazista). Chris Marker foi uma figura central para o movimento *cine-tract*, encabeçado pelos estudantes, e uma força motriz nas tentativas de “colocar as câmeras nas mãos dos trabalhadores”, através de seus esforços junto à *SLON (Société pour la création d'œuvres nouvelles)* e em colaboração com operários franceses.

O cinema foi intimamente implicado nos eventos de Maio de 68, o movimento quase revolucionário liderado por estudantes franceses que iniciou com *L’Affaire Langlois*, os protestos de fevereiro contra a remoção, por parte do governo, de Henri Langlois como presidente da Cinemateca Francesa. Durante a intensificação dos protestos em maio, muitos cineastas franceses reivindicaram a interrupção do Festival de Cannes em solidariedade à greve de trabalhadores e estudantes. Estimulando a memória da Revolução Francesa, cineastas de esquerda tentaram criar os *Etats Generaux du Cinema*, equivalentes cinematográficos aos “três estados” (nobreza, clero e povo). Os *etats*, que tiveram curta duração, audaciosamente demandaram a completa abolição da censura, exhibições de filmes gratuitas, apoio governamental às produções não comerciais, ensino universal de criação cinematográfica e, de forma mais geral, um cinema não subserviente aos lucros.

As mudanças concernentes à autoria e à produção colaborativa demandam uma alteração nas abordagens teóricas. A questão da mimetização do real apresenta um novo parâmetro: o questionamento sobre quem detém o poder de representar, encenar e questionar o real. Para além da verossimilhança, questiona-se quem opera a câmera e realiza a edição. Ao mesmo tempo, existem complexidades acerca do ato de “dar a voz”. A frase implica que uma pessoa ou grupo possui voz e a empresta a outra pessoa ou grupo, consistindo em uma concepção filantrópica: os detentores “dão” aos representados “desprovidos”, enquanto mantêm sua dominação econômica, capital cultural e superioridade paternalista. A questão real, para utilizar termos de Spinoza, é transformar *potenza* (poder sobre o outro) into *potere* (potência). No cinema, tal questão nunca constituiu o simples gesto de fornecer a câmera para representantes de grupos desprovidos de poder e privilégio. Na década de 1970, diferentes cineastas tomaram diferentes posições acerca dessa temática. Para Chris Marker, colocar a câmera nas mãos dos trabalhadores resultaria inevitavelmente em uma representação

politicamente mais precisa e coerente, revelando, senão a verdade, pelo menos uma verdade provisória da perspectiva da classe operária. Para Godard, mais cético, tal transferência resultaria apenas em um patético mimetismo enraizado em falsa consciência, pelo qual, em um processo circular, os trabalhadores imitariam os atores tradicionais (por exemplo, Jean Gabin, que representou papéis de operários no cinema), produzindo a imitação de uma imitação.

Enquanto isso, no Japão, os filmes de Shinsuke Ogawa também apresentam relevância em relação a essa questão. Os 25 filmes do cineasta, feitos entre 1950 e 1990, são documentos da esquerda japonesa no pós-guerra. O filmes retratam movimentos de estudantes radicais, a longa e violenta resistência de fazendeiros à construção do aeroporto de Narita e o norte rural do Japão, onde Ogawa e sua equipe aprenderam técnicas agrícolas e ensinaram realização cinematográfica, iniciando uma produção híbrida e coletiva, na qual os participantes documentados e a equipe se tornaram indiscerníveis¹⁶. Mas é talvez o pós Cinema Novo brasileiro que melhor exemplifique a mudança de paradigma da representação para a autorrepresentação. Enquanto os cineastas do Cinema Novo eram todos homens intelectuais, urbanos, heterossexuais, de classe média “falando pelas” massas marginalizadas, diretores e diretoras brasileiras contemporâneas agora são mulheres, gays, lésbicas, indígenas e pessoas negras. Percebe-se a referida alteração de paradigma, não apenas na trajetória individual de diretores como Coutinho, mas também reveladas pela comparação de duas versões de um mesmo filme. O projeto inicial de *Cinco Vezes Favela* (1962) era um filme de cinco episódios centrados nas favelas cariocas, dirigido por diretores do Cinema Novo (Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues). Em contraste, a refilmagem de 2010 apresenta um novo e revelador subtítulo: *Cinco Vezes Favela: Agora Por Nós Mesmos* e foi dirigido por diretores e diretoras da favela (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Cadu Barcelos, and Luciana Bezerra).

Porém, o vagaroso movimento de mudança em direção à autorrepresentação, não traçou um percurso retilíneo. Primeiro surgiu uma crítica teórica com relação ao cinema documental. Em 1972, Arthur Omar publicou um manifesto defendendo o "anti-

¹⁶ Ver NORNES, Abé Markus. *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007

documentário", ou seja, filmes que problematizam o caráter paternalista dos documentários de esquerda da época. *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) registra a mudança de representação, na medida em que posiciona politicamente a "abertura" característica dos meados da década de 1980. O plano inicial de Coutinho - concebido na otimista atmosfera de esquerda durante os anos que antecederam o golpe de estado em 1964 - era uma espécie de cine-resgate ou retomada histórica, que reconstruiria dramaticamente o assassinato político, em 1962, do líder camponês João Pedro Teixeira. Em um gesto de autorrepresentação actancial¹⁷, os eventos seriam filmados nos próprios locais em que os episódios reais ocorreram e os "atores" seriam os respectivos participantes (companheiros de João Pedro), um deles sendo a própria viúva do líder, interpretando ela mesma. Interrompidos pelo "risco de real" (o golpe de estado que culminou na ditadura militar brasileira), os realizadores e participantes do processo dispersaram-se e o material já rodado teve que ser escondido dos ditadores. Com a redemocratização, 20 anos após, retomou a realização do filme. Graças ao filme, Elizabete emerge do esquecimento, encontra sua família e retoma sua identidade enquanto ser humano e ativista.

Entretanto, o que nos interessa aqui é o filme enquanto reflexo do processo de alteração nas práticas representacionais. Entre a versão de 1964 e a de 1984, uma mudança radical na concepção fílmica exemplifica a historicidade do estilo. Em 1964, o encontro com a viúva é apresentado com o característico didatismo do período e uma imagem heroificada do "povo", promovida pelos Centros de Cultura Popular de esquerda. Em contraste, o encontro de 1984 ocorreu no contexto da popularização da TV e no desenvolvimento estilístico da reportagem no Brasil. Coutinho mostra fotografias aos sujeitos participantes e o encontro com suas próprias imagens suscitou memórias e emoções. Proporcionando uma experiência de fotogenia - termo de Jean Epstein para designar a fascinação pela face filmada - o filme revela o conflito de emoções (amor, luto, raiva) demonstrado pela face de Elizabete. A linguagem fílmica, duas décadas depois, está menos inclinada ao discurso onisciente sobre o outro do que ouvi-lo e aprender com seus relatos. Na retomada de *Cabra Marcado*, Coutinho continuou sua inesgotável busca por criar formas mais autênticas e democráticas em

¹⁷ Nota do tradutor: O termo refere-se ao modelo actancial de análise semiótica, proposto por Greimas.

cinema. Em sua recusa consistente ao paternalismo e moralismo em torno da elaboração da miséria, Coutinho distingue as esferas da entrevista - pautada pela distância formal e hierarquia social - e a conversa, cuja premissa baseia-se em intimidade, relativa igualdade e abertura à digressão. Em vez de fazer filmes sobre os outros, Coutinho faz filmes com os outros. Sua capacidade de escuta (cujo desenvolvimento pode ser constantemente percebido através de sua obra), intensifica o desejo de fala dos sujeitos filmados. Nesse sentido, o documentarista desenvolve o que poderíamos denominar, a partir de Bakhtin, de uma gramática fílmica da escuta, ou o que Comolli sinestesticamente denomina de “câmera ouvinte”. Seguindo tal perspectiva, o trabalho de Coutinho explora a multiplicidade de dimensões da escuta, em direção a interlocuções igualitárias.

Para Consuelo Lins, os filmes de Coutinho corporificam o gesto teórico, na qual a teorização é consubstancial à práxis fílmica e, por ela, testada. Constituem a busca por uma premissa ou conceito provocativo, em detrimento à mera elaboração de uma história narrativa com personagens. Alguns teóricos brasileiros notaram certas tendências gerais na poética alternativa de Eduardo Coutinho: 1) Concentração espacial. Opção por explorar uma única localidade (a favela da Babilônia) ou um único prédio - *Edifício Master* (2002); 2) Os aparatos de captação de som e imagem, bem como a equipe de realização, são incorporados ao enquadramento; 3) Minimalismo estético (ausência de sonoridades não-diegéticas, uso contido de cortes e locuções; 4) Duração vagarosa e espontânea, de modo que o sujeito que interage esteja confortável para expor suas declarações, pensamentos e emoções secretas (Scott, 1990, p. 34); 5) Ausência da obrigatoriedade em cumprir roteiros prévios e rígidos; 6) Encontros únicos com os sujeitos filmados, sem o luxo da “reescrita”; 7) Opção pela escuta, em detrimento à postura de direção assertiva e combativa; 8) Recusa de generalizações. A ênfase está nos sujeitos enquanto humanos singulares, atravessados por vetores sociais contraditórios. Essa opção se opõe à representação de indivíduos como representantes de categorias ideológicas e sociológicas pré-existentes (“o proletariado”, “o típico umbandista”, etc)¹⁸. Sobre esse resultado, Xavier (In.: Migliorin, 2010, p. 78) afirma:

¹⁸ Dentre notáveis análises do trabalho de Eduardo Coutinho, destacam-se as de: Consuelo Lins (*O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema, e Vídeo*), Carlos Alberto Mattos (*Eduardo Coutinho: O Homem que caiu na Real*) and Luiz Zanin Oricchio (*Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da*

“Vale aí o princípio de que as pessoas são interessantes quando se libertam do estereótipo, recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética”.

As mídias indígenas também são dignas de menção como parte da trajetória de democratização. O cinema indígena desafia a estética *western* dominante, não no sentido de produzir filmes esteticamente mais ousados que os de Godard ou Kluge, mas de tornar manifestos os pressupostos culturais e coletivos que permeiam a *poiesis* indígena. Tais filmes emergem de uma postura mais coletiva, através da qual os realizadores falam pelas suas comunidades e não por si próprios como indivíduos. Ginsburg aborda a “*embedded aesthetics*”¹⁹, na qual os imperativos da comunidade se sobressaem à expressão artística individual, “a system of evaluation that refuses a separation of textual production and circulation from broader arenas of social relation” (1994, p. 368)²⁰. Ao contrário da *Nouvelle Vague* e seu ressentimento contra “*le cinema de papa*”, os cineastas indígenas, em uma espécie de auterismo tribal, enxergam a si próprios primeiramente enquanto seres constituintes de uma família ou clã, ao invés de produtores ou patrocinadores. Eles conscientemente buscam pela aprovação dos mais velhos, que insistem em certas civilidades, como, por exemplo, que os “personagens” não sejam interrompidos no meio de um discurso. Tanto os mais velhos quanto os mais novos concebem o cinema como forma de preservar seu patrimônio cultural, suas músicas e canções.

Podemos identificar uma abordagem diferente em torno da temática indígena no documentário desconstrutivo de Sérgio Bianchi: *Mato Eles?* (1983). O filme critica a frequente abordagem romantizada e sentimentalista aos indígenas brasileiros. A crítica inicia na ambiguidade do título. A conjugação do verbo em primeira pessoa pode se

Retomada). Sobre o documentário brasileiro em geral, destacam-se os excelentes ensaios de Andrea França, Cesar Guimarães, Claudia Mesquita, Ivana Bentes, José Carlos Avellar, Miguel Pereira e Mariana Baltar, organizados por Cezar Migliorin em *Ensaio no Real*. Destaca-se também *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*, organizado por Alvaro Fernandez Bravo e Jens Andermann.

¹⁹ Tradução livre da citação original: “Estética incorporada”. Optou-se por manter a expressão original, no corpo do texto, uma vez que ela compõe o título da obra, ainda sem versão publicada em português, da antropóloga americana Faye Ginsburg - *Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media*

²⁰ Tradução livre da citação original: “um sistema de análise que nega a separação entre a produção e circulação textual e as esferas mais amplas das relações sociais implicadas”.

referir tanto aos indígenas quanto aos brancos como autores da ação. O título debocha do sentimentalismo dos brancos com relação a “seus índios”. A relação não é mais cordial; ao contrário, é baseada em confrontos mortais. Em vez de retratar, como de costume, as imagens dos locais de moradia das populações indígenas, intercaladas com entrevistas e locuções que expressam o iluminado humanismo de cineastas brancos de classe média, Bianchi escarnece do discurso oficial em torno de questões indígenas e da *bonne conscience* burguesa do documentário de denúncia.

Como forma de pedagogia paródica, *Mato Eles?* é estruturado em torno de séries de questionários de múltipla escolha. A operação brechtiana de acionar a postura ativa do espectador, que assume um posicionamento, é expressa aqui com amarga ironia:

Sabendo que existem apenas alguns índios da tribo dos Xetás, o que aconteceu com os demais: a) Miscigenaram-se com a população branca e vivem nas grandes cidades. b) Foram todos mortos por doenças infecciosas e problemas de litígio de terra. c) Estão passando férias na Europa. d) Os índios Xetás nunca existiram. O documentário é falso. e) Todas as alternativas estão corretas.

Outro questionário demonstra três desdobramentos que, apesar de impalatáveis, são praticamente possíveis: “O extermínio dos índios deve ser: a) imediato; b) devagar; c) gradual”. Deixando pouco ou nenhum espaço para a satisfação ou falso otimismo do espectador, a estratégia do questionário confronta a platéia com a realidade da exterminação, de modo que o humor absurdo inicial seja subsequentemente transformado em reflexão, incômodo e questionamento.

Mato Eles? ridiculariza a tradicional concepção romântica-indianista de exaltação do indígena “em desaparecimento”, ao revelar que “os bravos guerreiros” cantados pelos poetas românticos do século XIX estão agora, no século XX, presos em uma triste realidade de miséria e impotência. Num dado momento, Bianchi nos apresenta um trailer satírico anunciando um épico indianista intitulado, em homenagem a James Fenimore Cooper, *O último Xetá*. A exuberante sonoridade da ópera indianista *O Guarani*, de Carlos Gomes (o “Verdi brasileiro”) desperta nossa expectativa por um espetáculo romântico épico. Entretanto, Bianchi nos mostra fotografias do único membro vivo da tribo. O valente guerreiro do Romantismo se tornou o retrato, em estilo

quase policial, registrando os resquícios de um genocídio. Bianchi também não se isenta da crítica. Em dado momento, um Guarani seriamente questiona o diretor quanto ele iria ganhar com o filme, uma pergunta constrangedora que normalmente seria descartada pela edição. Então a voz do diretor especula, em locução, acerca das possibilidades de gerar lucro a partir dos indígenas - bolsas de estudo para pesquisas antropológicas, projetos de fotografia, venda de artesanatos indígenas e exposições do filme pela Europa. Aqui, o comentário da “voz de Deus” debocha do “Deus-diretor”, em um ato de auto dessacralização da estrutura de poder, da forma canônica de documentário e do próprio cineasta.

Referências

AUFERDEIDE, Patricia. **Documentary Film: A Very Short Introduction**. New York: Oxford, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. **Corps et Cadre: Cinema, Ethique, Politique**. Paris: Verdier, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et Pouvoir**. Paris: Editions Verdier, 2008.

DAY, Amber, **Satire and Dissent**. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-Temps**. Paris: Minit, 1985

DERRIDA, Jacques. **“The Law of Genre”**. *Glyph: Textual Studies*, n. 7, 1988.

FOUCAULT, Michel. **“Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze”** in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

GINSBURG, Faye. **“Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”**. *Cultural Anthropology*, v. 9, no. 3, 1994.

HABIB, Andre. **Chris Marker et l'imprimerie du regard**. Paris: L'Harmattan, 2008.

JAMES, David E. **Allegories of Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

LINS, Consuelo Lins; MESQUITA, Claudia. **Filmar O Real**. Rio: Zahar, 2008

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**. Rio: Azougue, 2010.

ODIN, Roger. **De la Fiction**. Bruxelles: De Boeck, 2000

RANCIÉRE, Jacques. **La Fable Cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

SOBCHAK, Vivian Carnal **Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

SCOTT, James C. **Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990.

WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins, 1973.

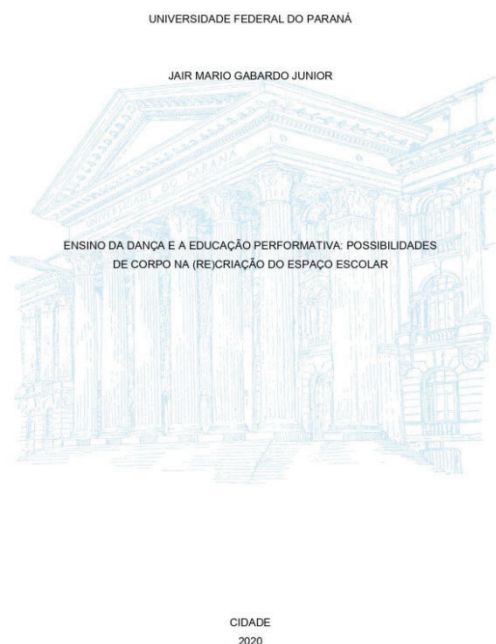
WINSTON, Brian. **“Rouch’s ‘Second Legacy’: Chronique d’un Ete as Reality TV’s Totemic Ancestor”**. In: TEN BRINK, Joram. **Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower, 2007.

Recebido em: 15/05/2023 Aceito em: 13/12/2023

DANÇA, UTOPIA E A EDUCAÇÃO BÁSICA: O QUE PODE O CORPO NA ESCOLA?

DANCE, UTOPIA, AND BASIC EDUCATION: WHAT CAN THE BODY DO IN SCHOOL?

Lui Martins dos Reis¹



Sobre GABARDO JÚNIOR, Jair Mario. **Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 165 f. 2020.

Resumo: Resenha-crítica da dissertação do professor doutor Jair Mario Gabardo Junior, intitulada “Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar”. A partir do prisma conceitual da Educação Performativa, a dissertação apresenta reflexões sobre as potencialidades encarnadas do corpo e da Dança dentro da escola.

Palavras-chave: Corpo. Educação Performativa. Dança. Performance.

Abstract: Critical review of the dissertation by professor Dr. Jair Mario Gabardo Junior, titled "Dance Teaching and Performative Education: possibilities of the body in the (Re)creation of the school space." Based on the conceptual prism of Performative Education, the dissertation offers reflections on the embodied potentials of the body and Dance within the school.

Keywords: Body. Performative Education. Dance. Performance.

¹ Lui Martins é Bacharel e Licenciado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná, Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR, formado em balé clássico pela Escola de Dança do Teatro Guaíra e participante ativo da Cena Ballroom Sul. Interessa-se, artisticamente, pela fusão entre visualidades e corporalidades sublimes e grotescas. Atualmente trabalha com produção cultural e cênica, tendo como enfoque produções feitas por e para a comunidade queer.

A dissertação do professor Dr. Jair Mario Junior Gabardo² é resultado de uma pesquisa qualitativa acerca das possibilidades do corpo e movimento dançado em relação aos rituais performativos impostos pelo espaço físico do Colégio Estadual Professora Luiza Ross, localizado no Boqueirão, bairro periférico da cidade de Curitiba Paraná. Este estudo se deu vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), dentro da linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES), orientado pela professora doutora Michelle Bocchi Gonçalves. Os campos teóricos apresentados como principais argumentos para suas reflexões são os Estudos da Performance, com principais teóricos referenciais Richard Schechner, Diana Taylor, Erving Goffmann e Victor Turner; a Pedagogia Crítica, a partir de Paulo Freire; e as intersecções entre tais campos, como a Pedagogia Crítico-Performativa (Elyse Pineau), Pedagogia da Performance (Marcelo de Andrade Pereira) e, principalmente, a Educação Performativa (Michelle Bocchi Gonçalves).

O texto divide-se em cinco grandes capítulos que serão sumariamente resumidos nesta resenha. Cada um desses capítulos é dividido em diversos subcapítulos e contêm figuras que dialogam com o texto e apresentam momentos advindos das atividades produzidas no ambiente escolar investigado, bem como intervenções digitais imagéticas que as colocam em relação à arquitetura escolar.

O primeiro capítulo, que ocupa uma função de prólogo, “Para movimentar a Performance e a Educação: sujeitos, contextos de pesquisa e papéis sociais aos passos de uma vivência performativa na escola” (p. 8-27), introduz os problemas-desejos de pesquisa e apresenta os subsequentes capítulos da obra, bem como os caminhos histórico-teóricos pelos quais a conceituação de Performance passou e sua inserção dentro de estudos acerca da Educação.

No segundo capítulo, “Em Permeações I – entre a Performance e a Educação: quais fronteiras nos interessam ultrapassar?” (p. 28-78), há um aprofundamento na descrição dos pressupostos dos Estudos da Performance, bem como uma mais detalhada aproximação das afluições dos Estudos da Performance com o campo da Educação, que culminam na construção do conceito de Educação Performativa. Para tal aproximação, o corpo enquanto elemento fundante de um pensar-produzir sobre

² Nota dos editores: Embora a resenha trate da sua dissertação, o professor Jair Gabardo é Doutor Educação pela Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

performance, é conceituado a partir de Elyse Pineau - corpo ideológico, etnográfico e performático/atuante; os rituais escolares são entendidos com o suporte de Peter McLaren, que os aponta enquanto minúcias da vida escolar que carregam camadas ideológicas repletas de símbolos culturais, trazendo em si capacidades reprodutoras mas, também, a potência de serem uma chave para a subversão.

O terceiro capítulo, “Em Permeações II - entre a Dança e o componente curricular de Arte: a presença da Dança *nas* escolas ou *para* as escolas?” (p. 79-105) delimita o contexto no qual o autor está investigando a Dança: enquanto componente curricular das aulas de Arte. A partir de Márcia Strazzacappa e Isabel Marques, a dissertação aponta a complexidade e singularidade dos saberes da Dança enquanto forma artística, bem como a carência de problematização e leituras acerca dela no Ensino Básico. Um importante assunto levantado neste capítulo, em diálogo com Ana Mae Barbosa, são as normativas referentes ao ensino da Arte na escola e suas consequências: há um breve histórico de como se deram as transformações no que se diz respeito à oficialização da Arte enquanto disciplina, com foco, sobretudo, nas ambiguidades emergentes na legislação dos últimos anos a qual “ignora a relevância do processo artístico escolar como forma de apreensão e atuação ativa desses sujeitos em suas mais variadas realidades” (p. 85).

Este notável capítulo culmina numa discussão sobre as formas como a Dança vem sendo experienciada dentro da escola, muitas vezes subjugada a festividades do calendário escolar, aos conhecimentos próprios da Educação Física ou fruída apenas através de passeios a teatros, sendo esta última uma atividade importante, mas que precisa ser contextualizada para que não gere um distanciamento do artista espetacular e do próprio fazer artístico enquanto extraordinário. Ao contrário, o autor afirma que dentro da perspectiva que busca, e a partir dos princípios da Educação Performativa:

A obra de dança que se cria na escola é, nesta perspectiva, a materialização das visibilidades dos sujeitos. A dança, seja ela processual – atividades de improvisação, células de movimentos – ou estruturada em coreografias, representa os sujeitos escolares em seu tempo real e concreto, a fim de produzir sentidos e significâncias diante dos símbolos que se encontram na cultura da escola. Por ser expressão dos sujeitos na escola, a dança envolve comportamentos restaurados, porque se faz consciência em si mesma no corpo que dança. Esse estado de consciência, como dito anteriormente, dá as ações dos sujeitos um caráter de performance.(...) O resistir desse dançar educacional abarca no movimento corporal a provocação de novos olhares para si e para a escola. Passa-se a sinalizar, com isto, que sua ocupação

corporal é para além do ir até a escola. Significa, igualmente, subverter as lógicas ainda não pensadas a respeito desse território. (GABARDO JUNIOR, 2020, p. 96)

O quarto capítulo, “Em Permeações III - pode o corpo mover (n)a escola?” (p. 106-146), reúne a metodologia, procedimentos e reflexões sobre aquilo que foi movido dentro da escola, neste estudo. O autor caracteriza sua pesquisa enquanto “uma experiência em Dança nas aulas do componente curricular de Arte para cinco turmas de 9º ano em período regular e matutino” (p. 116), envolvendo 153 sujeitos estudantes com idades entre 13 e 14 anos. Sua metodologia, intimamente conectada com o olhar da Educação Performativa, mostrou uma preocupação central para com uma ação didática dialética buscando a “humanização dos corpos, quer seja em sua singularidade, quer seja pelo intermédio das coletividades que se mostram possíveis de, por eles/elas, serem criadas dentro da escola” (p. 115). Ainda que o enfoque da descrição metodológica não seja pormenorizar as atividades dançadas dentro de sala, o autor brevemente nomeia alguns dos estímulos sugeridos como motores de um agir-dançar crítico e reflexivo:

(...) compreende-se as atividades de criação em dança embasadas em exercícios de aquecimento, estudo anatômico, processos de improvisação do movimento, elaboração de partituras coreográficas e jogos teatrais. Os fatores do movimento entram didaticamente nessas circunstâncias como um jeito de aprender a olhar o gesto do corpo que dança e as nuances das suas variadas formas de expressão. Sugere-se, então, a possibilidade de aprender uma leitura da dança para além das narrativas dadas, por meio de um olhar apurado sobre como pode um corpo se mover em sala de aula e fora dela, nas descobertas particulares e nas interações coletivas. (GABARDO JÚNIOR, 2020, p. 124).

É também neste capítulo que o autor assume nitidamente sua posição de sujeito participante e testemunha dos eventos que descreve, e traz sua trajetória enquanto artista bailarino como importante fator que o impulsiona nesta pesquisa. Compartilhar com os discentes seu repertório corporal e memórias em mídias visuais e audiovisuais constituiu-se como procedimento de aproximação para com os alunos. Ao revelar o corpo do professor, que integra o coletivo escolar, como um corpo do fazer artístico, há uma compreensão da multiplicidade dos papéis sociais performado por um mesmo sujeito. A pergunta central que inicia e continua enquanto estímulo para os atravessamentos propostos na sala é “o que pode mover o meu corpo na escola?”,

inaugurando uma série de respostas metaestáveis que revelam as “representações do papel social do performer estudante em diálogo direto com os rituais do cotidiano da escola e o movimentar do próprio corpo” (p. 117).

Dois exemplos muito pertinentes trazidos pelo autor são a associação direta do mover na escola à posição sentada, e o “migué” (p. 119), nas palavras de um dos alunos investigados, como uma forma de enganar a figura docente para sair da sala de aula e, só então, mover-se. Fica nítida a percepção do estudante para com a necessidade de ruptura dos rituais institucionalizados para que o corpo “possa”, dentro da escola; o sujeito se revela não só reprodutor de comportamentos restaurados, mas também propositor de novas maneiras de performar e abrir brechas a partir de gestos marginalizados que, ao serem acolhidos pelas lentes da Educação Performativa, caracterizam o corpo enquanto “espaço de tensões” e “espaço para mudanças possíveis” (p. 120).

Alguns outros detalhamentos referentes aos estímulos proporcionados aos estudantes participantes do estudo são feitos, ainda no quarto capítulo. Destacam-se o toque e as práticas que acessam o papel de criador-intérprete. O primeiro apresentou-se enquanto, além de ferramenta de mapeamento e reconhecimento das camadas múltiplas do corpo, um importante disparador de questionamentos corporificados sobre o toque entre dois sujeitos do sexo masculino e maneiras destes aprenderem a escutar e respeitar sujeitos do sexo oposto (p. 126). Já a aproximação para com o conceito de criador-intérprete desvela possibilidades de um dançar conectado aos interesses do sujeito, enfatizando a “singularidade autoral dos seus modos de fazer-pensar a sua dança” (p. 130).

Diante de muitas materialidades construídas ao longo do percurso de pesquisa, Gabardo recorta o videodança “Galera do 9º ano A” para minuciosamente descrever enquanto percurso criativo. O autor enfatiza a aproximação dos alunos com os materiais de outras turmas como um relevante momento de fruição e aprendizado para com as escolhas estéticas dos outros sujeitos, que refletem valores sociais e políticos debatidos e acolhidos por uma coletividade. A maneira como Gabardo se descreve enquanto orientador do processo e, portanto, presente no momento de gravação dos vídeos de cada grupo reforça o cuidado e responsabilidade para com o trabalho na escola, entendendo-o como importante e, portanto, comunicando aos alunos sua relevância enquanto sujeitos políticos, sociais e criativos. No entanto, ele demonstra a grandeza de

reconhecer que, mesmo considerando sua relevância dentro da trajetória da atividade, em momentos de sua ausência há novas formas igualmente frutíferas de organização criativa por parte do alunado:

(...) oferecer espaços de criação sem a presença permanente do professor envolve a possibilidade de estabelecer novos combinados, pelos quais os/as estudantes são responsáveis por suas formas de interação com os conteúdos da arte e coparticipantes daquilo que está sendo proposto na produção do conhecimento.” (GABARDO JUNIOR, 2020, p. 137).

Para concluir tal capítulo, o autor apresenta o videodança de um de seus grupos de trabalho, composto exclusivamente por meninos que dançam na quadra de futebol da escola. A escolha feita por esses alunos foi desestabilizadora por ocupar um espaço tradicionalmente identificado com os ideais da masculinidade hegemônica – o campo de futebol – com a dança, socialmente entendida como apropriada e direcionada aos corpos femininos. A análise desse acontecimento, entendido como possibilidade de ressignificação de um espaço territorial escolar, evidencia que:

Seus corpos atualizam e transformam suas memórias, experiências e os repertórios individuais e coletivos. A dança na quadra de futebol pode ser pensada como condutas ou sequências bem-sucedidas, as quais, separadas e conscientes destes sujeitos, reorganizam as lógicas dos seus comportamentos em gesto dançado. (Gabardo Junior, 2020, p. 146)

O último capítulo, “Constantes Permeações” (p. 147-153), que toma a função de epílogo (não) conclusivo, além de brevemente se aproximar dos assuntos trabalhados nos capítulos iniciais, resgata o corpo e sua condição atualizante da cultura, características centrais dos Estudos da Performance, para revisitar a potencialização das necessidades reais dos sujeitos escolares a partir de um educar cujo protagonismo reside na presença e produção crítica de sentidos na existência de estudantes e educadores, para que “juntos se postulem como coletividade identitária e performática” (p. 151).

A dissertação do Dr. Jair Gabardo constitui-se não somente num esforço de ampliação dos conhecimentos acadêmicos acerca da Educação Performativa e seus diálogos com a Dança na escola, mas revela-se uma obra repleta de munção eficaz para a defesa da presença da Arte enquanto campo do conhecimento essencial dentro da

Educação Básica. Entendem-se tais argumentações enquanto extremamente necessárias, tendo em vista os ataques às disciplinas de cunho sociológico, político, investigativo e reflexivo que vêm acontecendo no Brasil e ainda mais nitidamente na educação pública no estado do Paraná. O detalhamento da análise sobre as formas como a dança (não) está sendo ensinada no ambiente escolar formal é primoroso ao trazer a diferenciação fundamental entre aquilo que é uma frutífera experimentação da dança enquanto linguagem artística em contraposição aos usos banais de uma dança “funcional” à mercê de outras disciplinas e assuntos.

Aponto, também, que as formas de aproximação para com os alunos são bastante inovadoras e configuram-se num frutífero material de referência para construir um ambiente propício à formação de cidadãos engajados e críticos, especialmente em relação à criação artística. Outros pesquisadores brasileiros atuais que trazem a performance em foco dentro da escola pública são Thiago Camacho Teixeira e Isabella Fernanda Santos. Ao ler a dissertação, também não pude deixar de pensar em como a estimada bell hooks seria uma grande adição à bibliografia, inclusive em se tratando de uma tentativa de trazer olhares diversos e interseccionais para a educação.

A construção do texto é um ponto a ser notado. Para uma dissertação tão preocupada com as formas de se acessar o corpo e contexto dos estudantes, até mesmo evocando Paulo Freire para evidenciar a importância política da aproximação dos saberes curriculares para com a experiência social, a linguagem usada soa um pouco rebuscada, paradoxalmente. Da mesma forma, há uma insistência quase circular em relação a alguns referenciais teóricos. Os capítulos que apresentam revisões bibliográficas (mais da metade da dissertação) poderiam ser mais sucintos. Tal caráter prolixo torna a experiência de ler a dissertação desnecessariamente extenuante, ainda mais tendo em vista que o capítulo o qual, de fato, aborda a prática em sala de aula – definitivamente um capítulo revigorante – inicia-se após a centésima página. A academia é um ambiente no qual tais escolhas talvez não sejam repreendidas, pois, afinal, há uma beleza canônica na contundência teórica com a qual o autor versa, mas cabe a reflexão sobre os discursos presentes também dentro dessas escolhas formais.

A pontuação feita acima não desmerece a grandeza do trabalho aqui analisado. A obra abraça uma honestidade radical ao assumir a primeira pessoa e desvelar o sujeito-pesquisador em seus desejos e história, num diálogo nítido do autor para com

sua pesquisa, de forma ética e responsável para com o percurso tecido ao longo do estudo.

Em consonância com o movimento encarnado de Jair Gabardo, desvelo minha presença de sujeito-corpo como autor desta resenha para finalizá-la da forma mais honesta que posso. O Dr. Jair Mario Gabardo Junior não é um corpo-cérebro distante, do qual me aproximo friamente a partir das palavras em sua bibliografia. Jair, que chamo “Gabardo” em grande parte deste texto, causando-me enorme desconforto, permeou minha vida desde minha adolescência, quando era meu professor de balé clássico. Naquele momento já mostrava seu prazer pelo movimento e uma incansável tentativa de tornar os ensaios de balé – usualmente restritivos e cheios de dogmas – espaços nos quais, além de rigor, cabem paixão e descontração. Nossos caminhos cruzaram-se novamente na graduação em Dança, quando ele foi meu orientador de Estágio Supervisionado, disponibilizando-se para discutir objetivos de planos de aula por horas, a qualquer momento, em qualquer plataforma disponível, pois estávamos no meio da pandemia de Covid-19. E agora, como meu admirado colega de pesquisa no Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (Labelit), dentro da LICORES, constato a verdade de suas palavras em cada gesto performado no cotidiano do pesquisador, desde o gosto com o qual descreve sua vivência no “chão da escola” até o entusiasmo com o qual compartilha sua pesquisa em cada encontro que tem junto aos outros pesquisadores da linha.

Dentro da dissertação, Jair Gabardo afirma que “ir além soa quase uma utopia diante aos fatos históricos e na circunstância contemporânea” (p. 105), referindo-se ao contexto político extremamente desfavorável para a Educação, em especial no Paraná; mas afirmo que, se há um sujeito-professor que busca ir além, este é o autor da dissertação. Regozijo-me ao lembrar-me de sua presença no corpo docente na Universidade Estadual do Paraná, instituição formadora de futuros professores, pois a partir de seu trabalho, sua utopia torna-se vida nas escolas: antes por sua atuação direta, agora em sua pesquisa e compartilhamento de seu legado e paixão intensa pela construção de um mundo outro na e a partir da escola.

Recebido em: 11/07/2023 Aceito em: 29/11/2023