

PESQUISA ARTÍSTICA: PERFORMANCE, CRIAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA

Organizadores:

Bibiana Bragagnolo

Emyle Daltro

Leonardo Pellegrim Sanchez

ISBN: 978-65-86283-77-8

**Stricto
ensu**
Editora
2022

Bibiana Bragagnolo
Emyle Daltro
Leonardo Pellegrim Sanchez
(Organizadores)

Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea

Rio Branco, Acre

Stricto Sensu Editora

CNPJ: 32.249.055/001-26

Prefixos Editorial: ISBN: 80261 – 86283 / DOI: 10.35170

Editora Geral: Profa. Dra. Naila Fernanda Sbsczk Pereira Meneguetti

Editor Científico: Prof. Dr. Dionatas Ulises de Oliveira Meneguetti

Bibliotecária: Tábata Nunes Tavares Bonin – CRB 11/935

Arte da capa: Dan Pelegrin.

Capa: Elaborada por Led Camargo dos Santos (ledcamargo.s@gmail.com)

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares, por pareceristas *ad hoc*

Revisão: Realizada pelos autores e organizador

Conselho Editorial

Profª. Drª. Ageane Mota da Silva (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Acre)

Prof. Dr. Amilton José Freire de Queiroz (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Dr. Edson da Silva (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri)

Profª. Drª. Denise Jovê Cesar (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina)

Prof. Dr. Francisco Carlos da Silva (Centro Universitário São Lucas)

Prof. Dr. Humberto Hissashi Takeda (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Msc. Herley da Luz Brasil (Juiz Federal – Acre)

Prof. Dr. Jader de Oliveira (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP - Araraquara)

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos (Universidade Federal do Piauí – UFPI)

Prof. Dr. Leandro José Ramos (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Dr. Luís Eduardo Maggi (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Msc. Marco Aurélio de Jesus (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

Profª. Drª. Mariluce Paes de Souza (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Bernarde (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Romeu Paulo Martins Silva (Universidade Federal de Goiás)

Prof. Dr. Renato Abreu Lima (Universidade Federal do Amazonas)

Prof. Dr. Rodrigo de Jesus Silva (Universidade Federal Rural da Amazônia)

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P474

Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea / Bibiana Bragagnolo ... [et al.] (org) . – Rio Branco : Stricto Sensu, 2022.

196 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-77-8

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778

1. Arte. 2. Média. 3. Tecnologia. I. Bragagnolo, Bibiana. II. Daltro, Emyle. III. Sanchez, Leonardo Pellegrim. IV. Título.

CDD 22. ed. 700.1

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

Bibiana Bragagnolo Emyle Daltro Leonardo Pellegrim Sanchez

O conteúdo dos capítulos do presente livro, correções e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

É permitido o download deste livro e o compartilhamento do mesmo, desde que sejam atribuídos créditos aos autores e à editora, não sendo permitida a alteração em nenhuma forma ou utilizá-lo para fins comerciais

www.sseditora.com.br

PREFÁCIO

O e-book *Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea* surge como fruto de debate e pesquisa entre integrantes do Grupo de Pesquisa Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina (OLPA). O livro reúne nove capítulos que envolvem discussões e reflexões sobre/para/na Pesquisa Artística, com contribuições de artistas-pesquisadores/as das áreas da música e da dança.

A Pesquisa Artística configura-se como um campo que tem a prática artística como agência da pesquisa conduzida por artistas-pesquisadores, os quais vivenciam e investigam, ao mesmo tempo, sua experiência artística e as condições em que ela se dá, evitando a dicotomia entre teoria e prática. A Pesquisa Artística nos leva a questionar o lugar do/da artista e sua prática na sociedade contemporânea, colocando em perspectiva os modos de produção de conhecimento que emergem durante e com os processos de criação artística, os quais são constituintes da prática de pesquisa. Desse modo, o impacto da Pesquisa Artística como um paradigma de investigação:

[...] libera novas formas de poder: poder para re-politizar os artistas e seu trabalho dentro de culturas de conhecimento compartilhado; e poder de encontrar dentro da própria arte o meio de transferir a ênfase da mercadoria e da propriedade para o processo – uma transformação que afeta não apenas as próprias artes, mas também a sociedade de forma mais ampla. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 12-13, tradução nossa).

Diversas questões emergem desse paradigma: como se livrar das amarras do sistema capitalista neoliberal e de suas capturas para atender as lógicas de mercado que se impõem também por meio e no meio das artes e da educação em arte? Que circuitos “outros” (WALSH, 2009) precisamos constituir com e para as Artes? Como artistas-docentes-pesquisadores acadêmicos podem integrar esses movimentos de invenção/problematização? Como encararmos nossas diferenças sem que elas nos separem, mantendo as conexões vivas entre nós, sem diluir as diferenças que nos potencializam em arte e vida?

As muitas possibilidades de respostas e as novas perguntas geradas nos processos de produção artística podem conduzir a Pesquisa Artística a figurar de modos diversos em diferentes lugares do mundo, levando em conta marcadores sócio-históricos, geopolíticos,

de gênero e sexualidade, étnico-raciais, entre outros que se reproduzem também nas diferenças e desigualdades internas de cada continente, país, estado, cidade.

Com textos de artistas/pesquisadores/as vinculados/as a instituições de ensino superior localizadas em diferentes estados brasileiros e países, este livro está organizado em duas partes. A primeira é composta por cinco textos, da área de música, nos quais os/as autores/as trazem reflexões e debates que se inserem nos estudos epistemológicos da Pesquisa Artística e refletem sobre a sua própria natureza e particularidades, auxiliando na definição deste campo de pesquisa e criação. A segunda parte é constituída por quatro textos, nos quais as propostas das artistas-pesquisadoras em dança foi a de compartilhar afetos, procedimentos, métodos, considerações, reflexões a partir de, e com seus processos de criação artística – abrangendo ou não seu fazer pedagógico – em/com dança.

Primeira parte:

Em *Pesquisa Artística na Performance da Música Clássica: Verdade e Políticas* (originalmente publicado em inglês na *PARSE Journal*, Vol.1, 2015, p.27–40), **Mine Dogantan-Dack** traz um efusivo texto que reflete, por uma perspectiva política, como o discurso da pedagogia do instrumento se apresenta ao músico em formação como único caminho possível e o que é, de fato, somente uma opção. Para tanto, a autora traça uma importante reflexão sobre os aspectos do “assalto neocapitalista” (REGIL, 2014) que estrutura políticas neoliberais nas universidades e que impregnou a produção de conhecimento - um tipo de “empreendedorização” -, e como este aspecto se articula com “um dos últimos (o último) ramos na família do conhecimento na sociedade Ocidental” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009), a *Pesquisa Artística*.

No capítulo *Pesquisa artística em música na América Latina* (originalmente publicado em espanhol na *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, 2020, n 74: 139-67) **Rubén López-Cano** descreve alguns aspectos do estado atual das diferentes *cenas artístico-acadêmicas* de Pesquisa Artística na América Latina e ilumina relações que, por um lado, são constituídas por *artistas universitários* que buscam a homologação institucional de sua produção artística como pesquisa acadêmica e, por outro lado, um impulso promissor na *pesquisa artística formativa* através de vários programas nos três ciclos do ensino superior. Sua análise demonstra que, apesar das idiosincrasias de cada país envolvido, a Pesquisa Artística está percorrendo um caminho vigoroso e vibrante e prevê seu desenvolvimento e

aprimoramento através do trabalho colaborativo estabelecido com base em redes transnacionais.

O texto da musicóloga **Susana Castro Gil** - *Transcrição, uma opção para a Pesquisa Artística e a reconfiguração ontológica de agências e entidades* - nos brinda com uma importante articulação entre os conceitos e as práticas que envolvem a transcrição e a Pesquisa Artística. Traz no bojo de seu trabalho discussões que tocam em questões como o que significaria ser um excelente performer? Ou ainda, quais seriam as condições que um performer deve ter para ser adjetivado como excelente e, portanto, virtuose? E, sobretudo, o que tem a ver esta reflexão com os debates sobre o performer na academia e a Pesquisa Artística? Assim, desafia a ontologia paradigmática da obra musical ao dissolver os limites entre as agências criativas e reconfigura a prática da performance musical, deslocando o lugar em que se reconhece 'a' criação (associada à obra), relocando-a na própria performance. No fundo, propõe uma mudança para o *saber-fazer* de performers-pesquisadores.

No capítulo *Indisciplinando a música: pesquisa artística e ativismo historiográfico* (originalmente publicado em inglês na Revista ÍMPAR, Vol. 1, Nº 2, 2017, p. 3-21), **Luca Chiantore** utiliza os conceitos de desclassificação de António Garcia-Gutiérrez como marco teórico para o questionamento do *status quo* das práticas de performance, abrindo margem, a partir disso, para performances não convencionais de obras musicais do repertório canônico do piano. Nas palavras do autor, ele propõe colocar a desclassificação em ação através da performance musical. “A performance pode desempenhar um papel decisivo, se não a concebemos como uma extensão e ilustração do discurso musicológico, mas como geradora de conhecimento com suas próprias características”. Na proposta do autor, o uso da desclassificação atua ampliando as possibilidades de interpretação musical, abrindo a performance para a criação e inserindo-a no âmbito da Pesquisa Artística.

No capítulo seguinte, *Criando mundos, tecendo encantamentos: reflexões sobre uma metodologia feminista para a pesquisa artística*, **Isabel Nogueira** traz suas considerações sobre criação e pesquisa artística a partir de um posicionamento feminista. Articulando trechos de textos antigos de sua autoria com comentários atuais, vemos no artigo de Isabel uma escrita não-convencional, que por si mesma já se trata de criação. A autora traz para o cerne as questões sobre encantamento e criação de mundos, a partir de um ponto de vista histórico, social e culturalmente situado. O conteúdo trazido pela autora, descrito em suas próprias palavras como “um diálogo, uma dança, um bordado comigo mesma, revisitando práticas e conceitos teóricos que venho trabalhando em meus projetos artísticos”, suscita

reflexões sobre a prática artística enquanto pesquisa, mas também como processo de descoberta e posicionamento de si mesmo/a, evocando inspiradores processos criativos.

Segunda parte:

O texto *Improvisação improcessual: perspectiva em fluxo por uma práxis sensorial* faz aflorar em nós racionalidades sensíveis e reflexões poéticas, bem como instaura tempo e espaço de autonomia para criarmos mundos outros, possíveis. “Será que teorizar pode ser saborear, perceber e conduzir conhecimento com multiplicidade de linguagens, com valorização da complexidade?” **Patrícia Leal** nos pergunta improcessando uma escrita imagético-sonora-performática-perfumada, fazendo-nos acionar as mãos, pés, pele, cabelos, boca, braços, corações desejanter. O texto de Patrícia nos convida à disponibilidade, é uma oportunidade de nos tornarmos leitores/as performers dessa composição textual que nos convoca à experimentação e a vivências instigadoras de criações artísticas. O texto não diz sobre, mas instaura criação e deseja compor com o/a leitor/a.

Por uma poética dos pés de chumbo: varreduras do tempo, de **Rosa Primo**, apresenta temporalidades imprevistas, não lineares, convidando-nos a acompanhar aspectos do processo de criação do trabalho de dança *Encanta o meu jardim* (2014). Rosa nos faz passear por temporalidades, imagens, vivências que compõem camadas desse trabalho cênico. Nessa experimentação, nos deparamos com o que a artista nos revela sobre desejo, atenção, produção de sensações-imagens e repetição como operadores de processos de criação de presenças e de durações em dança. “Como a dança afeta modos de existência em sua construção de temporalidades?”, ensaiando respostas (im)possíveis, a artista-pesquisadora vai compondo “arranjos de tempos em dança”, nos instigando a imaginar com ela “modos diferentes de trabalhar a memória de um gesto” e de experimentar “o tempo distinto do tempo cronológico”. Tempo que cria corpos – Rosa, Arthur, Lucas... –, imagens, movimentos, danças que criam tempo... *Encanta o meu Jardim*, ao voltar a ser apresentado em 2022, atualiza-se, inventa-se *com* o tempo presente, esse que afeta a artista e a (re/des)constitui, possibilitando a composição de uma dança arriscada, conectada a passados, presentes e futuros – temporalidades coexistentes.

O texto da **Ana Mundim** - *A pesquisa em arte e a docência no ensino superior: desafios de um/a artista docente* -, repleto de questões que emergem da atuação desta artista-docente-pesquisadora em dança, nos interpela evidenciando contradições, precariedades, inquietações e cansaços que marcam a vida de muitos de nós neste tempo

presente, capturado pelo neoliberalismo. A artista-pesquisadora inventa espaços e tempos para a criação artística nas instituições de ensino e cursos em que atuou e atua, evidenciando esse processo como trabalhoso e árduo. Concomitantemente, Ana, com seu trabalho e desejo insistente de fazer arte coletivamente, nos aponta estratégias para permanecer a criar artisticamente com corpos/espaços na universidade. Nesse processo, realiza pesquisa artística como resistência e como possibilidade de manter existindo modos de produção de arte e vida que se assentam em vínculos mais duradouros e que experimentam durações que se diferem do tempo imediatista da produtividade capitalista. O texto nos apresenta os *Movíveis*, uma criação metodológica que persegue um "refinamento da atenção e da precisão na produção de movimentos e nas capacidades relacionais que se estabelecem no encontro" entre pessoas, convidando-nos a "atravessar os desafios encontrados como artista-docente para desabituar os cansaços e inaugurar esperanças, via ação."

Natacha Muriel López Gallucci partilha, no texto intitulado *Filomove: filosofias do corpo e arquivos audiovisuais da América Latina*, aspectos de um processo de criação audiovisual, realizando um estudo crítico de performances culturais em filmografias, para pensar as filosofias do corpo na América Latina. História da arte, estudos da imagem, culturas populares, novas tecnologias, dança, música, performance, em diálogo com diferentes métodos, são agenciados no processo de criação de um ensaio fílmico, produzido no âmbito do projeto de pesquisa *FiloMove Performance em rede*, coordenado por Natacha, que também participa da produção artística como performer. A artista-pesquisadora nos indaga: "Como nos vemos? Como nos representamos? Por que, entre latino-americanos não conseguimos olhar, uns para os outros, com empatia? O que tem mudado no olhar que temos sobre nós mesmos nos últimos 50 anos, a partir do acesso ampliado às novas tecnologias digitais?" E é o corpo que parece emergir como produtor de respostas e de novos questionamentos que nos conduzem ao futuro, que é ancestral, como escreveu Ailton Krenak.

Este livro se materializa em virtude da colaboração coletiva entre pesquisadoras/es da UFMT, UFC e UFPE, tornando vitais os agradecimentos: primeiramente ao recurso PROAP que financia este livro, à UFMT por sediar o grupo de pesquisa Observatório e

Laboratório de Pesquisa Artística (OLPA) e, por fim, ao apoio do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO/UFMT).

Esperamos que o material apresentado possa servir de inspiração para pesquisadores, artistas e pesquisadores/as-artistas, auxiliando na consolidação e fortalecimento da pesquisa em /para /através das artes.

Referências

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The artistic turn: a manifesto**. Ghent, Leuven University Press, 2009.

WALSH, Catherine. (2009). Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**, (p. 12-43). Rio de Janeiro: 7 Letras.

SUMÁRIO

CAPÍTULO. 1.....12

PESQUISA ARTÍSTICA NA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA: VERDADE E POLÍTICAS

Mine Dogantan-Dack

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.01

CAPÍTULO. 2.....27

PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA NA AMÉRICA LATINA

Rubén López Cano

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.02

CAPÍTULO. 3.....53

TRANSCRIÇÃO, UMA OPÇÃO PARA A PESQUISA ARTÍSTICA E A RECONFIGURAÇÃO ONTOLÓGICA DE AGENCIAS E ENTIDADES

Susana Castro Gil

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.03

CAPÍTULO. 4.....77

INDISCIPLINANDO A MÚSICA: PESQUISA ARTÍSTICA E ATIVISMO HISTORIOGRÁFICO

Luca Chiantore

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.04

CAPÍTULO. 5.....101

CRIANDO MUNDOS, TECENDO ENCANTAMENTOS: REFLEXÕES SOBRE UMA METODOLOGIA FEMINISTA PARA A PESQUISA ARTÍSTICA

Isabel Nogueira

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.05

CAPÍTULO. 6.....122

IMPROVISAÇÃO IMPROCESSUAL: PERSPECTIVA EM FLUXO POR UMA PRÁXIS SENSORIAL

Patrícia Leal

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.06

CAPÍTULO. 7.....136

POR UMA POÉTICA DOS PÉS DE CHUMBO: VARREDURAS DO TEMPO

Rosa Primo

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.07

CAPÍTULO. 8.....151

A PESQUISA EM ARTE E A DOCÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR: DESAFIOS DE UM/A ARTISTA DOCENTE

Ana Carolina da Rocha Mundim

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.08

CAPÍTULO. 9.....172

FILOMOVE: FILOSOFIAS DO CORPO E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DA AMÉRICA LATINA

Natacha Muriel López Gallucci

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778.09

BIO ORGANIZADORES.....192

BIO AUTORES.....193

PESQUISA ARTÍSTICA NA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA: VERDADE E POLÍTICAS

Mine Dogantan-Dack

Tradução de Bibiana Bragagnolo e Leonardo P. Sanchez

A mais recente onda socioeconômica de neoliberalismo que varreu o globo por volta da virada para o século XXI tem trazido mudanças na natureza e no papel da educação superior, particularmente na Europa, de maneiras profundas. Representando para alguns um tipo de “assalto neocapitalista” (REGIL, 2014) e um “programa agressivo de reformas” (ROBERTS; PETERS, 2008), as políticas neoliberais têm sido associadas à crescente influência e representação de interesses de negócios e à adoção de práticas corporativas nas universidades. Em um ambiente no qual se espera que as instituições de educação superior se tornem mais e mais envolvidas com e se conformem aos objetivos econômicos sociais e políticos nacionais e internacionais, a sua autonomia financeira, assim como política, se encontram sob ameaça; e a independência da sua mais fundamental busca – a independência da pesquisa acadêmica – a partir dos interesses econômicos e políticos é considerada por muitos cada vez mais ameaçada (MARGINSON, 2014). Com a contínua invasão dos valores de mercado nas instituições de ensino superior, o conhecimento produzido dentro delas é avaliado em termos financeiros e de acordo com sua função econômica (CHOMSKY, 1998). Nas palavras de um pesquisador, “nós não temos mais conhecimento independente sustentado pela liberdade acadêmica, mas uma economia do conhecimento na qual o valor do conhecimento é decidido pelas elites políticas com base na sua utilidade para eles... [O] papel da academia se tornou o de manter o *status quo* mais do que de desafiá-lo em nome da justiça, do florescimento humano, da liberdade de pensamento ou de visões alternativas do futuro” (REAY, 2014).

Apesar de ser questionável, e mesmo ingênuo, assumir que em algum momento houve um conhecimento acadêmico pretendido puramente pelo seu valor intrínseco – por exemplo, o conhecimento em razão do conhecimento – é somente durante as últimas décadas que o *valor* da pesquisa e do conhecimento se tornou paulatinamente entrelaçado com valores “extrínsecos” guiados por interesses econômicos. Espera-se agora que as instituições de produção de conhecimento prestem muito mais atenção às evidências de benefícios econômicos nacionais e/ou internacionais em relação às pesquisas que elas financiam, mais do que à contribuição que elas trazem à soma de conhecimento humano. Mesmo que conhecer seja ainda julgado como algo melhor do que a ignorância, na sociedade neoliberal o saber parece ter se tornado um valor cada vez mais associado ao ganho econômico do que à sabedoria pessoal ou ao valor moral pessoal ou social (COTTINGHAM, 1998). As demandas neoliberais das estruturas de poder, dentro e fora das instituições de ensino superior que distribuem fundos, estão reorganizando as prioridades disciplinares e processos de pesquisa, levando à emergência de novas formas de subjetividades acadêmicas moldadas pelo “compromisso e cálculo” (PECK, 2010), pela “competitividade auto interessada” (KENNING, 2012) e pelo “cumprimento, conformidade e vigilância” (KULZ, 2014) que a ‘empreendedorização’ traz. Cada vez mais, pesquisadores são colocados uns contra os outros como competidores, e pressionados a tornar prioridade beneficiar um interesse corporativo ou organizacional “buscando bolsas, promoções e os convencionais resultados de pesquisa” (GIROUX, 2014) ao invés de pensar criticamente, agir com sensibilidade cívica e “talvez encontrar seu caminho em direção a um novo paradigma [de pesquisa ou do conhecimento]” (CONNEL, 2013). Aliás, Henry Giroux percebeu que “crescentemente dentro da universidade, pensar criticamente e abarcar novos pontos de vista são práticas frequentemente vistas como heresia” (GIROUX, 2014). Muitos autores escreveram sobre a crescente estandardização que tal ambiente traz (HARLAND, 2014). Uma vez que as estruturas de poder que financiam as pesquisas “policiam intelectualmente” (GIROUX, 2014) os mecanismos de produção de conhecimento de modo a padronizar – e assim tornar comercializável – o novo conhecimento e entendimentos aos quais os pesquisadores chegam, as pesquisas que não replicam os modelos existentes para convergir com o “projeto principal” do atual “mercado de pesquisa” correm o risco de se tornarem marginalizadas e forçadas a sair. Na universidade neoliberal, onde os processos de padronização continuam a limitar a pluralidade de perspectivas e a diversidade de métodos, negociar um caminho de pesquisa pelos confins das forças socioeconômicas ao

mesmo tempo em que se mantém uma clara visão do valor intrínseco da busca do conhecimento se torna um ato político, que requer um juízo político.

Entendido como “um dos últimos (o último) ramos na família do conhecimento na sociedade Ocidental” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009), a ascensão da *pesquisa artística* coincidiu com estas importantes mudanças que estavam ocorrendo nas estruturas de poder, estratégias e políticas que governam as instituições de educação superior. Enquanto alguns poderiam argumentar que, historicamente, as práticas artísticas sempre foram baseadas em processos de pesquisa e, portanto, constituíam pesquisa artística (MALTERUD, 2010), é o total entrelaçamento das circunstâncias socioeconômicas e culturais em larga escala com a recente entrada de artistas experts na cena da pesquisa acadêmica que torna a *pesquisa artística* um fenômeno essencialmente contemporâneo – uma disciplina acadêmica contemporânea. Desde o momento do seu início, os discursos da pesquisa artística têm estado permeados por julgamentos políticos, mesmo que esses não sejam explicitamente declarados ou permaneçam como hipóteses não articuladas. Esses julgamentos têm frequentemente uma inclinação política dupla: por um lado, eles são realizados com pressões “externas” das políticas neoliberais em mente – pensemos na expectativa recente, particularmente no contexto dos Conselhos de Pesquisa do Reino Unido e Austrália, de articular e demonstrar o impacto mensurável de uma pesquisa em aplicações de investimentos, por exemplo, o que pressupõe “pensar em uma boa ideia que possa obter financiamento”, garantindo que ela “se conforme com a política do governo” (PAUL, n.d.); por outro lado estes julgamentos concernem questões “internas” referentes à natureza e identidade da pesquisa artística enquanto uma disciplina acadêmica. Debates sobre as controvérsias *epistemológicas* e *metodológicas* que cercam a pesquisa artística – podem os resultados artísticos constituírem pesquisa por si só? Podem perspectivas intensamente subjetivas e situadas providenciarem bases para métodos válidos que levem à conhecimento “científico”? A pesquisa artística aperfeiçoa a prática artística? Etc. – são frequentemente alinhadas com as motivações políticas de seus autores, que representam uma ou outra das partes interessadas nesta discussão: a maneira como alguém fala de pesquisa artística depende se este escreve enquanto um artista, um praticante não acadêmico, um realizador ou aplicador de políticas institucionais, ou um pesquisador artista¹. De maneira a forçar um

¹ Como a produção de conhecimento nunca toma lugar em um ‘vazio’ culturalmente neutro, a pesquisa acadêmica em *qualquer* disciplina é influenciada por várias motivações que podem ser identificadas como ‘políticas’. O que torna a emergente disciplina da *pesquisa artística* distintiva nesta conexão, é a confluência de uma pressão externamente motivada para que ela se torne uma jogadora ativa no jogo de pesquisa neoliberal com o requerimento interno de demonstrar – para os outros bem estabelecidos campos de conhecimento – que ela adquiriu o status de uma disciplina acadêmica.

passo adiante, aqueles que tem se comprometido a criar espaço para e estabelecer a pesquisa artística como uma disciplina válida e sustentável com “direitos” iguais dentro da academia, frequentemente recorrem à linguagem da persuasão e da emoção – assim como na política – enquanto simultaneamente busca fornecer rigorosos argumentos filosóficos e teóricos e/ou exemplos de estudos de caso excelentes de prática artística enquanto pesquisa. Quando os praticantes da pesquisa artística falam em nome da disciplina, há quase sempre um momento que é, para eles, “existencial e político” (GRITTEN, 2015). Por exemplo, Borgdorff fala da “emancipação” da disciplina do paradigma científico que traz a problemática noção de “objetividade científica” como o princípio básico da pesquisa, e escreve: “Nós sabemos que teremos que enfrentar através da resistência e, mesmo que isso possa atenuar nossos espíritos de tempos em tempos, é um desafio que podemos encarar” (BORGDORFF, 2006). Outros autores falam de superar “a resistência das disciplinas já estabelecidas” e aludem aos conflitos que aguardam os pesquisadores artistas nesse esforço (SCHEURMANN; OFOSU, 2010). A necessidade de ser “corajoso” ao empreender a pesquisa artística (LILJA, 2010), de ter a “coragem” de fazer perguntas difíceis relativas à experiência artística e escrutinar o “ideológico campo de batalhas” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009) entre acadêmicos e praticantes aparecem como tão urgentes e essenciais quanto os rigorosos argumentos filosóficos e teóricos para levar o caso da pesquisa artística adiante nas comunidades acadêmicas e artísticas. Os discursos que nasce a partir do comprometimento de pesquisadores artistas com a disciplina em alguns momentos lembra gêneros de discursos políticos, levando a um manifesto (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009), ou a uma declaração de julgamentos de valor (SCHENKER, 2010).

Em comparação com outras práticas artísticas, como o Design e as Artes Visuais, que estão dentre as primeiras a abraçar pesquisas artísticas, ou pesquisas através da prática, a música – particularmente a performance musical – teve uma chegada tardia no cenário da pesquisa artística. Enquanto estas primeiras implicam já em corpos de literatura estabelecidos que propõem uma variedade de posições teóricas para pensar e conceitualizar a relação entre prática artística e pesquisa acadêmica, um discurso compartilhado sobre questões epistemológicas e metodológicas, a uma ampla gama de exemplos de práticas criativas como pesquisa, na performance musical o senso de comunidade dos pesquisadores artistas, assim como a pluralidade de visões sobre as maneiras como performance musical e pesquisa devem ser integradas, está começando a emergir lentamente. Na área da performance musical estamos apenas começando a nos engajar em debates substanciais e

sustentados sobre as políticas culturais, ideologias, discursos acadêmicos, teorias e métodos que estão dando forma à pesquisa artística neste campo.

Uma vez que há um consenso mais ou menos estabelecido de que uma das características definidoras da pesquisa artística é “*a exploração da dimensão tácita do conhecimento incorporado nos processos artísticos e obras*” (itálicos no original) (HULTBERG, 2013), e que “os lugares que ela busca investigar e iluminar são aqueles das práticas artísticas e seus conhecimento inerente” (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009), a maioria dos projetos em performance musical até o momento focaram nos *processos* artísticos de músicos atuantes de modo a explorar e revelar o conhecimento artístico-cognitivo tácito-incorporado que orienta a realização da performance (EMMERSON, 2006; HULTBERG, 2013). Como Hultberg pontuou, “Considerações sobre a preparação para performance e apresentação pública de obras musicais frequentemente pertencem à dimensão tácita do conhecimento artístico e são, deste modo, importantes de serem reveladas” (HULTBERG, 2013). No contexto de um dos meus próprios projetos artísticos, eu enfatizei o valor de revelar a perspectiva da fonte interna através da narração em primeira pessoa do processo criativo no qual o performer se engaja, sem o qual as questões artísticas envolvidas no fazer performático permaneceriam inarticuladas, e escrevi: “A visão interna do que acontece em uma performance musical – e porque – pode ser trazida à luz apenas através de um discurso que leva em consideração, e se desenvolve, a partir da posição situada e da própria subjetividade dos julgamentos estéticos feitos pelo performer em relação à sua performance” (DOGANTAN-DACK, 2012).

Enquanto um dos papéis primários dos pesquisadores artistas é então tornar conhecida perspectiva expert de dentro do fazer artístico, este não é o único objetivo, ou realização, do seu trabalho. Tão significativo quanto é a contribuição que ele pode ter em desmascarar “inverdades”, e então avançar o conhecimento, em relação às tradições particulares de fazer artístico. A arte da performance musical no contexto da repertório clássico tonal apresenta o caso mais notável, e possivelmente único, dessa conexão. Durante o século XX, a literatura, as artes visuais, a dança e as artes cênicas foram lugar de experimentações artísticas radicais que mudaram as ‘regras’ tradicionais e institucionalizadas do fazer artístico. Enquanto a composição musical não se manteve imune a estes desenvolvimentos radicais, *a prática de performance da música clássica, como uma forma de fazer artístico*, se manteve intocada pelas criticamente reflexivas e socio-politicamente engajadas instâncias e discursos que rodeavam. Embora as razões para este estado de coisas sejam complexas, provavelmente o fator mais forte tem sido a ideologia

fortemente enraizada que diz respeito à função da performance clássica como a de comunicação das intenções musicais do compositor aos ouvintes, e demanda que qualquer criatividade da performance seja confinada aos limites expressivos presumivelmente estabelecidos pelo compositor através dos símbolos na partitura. Os discursos que rodeiam a performance musical no gênero clássico têm sido amplamente permeados pela ideologia da *Werktreue*, amplamente compreendida como *Texttreue* – lealdade à ‘obra’ musical e lealdade à partitura musical²; além disso, a noção de ‘a música’ é frequentemente usada de maneira intercambiável com a de ‘a obra’. Para dar apenas um, randomicamente selecionado, exemplo, um autor escreve:

Nós valorizamos a imaginação e a originalidade nos performers, mas reconhecemos que (normalmente) elas servem à música que eles performam, ajudando a iluminar seu caráter e tornar palpável seu conteúdo emocional. Em geral, não ficamos tão contentes quando a imaginação de um performer distorce ou mascara a música na qual são exercidas... Se é responsabilidade do performer realizar as intenções do compositor, então o primeiro passo é, evidentemente, tentar compreender a música o mais completamente possível... Esta perspectiva pode ser vista simplesmente como uma questão de ler a partitura de maneira apropriada com total atenção às suas nuances quanto possível (WALLS, 2002).

Meu propósito aqui não é ensaiar os vários argumentos que foram colocados adiante na literatura musicológica para criticar a ideologia *Werktreue* (KIVY, 1995; TARUSKIN, 1995; COOK, 2001; PARMER, 2007; MOORE, 2010). Eu pretendo focar em uma idéia particular que tem sido difundida nos discursos sobre significado musical e expressão na performance – uma idéia que é muito relacionada com a noção de *Werktreue*, embora possa se considerar que tem um status epistemológico independente. Esta é a idéia de que as alturas e ritmos notados em dada partitura musical determinam exclusivamente sua expressão performática, a qual é atingida (apenas) através da ‘leitura’ correta ou ‘decifração’ do significado musical dos símbolos escritos. Esta idéia foi encapsulada em uma passagem bastante conhecida pelo teórico musical Heinrich Schenker, que escreveu:

"Se, por exemplo, a Nona Sinfonia aparecesse para nós – como a maior parte das obras de Sebastian Bach – sem símbolos de expressão dinâmica, uma mão especialista não poderia posicionar aqueles símbolos – de acordo com o conteúdo – senão exatamente onde Beethoven os posicionou... As orientações de performance são fundamentalmente

² No contexto de sua amplamente aceita narrativa em relação à emergência do conceito regulativo de obra musical no final do século XVIII, Lydia Goher escreveu que "O ideal de *Werktreue* emergiu para capturar a nova relação entre obra e performance assim como entre performer e compositor... A relação foi mediada pela presença de uma notação completa e adequada... Então, se efetiva a relação sinonímica entre *Werktreue* e *Texttreue*: ser fiel à obra é ser fiel à partitura" (GOHER, 1992).

supérfluas, uma vez que a composição em si expressa tudo o que é necessário" (SCHENKER apud ROTHSTEIN, 1984).

Enquanto as palavras de Schenker constituem uma instância bem conhecida desta visão amplamente difundida, ela não é a única; textos de teoria musical e pedagogia incluem uma abundância de palavras similares, as seleções seguintes representam dois exemplos mais. No seu *Traité de l'expression musicale* publicado em 1874, o teórico musical e pedagogo do piano Mathis Lussy argumentou que determinada página musical:

Sem anotações e [marcas] de acentuação, [o músico], simplesmente inspecionando, olhando atentamente o contexto geral das frases, o arranjo das unidades rítmicas, os movimentos ascendentes e descendentes na melodia ou no acompanhamento, as descontinuidades nas progressões por passos ou saltos, as alterações cromáticas, as notas com valores de duração não usuais, etc., encontrará e indicará as notas e passagens onde qualquer artista [da performance] colocaria acentos, os locais onde ele aceleraria, onde desaceleraria, etc (LUSSY, 1874).

As palavras do compositor-pianista e pedagogo Samuil Feinberg somam com o consenso sobre os performers nesse contexto:

O que exatamente "ler o texto musical" significa? Muitas pessoas podem pensar que eu vejo as anotações do compositor como sendo de primeira importância – aquelas que orientam tempo, expressão e outras nuances. Mas, de fato, eu me refiro apenas às notas. Esta notação musical em si informa tanto ao pianista que se ele é capaz de assimilá-la, então todas outras indicações do compositor em relação à performance se tornarão autoevidentes... Isso significa que a interpretação [depende]... apenas das notas em si, as quais qualquer verdadeiro performer é capaz de ler, ouvir e dar perfeito sentido a partir disso (FEINBERG, 2007).

Um dos aspectos extraordinários da ideia de que a correta expressão de performance é inerente à notação das alturas e dos ritmos é que ela constitui um momento totalmente raro de acordo entre musicólogos, teóricos da música, psicólogos da música e performers. E é nesse acordo que as bases morais de um regime sustentado por aquilo que Daniel Leech-Wilkinson chamou de "a polícia da performance", i.e. professores, críticos, produtores, promotores, diretores, agentes, gerentes, etc., se encontra (LEECH-WILKINSON, 2012). Quando a autoridade é deslocada de pessoas reais, vivendo em circunstâncias e papéis históricas e culturais específicas – e, então, contingentes – para uma *ideia* presumivelmente residindo em representações simbólicas escritas (neste caso em notações musicais/partituras, como as citações acima proclamam), se torna marcadamente mais fácil impor uma visão moral contingente como a lei universal natural, escondendo as instâncias

autoritárias daqueles que a ditam em cada instância de uma dada prática cultural: convenientemente, prioridades éticas não são mais desenhadas por indivíduos ou grupos, mas a partir de uma autoridade abstrata com a qual ninguém pode entrar em debate ou argumentação racional. Ao entrar na profissão de performer musical clássico, performers então se submetem a um contrato individual que demanda deles “aqui escer ao desaparecimento de sua prática [artística] por detrás do objeto musical” (GRAMIT, 2002) como representado por símbolos notados; ao invés de encorajá-los a explorar a pluralidade, e entender a contingência de significados que *qualquer* representação simbólica escrita implica, este contrato os obriga a buscar por aderência a um significado ‘autêntico’ que não realidade não existe³. A liberdade artística dá lugar à conformidade regulada; julgamentos estéticos se tornam parte de um regime político de auto perpetuação. Anos de doutrinação em uma tradição fortemente enraizada molda a crença de que se os performers aprendem a reconhecer o significado musical por detrás dos símbolos notados revelando as estruturas musicais formadas por padrões melódicos, harmônicos, rítmicos e expressivos que estes símbolos implicam, eles terão acesso direto ao *verdadeiro* conteúdo expressivo da ‘música’ e, então, se tornarão *verdadeiros* performers e serão admitidos ao hall das grandes mentes da música⁴.

Na realidade, o que é estabelecido como aprender a reconhecer o significado por trás dos símbolos musicais notados, ou seja, o conteúdo expressivo ‘objetivo’ da ‘música’, equivale a aprender a executar peças canônicas de música de acordo com sua tradição de performance e dentro do estilo expressivo atualmente aceito. A contingência é empacotada e comercializada como universalidade e necessidade. No entanto, a menos que tradições e estilos de execução particulares sejam invocados, não há motivos plausíveis para sustentar que os padrões rítmicos tonais obtidos da partitura de uma determinada peça musical façam demandas expressivas específicas em sua performance. Em um artigo recente, Leech-Wilkinson argumentou que é inevitável ler partituras musicais como performances imaginadas e que “assim que imaginamos a música soando, a imaginamos em um estilo de performance particular, o estilo de performance atual ao nosso redor”. Por meio de um passe

³ Vários autores perceberam que a notação musical, por sua natureza, é incompleta em representar a composição, e oferece apenas uma prescrição esquemática para a performance, deixando assim espaço para múltiplas interpretações e reinterpretações (cf. INGARDEN, 1986; GODLOVITCH, 1998; KANIA, 2005). O ponto que resalto aqui concerne, entretanto, a persistente *ideologia* que dita como este *espaço semântico*, deixado em aberto pela notação simbólica, deve ser ocupado pelo performer – estabelecendo limites muito estreitos para manobras criativas e estipulando que há uma maneira de performar correta, verdadeira e autêntica, conhecida, sem nenhuma surpresa, pela “polícia da performance” (LEECH-WILKINSON, 2009).

⁴ O pianista Charles Rosen deve ser mencionado aqui como um raro exemplo de um músico que era abertamente crítica à estandardização e conformidade que a pedagogia e profissão da performance clássica envolviam. Ele escreveu: “Quando o conservatório impõe uma performance respeitavelmente correta com o rigor da autoridade, não apenas usurpa a indispensável liberdade dos estudantes, mas também impede seu desenvolvimento artístico” (ROSEN, 2002).

de mágica, o estilo atual de performance, a maneira atual de executar peças canônicas da música clássica, passa a representar o significado expressivo embutido na partitura. No entanto, estilos e tradições de performance mudam “mais do que até mesmo nosso pensamento atual mais progressista sobre composições e seus contextos nos encoraja a suportar”, como demonstram pesquisas sobre gravações históricas (e.g. COOK et al., 2009; LEECH-WILKINSON, 2009, 2011). A autoridade conferida ao texto musical, representado pela partitura musical, nos discursos em torno da performance da música clássica ocidental funciona para sancionar performances que representam a tradição estabelecida como autêntica, negando qualquer lugar à interpretação não padronizada. Surpreendentemente, quando os autores contemporâneos procuram os precedentes históricos da pesquisa artística na prática performática da música instrumental clássica, eles pensam em apenas um nome regularmente – apenas um músico, o pianista canadense Glenn Gould, que conseguiu fazer uma carreira tocando de forma diferente. Mesmo quando se tenta identificar outros artistas que fizeram carreiras sem se adequar aos estilos de performance atuais – Rosalyn Tureck, Sergiu Celibidache ou, mais recentemente, Ivo Pogorelich – entre centenas de músicos do passado e contemporâneos, pode-se encontrar apenas um pequeno punhado de nomes. Leech-Wilkinson e eu argumentamos que “A criatividade na performance de música clássica, como a liberdade de expressão, é bem-vinda desde que ninguém esteja profundamente perturbado: os artistas mais bem-sucedidos são aqueles que representam a partitura como geralmente é retratada, mas apenas um pouco mais vividamente. Um sistema de educação – da ABRSM Grau 1 até o conservatório – e censura – de examinadores a críticos, produtores e promotores – garante que o status quo pareça ser mantido” (LEECH-WILKINSON; DOGANTAN-DACK, 2013).

Enquanto os argumentos filosóficos e dos posicionamentos teóricos baseados em evidências empíricas podem ser, e têm sido, postos à frente para invalidar esta ideologia autoritária que domina as práticas artísticas na performance de peças musicais do repertório clássico tonal, provavelmente a mais efetiva e conclusiva maneira para revelar a sua “inverdade” é a ferramenta metodológica que está no cerne da pesquisa artística, nomeadamente a prática artística. O que o pesquisador-artista precisa fazer é pegar uma partitura (texto) clássico, remover toda a marcas expressivas originais e/ou editoriais – incluído tempo, dinâmica e indicação de caráter – e se aproximar disto com uma mente aberta, e ouvidos abertos para ouvir além das performances usuais, para ver se na verdade a altura e os ritmos anotados implicam realmente somente num tipo de expressão performativa, ao qual presumidamente poderia coincidir com a expressão sugerida pelos

sinais removidos no entanto - e com a expressão que o compositor tinha em mente quando os colocou na partitura. Isto é na verdade o exercício que eu tenho feito ao remover as referências do Momento Musical Op. 16, No5;42 do Rachmaninoff removendo toda indicação performativa, iniciando pelas marcações de “Adágio Sustenuto” e “pianíssimo” no início da peça, e contemplando somente as alturas e os ritmos em conformidade com a gramática da expressividade que é associada ao gênero clássico (e por isso, sem tentar atravessar gêneros ao transformar uma peça de música clássica em jazz, por exemplo)⁵, eu tenho tentado chegar a uma leitura que faça sentido musical *como um exemplo de música clássica*, ao mesmo tempo saindo radicalmente da tradição estabelecida da performance desta peça⁶ (exemplo de áudio: performance do Momento Musical Op. 16 No.5 de Rachmaninoff)⁷. O fato da peça ainda funcionar como uma peça persuasiva da música do classicismo é suficiente para revelar a “inverdade” do discurso tradicional que estipula uma correspondência *um-à-um* entre símbolos anotados e sua expressão e interpretação performática. Um relato *do processo* de desenvolvimento desta interpretação apresentada no exemplo de áudio explicaria os vários tipos de julgamentos de especialistas que desempenharam um papel em decidir o que funciona e o que não funciona musicalmente e esteticamente. No entanto, é o “produto” que é mais significativo para o propósito do argumento sobre o qual eu tenho avançado neste ensaio: é o resultado artístico em si que transmite a mensagem – mais poderosamente que o raciocínio e a argumentação discursiva, na minha perspectiva – que desde o início o imperador não tinha roupas novas. Para evitar qualquer mal-entendido, eu não apresento neste artigo os resultados artísticos com o objetivo de substituir as conhecidas – e sancionadas institucionalmente - maneiras de fazer performances musicais persuasivas no gênero musical clássico, mas para dar espaço legítimo para performances não conformadas que ainda fazem sentido artístico-musical e são persuasivas, ao menos para alguns ouvintes. O principal propósito tem sido demonstrar, através da Pesquisa Artística, que o que o discurso da pedagogia da performance apresenta aos aspirantes a performers como único caminho é, de fato, somente uma opção. Coessens et al. refere que “(P)esquisadores artistas terão que combater a pressão tanto dentro das artes quanto fora

⁵Uma discussão sobre os princípios desta gramática expressiva (constituída por práticas como fraseado e agrupamento, entre outros), e quais seriam as consequências da eliminação desses princípios para performances de música tonal clássica seria o tema de outro ensaio e outro projeto de Pesquisa Artística. Para uma discussão das questões filosóficas que cercam a expressividade na performance musical, ver Doğantan-Dack, M. Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. In D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert (eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press. 2014. pp. 3-21.

⁶ Uma interpretação tradicional ou padrão desta peça, como realizada por Nikolai Lugansky, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fl_Udw22tXw

⁷ Gravado no Vestry Hall Studio, University of West Londres, em 15 de julho de 2014. Gostaria de agradecer ao Dr. Simon Zagorski-Thomas e Mark Brocklesby por sua assistência durante a gravação desta performance.

dela para se adequar às tradições acadêmicas conhecidas. O tipo de questão que eles terão que levantar e abordar não necessariamente se encaixam nessas tradições” (COESSENS et al., 2009, p. 23). Eu adicionaria aqui a necessidade de resistir, na procura de respostas para algumas das difíceis questões relacionadas às práticas artísticas, à pressão para se conformar com as tradições artísticas conhecidas. Quando tais questões perturbam profundamente regimes de práticas enraizados⁸, as respostas postas à frente por artistas/pesquisadores, em adição à produção de conhecimento, adquirem qualidades de falar “verdades” ao poder – neste caso o poder da “polícia da performance”; o conhecimento deste modo produzido gera conotações políticas, particularmente como sendo simultaneamente disruptivas da padronização neoliberal em curso e do “policimento intelectual” da produção e entendimento do conhecimento que ameaça substituir progressivamente o valor do pensamento crítico no ensino superior pelo desenvolvimento de habilidades competitivas para o mercado, e dar aos “estudantes/consumidores a impressão de que eles podem escolher e estudar em programas altamente individualizados, mas de fato lidam com competências produzidas em massa em módulos – no contexto europeu - cada vez mais intercambiáveis” (GIELEN; DE BRUYNE, 2012, p. 5). Eu, no entanto, manteria que, mesmo que aqueles comprometidos com a disciplina da pesquisa artística sintam justificadamente a urgência de tomar, afirmar e argumentar por posições políticas em seus discursos – seja contra as agendas neoliberais que muitos pensadores passaram a considerar como antitéticas aos valores democráticos (BOURDIEU, 1998), ou contra agendas disciplinares que tentam empurrar a Pesquisa Artística através do 'buraco da agulha' dos paradigmas cientificistas (COESSENS et al., 2009, p. 21) – o maior poder na criação de um futuro sustentável para a disciplina não virá de nenhuma agenda política *a priori* que visa esculpir um nicho dentro da academia seja em conformidade ou em oposição às expectativas das políticas neoliberais do ensino superior, mas de manter à vista o 'imperativo categórico' do acadêmico - e, eu acrescentaria, do artista - como 'contador da verdade' (BAILEY; FREEDMAN, 2011). A pesquisa artística, em vez disso, tirará sua força de priorizar continuamente e aspirar a perceber o valor do conhecimento científico e artístico e da verdade por meio de projetos de pesquisa artística, mesmo quando estes possam discordar de alguns valores de mercado imediatos e interesses gerenciais acadêmicos. Quaisquer consequências que possam surgir do cumprimento desse valor (alguns diriam

⁸ Uma dessas perguntas 'difíceis' é: 'Por que os artistas são motivados a tais níveis de ansiedade sobre a precisão estilística quando uma leitura diferente de uma peça não faria mal a ninguém? Quem está ferido por uma nova interpretação? E se ninguém, por que artistas [clássicos] são submetidos a tais restrições?'. Conferir: Doğantan-Dack, M. & Leech-Wilkinson, D. Radical Interpretation in Classical Performance. Recital, workshop e discussão na University of Surrey. 30 de outubro de 2013.

antiquado) e romper as pressões das estruturas de poder neoliberais para “afunilar o esforço artístico através dos limites restritivos das expectativas sociais, econômicas e políticas” (COESSENS et al., 2009, p. 22), será 'político' no melhor sentido do termo, garantindo que as tendências autoritárias dos guardiões dessas estruturas de poder sejam mantidas sob controle, e que a pluralidade e a liberdade de expressão artística permaneçam à vista deles e na vanguarda de nossos valores na condução da pesquisa artística.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, T. Hegemony, Big Money, and Academic Independence. **Australia Universities' Review**. 52/2. 2010. pp. 11-17.

BAILEY, M.; FREEDMAN, D. (eds.) **The Assault on Universities: A Manifesto for Resistance**. University of Chicago Press. 2011.

BORGENDORFF, H. The Debate on Research in the arts. **Sensuous Knowledge 2**. Bergen: Bergen National Academy of the Arts. 2006.

BOURDIEU, P. **The Essence of Neoliberalism**. Le Monde diplomatique. URL: <http://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>. 1998.

CHOMSKY, N. **Profit Over People: Neoliberalism and Global Order**. New York: Seven Stories Press. 1998.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The Artistic Turn: A Manifesto**. Leuven: Leuven University Press. 2009.

CONNELL, R. Neoliberalism and Higher Education: The Australian Case. In: **Universities in Crisis**: Blog of the International Sociological Association (ISA). 2013.

COOK, N. Between Process and Product: Music and/as Performance. **Music Theory Online**. 7/2, 2001.

COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (eds.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

COTTINGHAM, J. **Philosophy and the Good Life**. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

REGIL, A de. The Neoliberal Tide 1: The New Global Capitalist System and Its Global Society. In: **The Neo-Capitalist Assault**: The Perils of Globalization and the Path to a Sustainable Global Economy. Digital Edition: The Jus Semper Global Alliance. 2001.

DOGANTAN-DACK, M.; Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. In: FABIAN, D.; TIMMERS, R; SCHUBERT, E. (eds.), **Expressiveness in Music Performance**:

Empirical Approaches Across Styles and Cultures. Oxford: Oxford University Press. 2014. pp. 3-21.

DOGANTAN-DACK, M. The Art of Research in Live Music Performance. **Music Performance Research**, 5. 2012. pp. 32-46.

DOGANTAN-DACK, M.; LEECH-WILKINSON, D. *Radical Interpretation in Classical Performance*. Recital, workshop, discussion at the University of Surrey. 30 October 2013.

EMMERSON, S. *Around a Rondo*. Behind the Performance: Preparing Mozart's Rondo in A minor, K. 511 for Performance on Fortepiano. DVD + DVD-ROM. Brisbane, Qld.: Griffith University Queensland Conservatorium Research Centre, 2006.

FEINBERG, S. The Road to Artistry. In BARNES, C. (trans. & ed.). **The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano**. London: Kahn & Averill, 2007, pp. 3-52.

GIELEN, P.; BRUYNE, P de. (eds.). **Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism**. Amsterdam: Valiz, 2012.

GIROUX, H. **Neoliberalism's War on Higher Education**. Chicago: Haymarket Books, 2014.

GODLOVITCH, S. **Musical Performance: A Philosophical Study**. London: Routledge, 1998.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 1992.

GRAMIT, D. Music Scholarship, Musical Practice and the Art of Listening. In: QURESH, R. B. (ed.) **Music and Marx: Ideas, Practice, Politics**. London: Routledge, 2002, pp. 3-22.

GRITTEN, A. Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music. In: DOGANTAN-DACK, M. (ed.). **Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice**. Aldershot: Ashgate. Forthcoming, 2015.

HARLAND, T. The University, Neoliberal Reform and the Liberal Educational Ideal. In TIGHT, M; MOK, K. H.; HUISMAN, J.; MORPHEW, C. C. (eds.). **The Routledge International Handbook of Higher Education**. New York: Routledge, 2009, pp. 511-522.

HARVEY, D. **A Brief History of Neoliberalism**. Oxford: Oxford University Press. 1995.

HILL, D. Class Struggle and Education: Neoliberalism, (Neo)-Conservatism, and the Capitalist Assault on Public Education – a Marxist Analysis. In: COSTIGAN, A. T.; GREY, L. (eds.). **Demythologizing Educational Reforms: Responses to the Political and Corporate Takeover of Education**. London: Routledge, 2014, pp. 34-67.

HULTBERG, C. Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Interdisciplinary Collaboration. **Swedish Journal of Musicology**. Special Issue on Artistic Research in Music 95, 2013, pp. 79-94.

INGARDEN, R. **The Work of Music and the Problem of its Identity**. Trans. A. Czerniawski. London: The Macmillan Press, 1986.

KENNING, D. **Refusing Conformity and Exclusion in Art Education**. Mute, 2012. Disponível em: <http://www.metamute.org/editorial/articles/refusing-conformity-and-exclusion-art-education>

KANIA, A. **Pieces of Music: The Ontology of Classical, Rock and Jazz Music**. Unpublished PhD Thesis: University of Maryland. 2005.

KIVY, P. **Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

KULTZ, C. **Academies and the Neoliberal Project: The Lessons and Costs of the Conveyor Belt**. OpenDemocracy, 2014.

LEECH-WILKINSON, D. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Music Theory Online**, 18/1, 2012.

LEECH-WILKINSON, D. Early Recorded Violin Playing: Evidence for What? In: BACCIAGALUPPI, C.; BROTBECK, R.; GERHARD, A. (eds.). **Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik: Bericht des Symposiums in Bern, 18.-19. November 2006**. Schliengen: Argus, 2011, pp. 9-22.

LEECH-WILKINSON, D. Recordings and Histories of Performance Style. In: COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (eds.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 246-262.

LEECH-WILKINSON, D.; DOGANTAN-DACK, M. **How Creative Can a Musical Practice Be?**. CMPCP/IMR Performance/Research Seminars, 24 June 2013.

LILJA, E. Throw the Stones Really Hard at Your Target or Rest in Peace. In: CADUFF, C.; SIEGENTHALER, F.; WALCHLI, T. (eds.). **Art and Artistic Research**. Zurich: Zurich University of the Arts, 2010, pp. 122-131.

LUSSY, M. **Traité de l'expression musicale: Accents, nuances et mouvements dans la musique vocal et instrumentale**. Paris: Berger-Levrault & Heugel, 1874.

MALTERUD, N. Can You Make Art Without Research? In: CADUFF, C.; SIEGENTHALER, F.; WALCHLI, T. (eds.). **Art and Artistic Research**. Zurich: Zurich University of the Arts, 2010, pp. 24-9.

MARGINSON, S. **Are Neo-liberal Reforms Friendly to Academic Freedom and Creativity?** Seminar on Ideas and Issues in Higher Education, Centre for the Study of Higher Education, The University of Melbourne, 2007.

MOORE, C. Music and Politics, Performance, and the Paradigm of Historical Contextualism. **Music & Politics**, 4/1, 2010, pp. 1-11.

- PARMER, D. Musicology as Epiphenomenon: Derivative Disciplinarity, Performing, and the Deconstruction of the Musical Work. **Repercussions**, 10/1, 2007.
- PECK, J. Zombie Neoliberalism and the Ambidextrous State. **Theoretical Criminology**, 14, 2010, pp. 104-110.
- REAY, D. From Academic Freedom to Academic Capitalism. **Discover Society**, 5, 2014.
- ROSEN, C. **Piano Notes**: The Hidden World of the Pianist. London: Penguin Books. 2002.
- ROTHSTEIN, W. Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. **19th-Century Music**, 8/1, 1984, pp. 3-28.
- SCHENKER, C. Value Judgments. In: CADUFF, C.; SIEGENTHALER, F.; WALCHLI, T. (eds.). **Art and Artistic Research**. Zurich: Zurich University of the Arts, 2010, pp. 154-63.
- SCHEUERMANN, A.; OFOSU, Y. On the Situation of Artistic Research: An Appraisal. In: CADUFF, C.; SIEGENTHALER, F.; WALCHLI, T. (eds.). **Art and Artistic Research**. Zurich: Zurich University of the Arts. 2010. pp. 200-208.
- TARUSKIN, R. **Text and Act**: Essays in Music and Performance. New York: Oxford University Press. 1995.
- WALLS, P. Historical Performance and the Modern Performer. In: RINK, j. (ed.). **Musical Performance**: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 17-34.

PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA NA AMÉRICA LATINA⁹

Rubén López Cano

Tradução de Susana Castro Gil

Como no resto do mundo, na América Latina o rótulo “pesquisa artística” ou “investigação criativa” aparece em espaços muito variados por diferentes razões e com objetivos bem díspares. Portanto, descreverei alguns aspectos de seu estado atual na região dando uma olhada em algumas de suas diferentes *cenas artístico-acadêmicas* de pesquisa artística¹⁰. Lembremos que uma *cena* é o espaço físico e simbólico no qual pessoas, infraestruturas, instituições de ensino superior, instituições de promoção artística e de trabalho acadêmico, festivais, exposições, salas de concertos, jornais, congressos, bienais, seminários, programas de educação e pesquisa, sistemas de avaliação acadêmica e valorização artística, etc., interagem. Estas interações criam um ecossistema onde os objetivos, motivações, discursos e produções de todos os agentes envolvidos são negociados. Uma mesma pessoa, produto artístico ou acadêmico pode participar de mais de uma cena por razões e valores diferentes. O panorama a seguir é inevitavelmente incompleto e parcial, porém reflete uma boa parte da realidade desta atividade no subcontinente.¹¹

1. A PESQUISA ARTÍSTICA PROFISSIONAL NA AMÉRICA LATINA.

Este cenário é caracterizado pelo fato de que seus participantes, além de produzir continuamente trabalhos artísticos ligados a textos acadêmicos, investem um grande esforço

⁹ Este trabalho foi publicado originalmente na revista *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n.º 74: 139-67.

¹⁰ Para uma descrição das diferentes cenas de pesquisa artística ver (López-Cano e San Cristóbal 2020).

¹¹ Agradeço a Martin Liut, Carolina Santa María, Paula Mesa, Federico Buján, Juan Pablo Llobet Vallejos, Diego Castro, Juan Sebastián Ochoa, Berenice Corti, Ricardo López, Noel Allende-Goitia, Paulo Tiné, Manuel Bernal Martínez, Natalia Castellanos, Silvia Citro e Ricardo Álvarez, entre muitos outros colegas, pelas informações que forneceram para este artigo. Mil perdões por omissões involuntárias de pessoas, projetos e programas.

no desenvolvimento de conteúdos, metodologias, teorias e infra estruturas que visam consolidar este campo como um *espaço profissional autônomo* diferente da habitual criação artística e pesquisa acadêmica. Entre esta rede estável encontram-se associações especializadas e redes de trabalho; encontros periódicos de intercâmbios como congressos, seminários, bienais e colóquios; meios de divulgação como jornais acadêmicos especializados, programas de treinamento em instituições em qualquer um dos três ciclos do ensino superior, e sistemas de subsídios e bolsas específicas¹².

Como na maioria das partes do mundo, um possível cenário de pesquisa artística profissional em música na América Latina ainda está em estágio muito inicial de construção. Não conheço nenhuma associação na região dedicada exclusivamente a este aspecto; não existem revistas especializadas, congressos ou reuniões acadêmicas regulares, estáveis e específicas. Também não existem muitos artistas-acadêmicos cujo trabalho artístico e discurso acadêmico têm como objetivo a construção de marcos teóricos e metodológicos de longo alcance. Não percebo esforços coordenados focados em fazer disso uma atividade específica e independente. Em geral, na América Latina, a produção rotulada de “pesquisa artística” tem propósitos muito específicos que não são a construção de um campo profissional autônomo. Na minha opinião, tanto as necessidades de expressão artística quanto o contexto acadêmico institucional ao qual os especialistas do subcontinente pertencem, pelas razões que enumerarei ao longo deste artigo, não priorizam o estabelecimento de um cenário de *pesquisa artística profissional*.

No entanto, isto não significa que não haja absolutamente nada. Existem atividades que, em um determinado momento e se as condições forem favoráveis, poderiam se tornar o germe de um cenário regional profissional, mas muito provavelmente com características próprias diferentes destes tipos de espaços com maior grau de consolidação nos Estados Unidos, Canadá, Norte da Europa, Austrália e Nova Zelândia. Por exemplo, embora no subcontinente não existam associações especificamente dedicadas à pesquisa artística, existem alguns grupos de trabalho que estão começando a se aventurar neste campo. Um exemplo é a *RedLIA: Red Latinoamericana de Investigación en Artes*. Este grupo, baseado na Universidad de las Artes do Equador, é formado por várias instituições de toda a América Latina, organiza reuniões e produz publicações de grande relevância. Sem ser um conteúdo exclusivo, suas reuniões discutem, debatem e promovem algumas das estratégias desta modalidade de pesquisa.

¹² O primeiro ciclo consiste na graduação, bacharelado ou licenciatura; o segundo o mestrado, master ou magister e o terceiro é o doutorado (PhD, DMA ou Doutorado).

Por outro lado, embora não haja grandes congressos ou encontros acadêmicos estáveis sobre pesquisa artística, vale a pena notar que em nível muito local, há uma proliferação de encontros sobre o assunto em espaços acadêmicos em países como Argentina, Colômbia, Chile e Equador. Em minha experiência, os trabalhos e as obras de arte apresentadas nestas reuniões não têm um perfil bem definido. Frequentemente, o trabalho de pesquisa acadêmica, teórica, pedagógica ou tecnológica se alterna com outras propostas mais inovadoras que visam um tipo diferente de investigação-criação.

É verdade que ainda não existem periódicos especializados. Entretanto, algumas revistas de musicologia, teoria e crítica das artes, com uma certa trajetória, começam a aceitar este tipo de produção acadêmica. A nível internacional, entre os jornais em que a pesquisa artística latino-americana é divulgada em espanhol ou português estão as publicações espanholas *Artnodes*, a revista de ciência, arte e tecnologia da UOC em Barcelona; *Etno. Cuadernos de etnomusicología* da Sibe-Sociedad de etnomusicología; *AV Notas* do Conservatorio Superior de Música de Jaén e a *Revista Síneris* com um perfil dirigido a jovens acadêmicos e estudantes de pós-graduação. Revistas internacionais como *IMPAR: Online Journal for Artistic Research* da Universidade de Aveiro e *The Journal for Artistic Research* da Society for Artistic Research, que abriu recentemente para receber contribuições em espanhol e português, também são receptivas a trabalhos latino-americanos.

No campo das publicações publicadas na América Latina, merecem destaque o *Boletín Música* da Casa de las Américas em Cuba e a *ESCENA, Revista de las artes* da Universidade da Costa Rica. Ambas as publicações têm seções dedicadas a colaborações mais artísticas com registros discursivos diferentes dos habituais registros acadêmicos, em que os trabalhos de investigação-criativa estão muito bem inseridos. De particular interesse são *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* da Universidade Javeriana da Colômbia e *Resonancias*, a revista de musicologia da Universidade Católica do Chile. São publicações de grande prestígio acadêmico com presença em índices de qualidade que pontuam em qualquer sistema de avaliação de trabalhos acadêmicos no mundo, e que já estão começando a publicar colaborações neste tipo de pesquisa.

Mesmo sem a mesma indexação das anteriores, mas receptivas a trabalhos de pesquisa artística, estão as revistas *El Artista* da Universidade de Guanajuato, México; a *Revista Argentina de Musicología*; *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*¹³; a

¹³ Ver, por exemplo, o trabalho publicado neste espaço por Romero Ottonello (2019).

Revista ARTilugio da Universidade de Córdoba, Argentina; a *Revista de la Abem* (Asociación Brasileña de Educación Musical)¹⁴ e *Index, revista de arte contemporaneo* da Universidade Católica do Equador. Nesta categoria, é interessante mencionar o papel das revistas associadas aos programas de pós-graduação, como a *Revista Música* da Universidade de São Paulo e a revista *Opus* da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música)¹⁵.

Dentro desta incipiente experiência editorial, temos que observar dois problemas fundamentais e intimamente relacionados. O primeiro é que ainda não existem modelos de pesquisa artística suficientemente enraizados na região para servir de guia para as e os autores. Como resultado, as propostas recebidas são muito díspares em qualidade e formato. Como banca avaliadora de alguns desses trabalhos, encontrei “autoetnografias” que são meras transcrições de diários de trabalho que não conseguem construir questões nem problemas definidos de pesquisa artística. Como consequência, eles também são incapazes de compartilhar qualquer conhecimento conceitual, prático ou artístico. O segundo problema é recíproco ao anterior e está localizado na avaliação e revisão por pares dos artigos. Na região, ainda não existe uma massa crítica especializada no assunto que conheça e aplique critérios de avaliação adequados às propostas. Muitas vezes, os artigos são avaliados de acordo com os mesmos princípios de um trabalho regular em musicologia ou teoria. Dada a notória falta de recursos humanos especializados neste campo, é essencial organizar espaços específicos de treinamento e redes permanentes nas quais as equipes editoriais e colegas mais experientes possam trocar experiências, delinear critérios e contribuir para formar os quadros e recursos humanos necessários.

Não conheço artistas-acadêmicos que estejam trabalhando consistentemente para construir um cenário de pesquisa artística profissional a partir da dupla perspectiva de criação de obra e produção acadêmica que inclua propostas metodológicas ou teóricas. Pelo contrário, o que percebemos, em termos gerais, são esforços paralelos do mundo artístico, por um lado, e do mundo teórico-acadêmico, por outro. Isto é lógico em um ambiente onde a figura do artista-pesquisador ainda não existe. Vejamos alguns casos. O compositor Daniel Quaranta é professor da Universidade Federal de Juiz de Fora, no Brasil. Ele frequentemente publica reflexões teóricas sobre sua poética composicional (QUARANTA, 2013); mas também dedica tempo à análise e reflexão sobre como deve ser um possível modelo de pesquisa justo e produtivo para as faculdades de artes (QUARANTA, 2017a). Neste sentido,

¹⁴ Ver o artigo de Junior e Póvoas (2019).

¹⁵ Ver publicações nestas duas revistas de Foschiera e Barbeitas (2020) e Benetti (2017).

ele também organiza cursos e seminários e até coordenou uma publicação coletiva onde convidou outros artistas como ele para refletir sobre este problema (QUARANTA, 2017b).

Outro caso são os e as artistas latino-americanos que trabalham para instituições fora do subcontinente e que desenvolveram ainda mais este campo. O compositor colombiano Germán Toro Pérez, residente na Suíça, por exemplo, dissemina a experiência helvética em pesquisa artística na América Latina (TORO PÉREZ, 2017). Não tenho certeza se a agenda da Quaranta ou Toro Pérez prioriza a formação da infraestrutura necessária para o desenvolvimento de um cenário de pesquisa artística profissional, como a criação de associações especializadas, periódicos específicos ou congressos e reuniões estáveis. No entanto, como eles, há muitos artistas acadêmicos que estão trabalhando em aspectos localizados dentro deste registro. É importante notar, mais uma vez, que as cenas de pesquisa artística latino-americana não têm que reproduzir necessariamente a dinâmica de suas contrapartes norte-americanas (Estados Unidos e Canadá), européias ou oceânicas (Austrália e Nova Zelândia)¹⁶.

Por outro lado, da academia orientada à musicologia, teoria ou pedagogia, encontramos esforços notáveis para a reflexão teórica e metodológica sobre esta modalidade de pesquisa. A Colômbia é sem dúvida o país mais produtivo neste campo. Por causa de seu conteúdo, objetivos e funções, tratarei mais tarde, na revisão do cenário dos *artistas universitários*, das importantes contribuições produzidas pelos colegas colombianos. No momento, gostaria de destacar dois trabalhos teóricos que considero fundamentais para o possível desenvolvimento de um cenário de pesquisa artística profissional na região (além de sua contribuição para outras cenas). O primeiro é um livro coletivo editado pela Universidad de la Plata, Argentina, Investigar en arte (AZARETTO, 2017b). Seus capítulos abordam vários tópicos como as diferenças e confluências entre o trabalho artístico e a pesquisa (AZARETTO, 2017a); as peculiaridades e estratégias para a construção de objetos de estudo dentro da pesquisa artística (QUIROGA BRANDA, 2017) e a concepção do desenho metodológico de uma pesquisa como um espaço criativo para decisões tanto cognitivas quanto estéticas (MONTICELLI; ALESSANDRONI, 2017). De particular interesse considero a contribuição de Lucia Wood que modela, distingue e dissecas os diferentes processos de inferência através dos quais geramos conhecimento, saberes, informação ou fazemos escolhas estéticas (WOOD, 2017). Creio que esta contribuição não só é relevante

¹⁶ Para a situação da pesquisa em instituições de ensino superior de música no Brasil ver Sperandéo Fenerich (2017). Para a situação na Argentina, ver Di Liscia (2017).

para a pesquisa artística, mas deve ser estudada em profundidade por qualquer pessoa que deseje praticar a pesquisa nas ciências humanas e sociais em todas as suas formas.

Outro trabalho recente relevante é o livro coletivo chileno *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio* (BENAVENTE, 2020a). Este oferece reflexões teóricas e metodológicas gerais (CELEDÓN, 2020; RAFFO TIRONI, 2020); estratégias de institucionalização da pesquisa artística (Benavente 2020b); projetos específicos (ALSINA TARRÉS, 2020; BASTÍAS CASTILLO, 2020) e um dos pontos característicos da região: trabalhos que fundem a pesquisa etnográfica com a criação e as reivindicações políticas (FRANCÉS TORTOSA, 2020; METAVERBA; MUÑOZ BÁEZ, 2020).

Estes dois volumes se destacam porque inserem-se nos debates desta modalidade de trabalho de pesquisa dentro das problemáticas estéticas locais no âmbito das tradições epistêmicas e de suas próprias circunstâncias sociais e políticas. Eles são um esforço para gerar um modelo de pensamento e ação a partir da perspectiva de uma episteme situada. Este exercício é extremamente relevante dado que muitas comunidades de conhecimento e criação artística da região, frequentemente, estão ansiosas para imitar acriticamente os modelos de trabalho propostos pelos centros hegemônicos de pensamento e criação. O desenvolvimento incipiente desta atividade é uma oportunidade para interromper esta mimese acrítica e aventurar-se por caminhos baseados em suas próprias necessidades, potencial, projetos e estratégias.

No entanto, deve-se ressaltar que o *Investigar en arte* é um livro excessivamente teórico e possivelmente não muito adequado para que potenciais artistas pesquisadores encontrem respostas para suas necessidades. É um trabalho de nível metateórico, destinado àqueles que amam reflexões epistêmicas. Na agenda de trabalho intelectual, deve ser dada prioridade ao desenvolvimento dessas ideias para transformá-las em dispositivos didáticos, incitamentos à prática e orientações para a ação artística. *Coordenadas de la investigación artística*, por outro lado, mostra a disparidade de discursos sobre esta modalidade de pesquisa e a incapacidade, no momento, de integrá-las em um programa coerente de desenvolvimento sustentado. Existe um arquipélago conceitual e prático, onde ideias, discursos e produção artística são subsumidos sob o selo “pesquisa artística”, mas não em um projeto ordenado. Por outro lado, quem disse que o desenvolvimento desta atividade deve necessariamente seguir caminhos simples, coerentes e bem definidos com destinos específicos? A América Latina tende a fazer empreitadas extremamente complexas em muitos aspectos de sua história, sociedade, arte e conhecimento. Outra questão é se é capaz de explorá-los com instrumentos em consonância com esta complexidade. Portanto, é

indispensável que estes agentes que estão participando da revisão teórica deste campo observem constantemente o que outros estão fazendo em todos os níveis: teoria, metodologia, gestão institucional e investigação criação. É muito importante construir pontes e canais de intercomunicação entre eles para que a disparidade se torne uma sinergia produtiva.

2. ARTISTAS QUE PESQUISAM

A segunda cena que considerarei é a de *artistas que pesquisam*, composta pelos especialistas que realizam pesquisas durante seus processos criativos. Embora rotulem seu trabalho como pesquisa artística, eles só escrevem esporadicamente e não estão particularmente interessados em criar conteúdo, metodologia ou infraestrutura para o desenvolvimento de um campo profissional autônomo de pesquisa artística em música. Eles têm outras prioridades. Nesta cena, começamos a perceber certas características particulares da América Latina. Um número importante de conservatórios e centros de ensino superior em música na região está no nível universitário. Como consequência, uma parte considerável de seu pessoal docente tem o mesmo regime de emprego que qualquer outra faculdade, o que inclui a obrigação de gerar produtos de pesquisa. Esta exigência determinará em grande parte o funcionamento desta cena e explica o notável desenvolvimento da próxima, que chamei de *artistas universitários* e que revisaremos mais tarde.

No momento, vejamos a atividade de pesquisa habitual dos músicos-artistas dentro da universidade. Tomemos o caso do compositor Julio Estrada, que trabalha há muitos anos como membro do Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e professor na faculdade de música da mesma universidade. Ao longo de sua longa carreira universitária, ele realizou vários projetos de pesquisa. Alguns são de natureza musicológica, como o seu livro *Canto roto. Silvestre Revueltas* (ESTRADA, 2012) ou a coordenação geral da monumental coleção de 10 volumes *La música de México* (Historia, Bibliografía y Antología musical, 1984-1988). Dentro deste mesmo campo pode ser apontado seu trabalho como diretor da revista universitária *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*. Estas atividades são completamente comparáveis àquelas que poderiam ser realizadas por qualquer especialista em musicologia. Por outro lado, no campo da teoria, Estrada co-escreveu o livro *Música y teoría de grupos*

finitos (ESTRADA; GIL, 1984). Além de ser de grande utilidade para a análise musical, ele aplicou alguns dos princípios desta teoria a uma série de suas próprias composições.¹⁷ Neste caso, sua produção de pesquisa também funcionou como um insumo para sua atividade criativa. No entanto, as duas são independentes. Novamente, tais teorias também podem ser produzidas por professores universitários não-artistas, tais como teóricos da música.

Uma de suas obras mais sugestivas é um estudo sobre o tratamento do som na obra literária de Juan Rulfo (ESTRADA, 1990; 2008). O conteúdo desta pesquisa serviu de base para sua peça de teatro *Murmullos del páramo* (1992-2006). Mas, mais uma vez, os discursos desta pesquisa e a poética de sua ópera são independentes e sua valorização institucional como parte de seu trabalho acadêmico também tem sido diferente. Enquanto alguns artigos e até mesmo sua tese de doutorado enfocam sua poética composicional, seu trabalho de pesquisa corre paralelamente ao seu trabalho e permanece independente. Este é um caso característico da região.

Com o selo pesquisa artística, professores e artistas têm tentado gerar uma correlação mais próxima entre sua produção intelectual e criativa. Susan Campos da Costa Rica ou Isabel Nogueira do Brasil, por exemplo, estão produzindo uma grande reflexão sobre a pesquisa no processo criativo. Entretanto, sua poética também inclui uma crítica explícita dos valores artísticos comuns e de alguns dos dispositivos socioculturais que os sustentam. Entre estes, destacam-se sua abordagem crítica das constrições de gênero que prevalecem no mundo artístico e a promoção da arte e do pensamento feministas (QUARANTA, 2013; ROSA; NOGUEIRA, 2015; NOGUEIRA, 2016; CAMPOS-FONSECA, 2017). Ver também os projetos de formação, criação e reflexão como Amauta, o Centro Andino de Arte y Nuevos Medios em Cuzco, Peru; o Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas em Buenos Aires, Argentina e Hexagram; dirigidos ou co-dirigidos por Ricardo Dal Farra sob o guarda-chuva conceitual da *recherche creation* que se espalhou pelas universidades canadenses onde o compositor trabalha (DAL FARRA, 2017).

Também se destacam nesta área os projetos inter e transdisciplinares de criação e pesquisa simultânea que estão surgindo na região. Um deles é o *Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas* de Buenos Aires, onde os pesquisadores criam enquanto os artistas pesquisam. O grupo está prestes a lançar tanto textos e materiais audiovisuais tanto artísticos quanto acadêmicos. Outro espaço muito interessante é o *Equipo de Antropología*

¹⁷ As obras são *Canto tejido* para piano (1974), *Canto mnémico* para quarteto de cordas (1974), *Canto naciente* para octeto de latão (1975-78), *Canto oculto* para violino (1977) e *Canto alterno* para violoncelo (1978).

del Cuerpo y la Performance da Universidade de Buenos Aires, dirigida por Sílvia Citro. Há vários anos que eles vêm trabalhando a partir de processos híbridos que articulam pesquisa sócio-antropológica com pesquisa artística. Um caso em questão são suas “estratégias metaperformáticas” nas quais um grupo interdisciplinar de pesquisadores, artistas e artistas-pesquisadores recorrem à experimentação performática criativa a partir de suas próprias corporalidades, seja para iniciar *ex novo* uma pesquisa ou para re-significar reflexivamente performances sociais que foram previamente documentadas e/ou pesquisadas de outras disciplinas, tais como etnografia, etnomusicologia, história, etc. Ao fazer isso, eles criam “arquivos multimídia colaborativos”: um vasto e polifônico registro composto de discursos sociais e científicos, imagens visuais e audiovisuais, assim como os gestos-movimentos, sonoridades e objetos, cheiros, sabores que os pesquisadores-criadores contribuem para suas investigações (CITRO; EQUIPO, 2018; CITRO et al., 2020).

3. ARTISTAS UNIVERSITÁRIOS

O terceiro é o cenário dos *artistas universitários* que trabalham intensamente para homologar a produção de pesquisa e a artística com o objetivo de ter seu trabalho contado dentro das escalas usuais de avaliação acadêmica. Esta é sem dúvida uma das cenas mais vibrantes e ativas da América Latina. Como já assinei, uma grande parte dos artistas trabalha para as universidades e tem a obrigação de gerar produtos de pesquisa constantemente. Por esta razão, eles desenvolveram um trabalho muito intenso, tanto a nível acadêmico quanto administrativo, para que sua atividade criativa fosse reconhecida como pesquisa dentro de um processo que eu chamo de homologação (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 47). Isto baseia-se no argumento de que “a música, como qualquer arte, é também uma forma de pesquisa” (IAZZETTA, 2017). Assim, para eles, todo trabalho artístico é, de uma forma ou de outra, baseado em meticulosas pesquisas e é, portanto, um produto de conhecimento perfeitamente homologável a qualquer outro resultado de pesquisa.

Na América Latina, há várias instâncias de apoio à pesquisa e criação artística. O Conacyt (Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia) do México, por exemplo, tem um Sistema Nacional de Pesquisadores que oferece suplementos econômicos para o pessoal acadêmico de acordo com seu desempenho. Por outro lado, o Fundo Nacional para a Cultura

e as Artes do mesmo país abre chamadas todos os anos para financiar a criação artística. Vários países da região possuem infraestruturas similares: Conicyt e Fondart no Chile, Conicet e Fondo Nacional de las Artes na Argentina, Capes e CNPQ no Brasil, etc. Neste contexto, a Colômbia representa uma exceção preocupante. Embora falte uma infraestrutura similar para apoiar a produção artística e científica, há muitos anos, muito antes de outros países da América Latina, ela assumiu os protocolos e critérios de avaliação da produtividade do trabalho docente, posicionando-se como uma das mais rigorosas da região na luta incessante para entrar no ranking universitário neoliberal.

Assim, os artistas que trabalham para as universidades do país têm estado sob grande pressão para se adaptarem ao frenesi dos mecanismos de avaliação quantitativa para a produção acadêmica. Não é de se estranhar, então, que exista uma poderosa atividade a favor da homologação entre a pesquisa e a criação artística. Não há simplesmente nenhum outro país que tenha produzido tanta teoria, exigências sindicais, projetos e instâncias de negociação. Especialistas em musicologia e pesquisa musical acadêmica se destacam neste esforço, que colocaram toda sua experiência como produtores de conhecimento acadêmico e sua sensibilidade como artistas para criar pontes e oferecer alternativas. Carolina Santamaría-Delgado, Natalia Castellanos ou Oscar Hernández Salgar, entre outros, têm uma produção intelectual abundante que analisa a situação, faz diagnósticos e propõe possibilidades para o desenvolvimento da atividade artística no contexto das universidades (SANTAMARÍA-DELGADO et al., 2011; HERNÁNDEZ SALGAR, 2014; CASTELLANOS; SANTAMARÍA-DELGADO, 2015; CASTELLANOS, 2017; CASTELANNOS; GARZÓN, no prelo; GUTIÉRREZ MAVESYOY; RODRÍGUEZ PEÑA, 2019). Vários deles também dirigem programas de pós-graduação que estão oferecendo alternativas reais à *investigação-criação* como é chamada no país. É verdade que encontramos reflexões semelhantes também em outros países da região, mas nem em número nem em profundidade se comparam com a produção colombiana (HERRERA MACHUCA, 2016; SOTO SILVA, ALVARADO TOLEDO e FERRADA SULLIVA, 2017). Por outro lado, no mesmo país também encontramos inúmeros projetos que tentam moldar toda uma cultura local de investigação-criação (HOYOS RENTERÍA et al., 2019; GUERRA OSPINA, 2019; RENTERÍA et al., 2020).

No nível das contribuições metodológicas, destacam-se os trabalhos que apresentam a prática artística como uma forma de pesquisa. Não há espaço aqui para a pesquisa artística entendida como uma atividade especial diferenciada da criação e pesquisa acadêmica tradicional. Trata-se de defender sua completa homologação. Entre as especialistas mais importantes que expõem estas metodologias estão Ligia Aspirilla (2013; 2014), Melissa

Ballesteros e Elsa Beltrán (2018)¹⁸. Há outro movimento muito importante a ser destacado. Quase todas as faculdades de artes do país se reuniram em Acofartes (Associação Colombiana de Faculdades e Programas de Artes). Esta iniciativa conseguiu um diálogo muito frutífero com Colciencias, o órgão regulador da pesquisa e avaliação do ensino superior na Colômbia. Seus esforços têm produzido resultados que são um exemplo para toda a região. Superando os discursos de vitimização muito frequentes, a associação conseguiu a aceitação de critérios alternativos pelos quais algumas atividades artísticas como a participação em bienais de arte, concertos, festivais ou produção fonográfica são contadas como produção de pesquisa e acadêmica. Seu discurso sólido e convincente mostrou em mais de uma ocasião as fendas e contradições destes sistemas de avaliação (BONILLA et al., 2018; 2019).

Um rótulo que está começando a circular na região é o de “prática artística como pesquisa”. Este é o princípio que os artistas de pesquisa Manuel Rocha, Luz María Sánchez Cardona e Hugo Solís defendem no projeto *Práctica como investigación en las artes, transdisciplinar y sonido [PiaTS]* na Universidade Autônoma Metropolitana na Cidade do México. Seguindo o especialista em teatro Robin Nelson, estes artistas pesquisadores questionam a oposição entre teoria e prática e afirmam que na prática artística, “a teoria [está] embutida na prática” (NELSON, 2013, p. 16). A partir desta perspectiva, a pesquisa “compreende múltiplos modos de evidência que refletem um inquérito-pesquisa multimodal”; onde a prática artística “é colocada no centro da metodologia do projeto” (NELSON, 2013, p. 29), de modo que ela, por si só, fornece “evidências substanciais de uma investigação” (NELSON, 2013, p. 18).

Vários artistas-pesquisadores chilenos que concluíram doutorado no *Center for Research in New Music* da Universidade de Huddersfield seguem este discurso. Entre eles, Diego Castro-Magas, hoje professor da Universidade Católica do Chile, trabalha intensamente na linha de interpretação musical como pesquisa (CASTRO-MAGAS, 2014; 2017; 2020). Na Universidade Nacional de Quilmes, Argentina, existem programas de pesquisa nos quais, de diferentes maneiras, a criação artística está incluída entre os produtos possíveis. Nestes programas, é comum que os professores apresentem os avanços de seus projetos artísticos em publicações ou conferências específicas e, uma vez terminados, publiquem sua documentação ou registros de criação. Os discursos de homologação na região podem atingir níveis muito sutis e elaborados. Por exemplo, Jorge David García,

¹⁸ Ver também Montoya (2018).

compositor e musicólogo da UNAM, afirma que a música é uma forma de conhecimento em si mesma, que pode construir uma visão crítica do mundo, e que a obrigação das universidades seria fomentar esta forma de conhecimento e não de sufocá-la impondo modos tradicionais de pensar e escrever (GARCÍA CASTILLA, 2017; 2018).

O reconhecimento acadêmico da produção criativa de artistas universitários é um ato de justiça elementar e, em minha opinião, deveria ser estendido e afirmado em toda a região. Entretanto, há intensas discussões sobre se a universidade deve se satisfazer com a homologação ou se, sem a intenção de eliminá-la ou substituí-la, deve também estimular outros modelos específicos de geração de conhecimento crítico através da criação artística. De fato, pode ser que a universidade não deva se limitar à certificação e reprodução dos critérios caprichosos de validação e legitimação do mundo da arte e de seus mercados. Pelo contrário, deve criticá-los em profundidade, transformá-los e criar infraestruturas alternativas com critérios e valores diferenciados que construam novas relações entre arte e sociedade e novas dinâmicas dentro do mundo artístico. Por outro lado, a excelência profissional reconhecida pelo estabelecimento artístico nem sempre anda de mãos dadas com a produção de conhecimentos novos e críticos. Isto considerando, por exemplo, os e as artistas musicais que, por causa do repertório que tocam ou de suas propostas experimentais destinadas a descobrir mundos estéticos desconhecidos na música antiga, na música local ou na música de vanguarda, não têm as mesmas oportunidades de acesso às instâncias consagradas de legitimação artística, tais como certas salas de concertos ou gravadoras. Nestes contextos, limitar-se a uma reprodução de qualidade, mas não crítica, do cânone tem mais probabilidade de que seja reconhecida do que a inovação e a exploração.

Há também a necessidade de estabelecer limites às obrigações contratuais com as universidades: todas as comissões artísticas, cursos e palestras pagas devem ser declaradas como parte da produção exigida por cada local de trabalho principal?; ou, inversamente, deve haver o direito de ter atividade profissional fora dele? Muitos artistas universitários consideram que pertencer ou estudar em uma universidade deve ter um certo traço de distinção em relação aos que estão fora daquele espaço. Entretanto, embora a maioria dos cursos universitários formem profissionais que serão integrados em certos mercados do mundo da arte, a que mercado aspiram os artistas que passam pelas salas de aula universitárias?: “para quem os artistas criam” (DAL FARRA, 2017)? A universidade, de fato, está de alguma forma substituindo os patrocínios ou apoios governamentais específicos à criação, e pertencer a ela pode não mais ser visto como uma opção profissional diferente, mas como uma das poucas opções de sobrevivência para todo o coletivo artístico.

Talvez seja desejável que a universidade intervenha para transformar algumas das dinâmicas tóxicas do mundo da arte. Por exemplo, ela pode ajudar a desfazer o estado perpétuo de oralidade implícita de muito do conhecimento, critérios e sabedoria que circulam tacitamente entre as comunidades artísticas. A falta de discussão pública e aberta sobre estes promove a concentração desigual de influência e poder cognitivo. Os excessos disso são frequentemente sofridos pelos e pelas artistas menos experientes ou mais distantes dos círculos hegemônicos. Finalmente, ao longo dos anos, ouvi muitas reprovações da academia sobre a “preguiça intelectual” dos artistas. Entretanto, acredito que há muitos aspectos que precisamos estudar seriamente sobre a rejeição ou incompatibilidade do trabalho artístico e acadêmico. Por exemplo, suas respectivas axiologias, seus critérios de avaliação e sucesso profissional são, às vezes, incompatíveis. O reconhecimento e o valor simbólico dos artistas não costumam localizar-se nos mesmos pódios que os dos acadêmicos. Considere este caso hipotético: se dermos a um ou uma compositor(a) uma escolha entre 2000 citações internacionais a um de seus artigos publicados em uma prestigiosa revista indexada e uma única apresentação de uma de suas obras pelo Ensemble InterContemporain em um festival local, com apenas um ensaio e nenhuma gravação, o que ele escolheria? Por quê?

Há também aspectos epistêmicos a serem analisados. Observo há muitos anos profissionais que têm o perfil duplo de artistas-intelectuais com produção escrita abundante, de modo que posso razoavelmente supor que, muito provavelmente, a nível ontológico, a criação artística e a produção acadêmica nos colocam em situações cognitivas assimétricas que nem sempre podem ser harmonizadas. Finalmente, há também aspectos poderosos do discurso e da auto-apresentação social que impõem uma distinção: os artistas preferem um discurso cheio de epifanias que narra seu trabalho com base em uma épica personalista. Os intérpretes, por outro lado, preferem se esconder atrás da figura onipotente do compositor. Em contraste, a academia privilegia a exposição de tradições e trabalhos anteriores. A referência a eles por meio de citações críticas é um fator de qualidade. Na música, por outro lado, é difícil imaginar um pianista apresentando sua interpretação do op. 25 de Chopin fazendo um balanço crítico das deficiências e limitações que ele encontra em interpretações anteriores de Rubinstein, Arrau ou Brendel. O sistema discursivo em ambas as esferas é extraordinariamente assimétrico.

4. PESQUISA ARTÍSTICA FORMATIVA

Finalmente, mencionarei a *pesquisa artística formativa*, que é realizada em trabalhos finais ou de graduação, teses ou dissertações no primeiro, segundo e terceiro ciclo do ensino superior. Nesta área, passos muito interessantes estão sendo dados no subcontinente. Nas aulas de metodologia para a elaboração destes projetos finais, estratégias desta modalidade de pesquisa estão sendo introduzidas com o acompanhamento de recursos teóricos e metodológicos para a “apresentação de propostas artísticas e criativas como formas de titulação em especialidades de arte” (MOYA MÉNDEZ, 2019, p. 93). -Por outro lado, no primeiro ciclo, na Universidade Provincial de Córdoba ou na Universidade Nacional das Artes, ambas na Argentina, ou na Universidade Nacional Pedagógica da Colômbia¹⁹, estão surgindo disciplinas de análise e reflexão do fenômeno criativo e interpretativo onde pequenos projetos de pesquisa artística são elaborados (BERNAL, 2018; BERNAL, 2019).

Alguns dos mais consolidados programas de pós-graduação, mestrado e doutorado em música da região, como os da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ou da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no Brasil, se abriram a esta modalidade de trabalho de pesquisa e já possuem uma produção considerável.²⁰ De particular interesse são alguns programas recentes que a incorporaram explicitamente, tais como a Especialização em Línguas Artísticas na Universidad de la Plata, Argentina, ou o Mestrado em Música na Universidad Interamericana em Porto Rico, no Instituto de Artes da UNICAMP no Brasil ou na Universidad Javeriana em Bogotá. A esta lista devem ser adicionados o Mestrado em Arte Sonora na Universidade Nacional de Quilmes ou o Mestrado em Performance Musical de Câmara na Universidade Nacional de Rosário, ambos na Argentina, e o Doutorado na Universidade Católica do Chile. Também muito relevante é a abordagem do Mestrado em Artes na Universidade Distrital Francisco José de Caldas, em Bogotá, e o Mestrado em Música Latino-Americana e Caribenha na Universidade de Antioquia, em Medellín, ambas na Colômbia, que estão produzindo obras verdadeiramente originais²¹.

¹⁹ O trabalho de acadêmicas como Bibiana Delgado, Luz Dalila Rivas e Mónica Briceño é bem conhecido na produção da Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

²⁰ É essencial destacar o trabalho muito importante da já mencionada ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Entre outras coisas, organiza um congresso anual com a presença da grande maioria dos pós-graduados em música de todo o Brasil em todos os níveis e de todas as perspectivas: composição, performance, pedagogia, musicologia, tecnologia, etc. O intercâmbio entre pares que ocorre neste espaço é tão intenso e produtivo que encoraja os temas de pesquisa e as metodologias emergentes a se espalharem com velocidade surpreendente, motivando a constante atualização das diferentes universidades do imenso país sul-americano. Este é um modelo a ser seguido em todo o mundo.

²¹ Na mesma universidade, está sendo realizado um macro-projeto que irá rever as tendências de investigação-criação em todo o país e as políticas universitárias a este respeito.

Vale notar que, ao contrário das instituições europeias, a grande maioria dos estudos de segundo e terceiro ciclo na América Latina não faz uma divisão rigorosa entre música de arte ocidental, música popular urbana, jazz ou música tradicional. Em geral, os programas na região enfatizam o estudo da música latino-americana e caribenha independentemente de sua filiação, gênero ou tradição. Isto permite uma grande liberdade criativa, multiplica as possíveis influências e apropriações e permite um trânsito constante através de diferentes linguagens. Esta é também a razão pela qual, muitas vezes, os projetos finais, teses e dissertações destes programas combinam a criação artística com formas mais tradicionais de pesquisa e com raízes profundas na região, como o estudo do patrimônio musical local (CASTRO; IVÁN, 2019; ROJAS LUNA, 2019; JIMÉNEZ VERA, 2020), sem abandonar os trabalhos que acompanham os processos criativos mais pessoais (REGALADO, 2017).

A geração de recursos humanos com experiência em pesquisa artística na região através de programas locais de pós-graduação é complementada por um grande número de artistas que realizam esses estudos em centros de alto nível nos Estados Unidos, Canadá e Europa. Muitos estudantes do Brasil e de outras partes do subcontinente completam seu treinamento de doutorado na Universidade de Aveiro em Portugal (BENETTI, 2013; PERUZZOLO VIEIRA, 2017; AGUIRRE DERGAL, 2020) ou em Huddersfield (ALVAREZ MUNOZ, 2013; CASTRO-MAGAS, 2016; VERGARA VALDÉS, 2018). Também relevante é a passagem de artistas da região pelo Instituto Orpheus em Gent (LACH LAU 2012, PARRA CANCINO 2014; VICENS ONGOING).

Entre os temas mais abordados em suas teses de doutorado realizadas dentro ou fora do subcontinente, destacam-se os relacionados ao gesto e à corporeidade na interpretação instrumental (AGUIRRE DERGAL, 2017; 2020); o estudo sistemático da expressividade na interpretação (BENETTI, 2013; 2016; 2017); reflexão sobre o trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes (PERUZZOLO VIEIRA, 2017); preparação profissional para recitais e concertos (IRAVEDRA, 2019) e alguns aspectos da identidade e do conhecimento-criação situado (LIBERATO, 2018; FOSCHIERA e BARBEITAS, 2020). Entre as metodologias mais empregadas, como em todo o mundo, destacam-se a experimentação e a autoetnografia (FREITAS, 2018; CERQUEIRA, 2019; BRAGAGNOLO, 2019).

Como na Europa, muitos dos programas do segundo ciclo na região têm o caráter de profissionalização ou de aprofundamento. Isto significa que eles não têm como objetivo formar especialistas em pesquisa ou ensino. Sua missão é oferecer ferramentas para que os estudantes se desenvolvam dentro de seu campo profissional. No entanto, às vezes pode-se ver que certas concepções profundamente enraizadas do que é entendido como pesquisa

dentro da universidade podem impedir o desenvolvimento de uma cultura de pesquisa por, para e através da criação artística, cujo objetivo não seja formar pessoal para a academia e a teoria, mas artistas musicais que utilizem a pesquisa para aprimorar seus processos criativos e transformar criticamente seu campo profissional. Deixe-me dar alguns exemplos. Em vários programas de mestrado de profissionalização descobri que, ao invés de pedir um projeto final adequado ao programa e aos objetivos propostos, as instituições acabam exigindo dos estudantes dois projetos paralelos: 1) a criação de uma obra ou a realização de um concerto ou recital de certa demanda artística e 2) uma tese ou dissertação de natureza completamente acadêmica de caráter musicológico, pedagógico ou teórico, escrita e avaliada de acordo com as convenções e critérios acadêmicos mais estabelecidos. Na minha opinião, estes casos distorcem o propósito original deste tipo de estudos.

Há alguns anos, dei um seminário sobre modelos e metodologias de pesquisa artística para professores e alunos do incipiente mestrado em música da América Latina e Caribe na Universidade de Antioquia, na Colômbia. A partir desta turma, ao redor de quinze projetos de tese já foram desenvolvidos na modalidade de aprofundamento ou profissionalização. O balanço geral é que, embora os resultados artísticos tenham sido muito bons na maioria das vezes, os produtos escritos são limitados do ponto de vista teórico e até metodológico. A impressão geral é que os modelos de investigação-criação têm sido produtivos para os estudantes começarem a refletir sobre sua própria prática artística. Entretanto, dados os resultados, não se percebe que eles estão a caminho de gerar uma forma inovadora de conhecimento. Sem dúvida, à medida que a experiência se acumula e a reflexão sobre a própria criação se torna mais difundida, espera-se que os resultados melhorem. Entretanto, as primeiras experiências deste programa de pós-graduação lançaram muitas dúvidas sobre um certo discurso auto celebratório característico da pesquisa artística: aquela autopromoção constante de uma nova panacéia, uma nova epistemologia que promete iluminar o mundo com novos conhecimentos (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009). Um dos professores deste programa comentou comigo que, na sua opinião, nem todos os profissionais das artes têm que criar novos conhecimentos, assim como nem todos os engenheiros ou dentistas: talvez seja suficiente que uma das quinze teses tenha o potencial de abrir novos horizontes para a pesquisa.

Compartilho plenamente o ceticismo sobre o impacto e a transcendência que alguns discursos de pesquisa artística prometem. Por outro lado, é indispensável gerar estes espaços de autoavaliação destes programas para corrigir tendências e redirecionar ações. Na minha opinião, a experiência de pesquisa em ciclos de profissionalização como este

mestrado não visa produzir músicos pesquisadores profissionais, mas simplesmente que os estudantes aprendam e apliquem estratégias para a produção autônoma de conhecimento que colaborem com sua projeção artística. De fato, o objetivo é que os estudantes saibam como construir questões de pesquisa relevantes e eficazes para o assunto de seu interesse, que pode até ser completamente prático; que gerem tarefas e atividades de pesquisa apropriadas para responder a cada pergunta (incluindo atividades práticas); que localizem fontes de informação (incluindo fontes práticas); que conheçam, adaptem e apliquem diferentes métodos de pesquisa (incluindo aqueles específicos à pesquisa artística); que identifiquem e apropriem-se das categorias e conceitos teóricos para realizar seu trabalho, levando em conta que na pesquisa baseada na prática artística o nível teórico é frequentemente ocupado por uma técnica, uma estratégia ou uma habilidade e, finalmente, que construam conhecimentos sólidos modelados em seu próprio discurso, capazes de serem expressados através de recursos de transferência, como um trabalho escrito ou outro tipo de trabalho.

Eu não me preocuparia se os trabalhos fossem deficientes do ponto de vista teórico ou metodológico. A partir de uma dissertação de mestrado profissionalizante em arte não devemos esperar novos conhecimentos, muito menos teoria. Na minha opinião, a eficácia desses trabalhos deve ser avaliada observando se o processo de investigação-criação colaborou no desenvolvimento de habilidades artísticas, projetos e novas ideias que os estudantes não teriam concebido seguindo seus hábitos criativos cotidianos; se no processo eles detectaram problemas, critérios, discussões específicas de seu campo artístico que não estavam anteriormente em circulação de forma pública e explícita; se a experiência de pesquisa produziu conhecimentos conceituais ou processuais úteis a outros instrumentistas, compositores ou maestros; se isto pode ser aplicado a outros projetos, tanto os próprios como os de outros artistas; se colaborou ou contribuiu com a sua comunidade artística, etc.

A ideia é que o processo de pesquisa deve, de alguma forma, contribuir para sua projeção artística. Se, pelo contrário, isso a impediu, então é hora de repensar tudo desde o início. Felizmente, o desenvolvimento consciente e autocrítico deste programa de mestrado na Universidade de Antioquia está ajudando a construir seu próprio caminho, adaptando a pesquisa artística às suas necessidades e ao mesmo tempo se distanciando das conotações messiânicas de alguns discursos.

Outro exemplo interessante é o programa de mestrado e doutorado em música na UNAM. Ela oferece várias modalidades de graduação para especialistas em interpretação de segundo e terceiro ciclos. Na opção de titulação através da apresentação de uma tese ou

dissertação, além de recitais ou concertos, é necessário produzir um trabalho escrito que deve incluir “uma exposição bem estruturada e crítica do estado da arte do *campo de conhecimento correspondente*, baseada em uma exploração exaustiva da *bibliohemerografia* pertinente” (itálica própria) (UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música 2018). Por outro lado, na modalidade de titulação por *ensaio acadêmico e interpretação de um repertório musical específico*, fica estabelecido que o aluno “demonstrará solvência na interpretação do corpus musical selecionado e desenvolverá um texto, produto de uma pesquisa dirigida, que forneça *suporte documental* a essa interpretação... O aluno demonstrará familiaridade com a *literatura* atual correspondente à linha de *documentação* selecionada, bem como capacidade de síntese e correlação dos textos que a compõem” (itálica própria) (UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música 2018, 2).

É evidente que a noção de pesquisa neste programa confere uma autoridade indiscutível e exclusiva ao conhecimento escrito transmitido através de livros e periódicos acadêmicos. Ela não contempla outras formas possíveis de circulação de conhecimento sobre a interpretação artística da música. Entretanto, se observarmos como o conhecimento característico deste “campo de conhecimento correspondente” é disseminado, fica claro que a grande maioria das pessoas especializadas em performance musical não produz textos acadêmicos. De fato, muito desse conhecimento não circula publicamente na forma escrita, mas está embutido nas próprias práticas artísticas. Manifestando-se nas técnicas instrumentais observáveis em suas ações motoras e discursos; em suas escolhas interpretativas; nos conteúdos e perspectivas de sua atividade docente e em seus julgamentos e avaliações públicas ou privadas das interpretações próprias e alheias. É óbvio que não nos informaremos sobre este conhecimento através da leitura. Para conhecê-lo outras tarefas de pesquisa devem ser realizadas, tais como entrevistas ou pesquisas com membros desta área profissional; observação passiva ou participante de suas atividades artísticas; análise de fonogramas e vídeos de aulas, entrevistas ou concertos e a organização de grupos focais. Somente desta forma podemos ter acesso aos critérios, argumentos, posições, discussões, estética, estratégias e opções que dominam entre os membros daquele campo profissional específico.

Sem dúvida há um conhecimento muito profissional na região sobre, por exemplo, a forma como a retórica musical tem sido aplicada à apresentação de repertórios coloniais latino-americanos; os problemas de arcadas em determinados trechos dos quartetos de cordas de Silvestre Revueltas ou as estratégias técnicas e interpretativas que diferentes violonistas implementaram para evitar a interrupção da condução melódica do baixo em

diferentes seções da *Sonatina Meridional* de Manuel M. Ponce. Entretanto, é muito improvável que encontremos esses saberes na bibliografia acadêmica. Tem que ser recuperados diretamente dos artistas que os possuem. A elaboração de um estado da arte ou da questão é um passo preliminar indispensável para a construção de novas questões de pesquisa que nos levem a gerar conhecimentos relevantes. Mas se buscarmos o estado da arte destes problemas de performance musical em meios de informação não frequentados por especialistas neste campo, o que muito provavelmente obteremos será um diagnóstico relevante para outras áreas do conhecimento, como musicologia ou teoria musical.

Embora este programa não seja profissionalizante especificamente, na minha opinião, as exigências do trabalho de pesquisa expressas em seu guia não ajudam os estudantes a enfrentar os problemas centrais de seu “campo de conhecimento especializado”. Mais uma vez, obrigamos os intérpretes a desempenhar o papel de musicólogos. Este viés na concepção do conhecimento e da pesquisa não é determinado por restrições ou obrigações institucionais. Na verdade, os métodos qualitativos mencionados acima também são ensinados no mesmo programa. Estes são vieses muito sutis e idiossincráticos locais.

5. À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Como pode ser visto, na América Latina há várias cenas de pesquisa artística vigorosas e vibrantes. Acredito que seu desenvolvimento pode ser aprimorado se o trabalho colaborativo for estabelecido com base em redes transnacionais ao nível iberoamericano que se alimentem e produzam sinergias produtivas. É importante, por exemplo, que os editores de revistas se reúnam e discutam critérios para a aceitação e avaliação de artigos de pesquisa artística e que eles organizem cursos de treinamento para autores e pareceristas. Da mesma forma, é importante criar oportunidades de comunicação e intercâmbio entre os e as coordenadores/as de programas de pós-graduação, professores de metodologia de pesquisa e até mesmo entre os estudantes envolvidos nesses tipos de pesquisa. É essencial rever as noções de conhecimento acadêmico que dominam na região e propor alternativas mais adequadas para promover uma *intelligentsia* própria do campo artístico musical.

Isto, é claro, sem prejuízo de outros espaços cognoscitivos. Também é muito importante estender o pleno reconhecimento da produção artística dos professores universitários. Entretanto, na minha opinião, é preciso ir além da simples homologação e

gerar uma infraestrutura específica que atenda e promova uma cultura de pesquisa artística na região. É muito provável que, enquanto os esforços de um grupo considerável de artistas universitários forem direcionados exclusivamente para a homologação, não haverá energia suficiente na América Latina para promover um cenário autônomo de pesquisa artística profissional. Por enquanto, é indispensável apoiar os esforços do cenário da pesquisa artística formativa. Em qualquer caso, de vez em quando é necessário lançar vistas panorâmicas como as que este artigo tentou fornecer para entender onde estamos e para onde estamos indo.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE DERGAL, Alfonso. Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas. **ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research**, 1 (1), 2017, 49-56.

_____. **El gesto y la guitarra clásica: prolegómenos hacia nuevos paradigmas**. Tesis doctoral, Universidade de Aveiro, 2020.

ALSINA TARRÉS, Ariadna. Procesos de creación híbrida: sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria. In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. editado por Carolina Benavente, 169-96. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

ALVAREZ MUNOZ, Pedro. **A Situational Approach to Composition**. Tesis Doctoral, University of Huddersfield, 2013.

ASPRILLA, Ligia. **El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes**. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca, 2013.

_____. La producción de conocimiento desde las artes Propuesta para un Programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias. **A contratiempo**, 23, 2014.

AZARETTO, Clara María. El trabajo del artista, el trabajo del investigador. In: **Investigar en arte**. Editado por Clara María Azaretto, 23-38. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017a.

_____. (ed.). **Investigar en arte**. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017B.

BALLESTEROS, Melissa; BELTRÁN, Elsa María. **¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia**. Bogotá: Universidad del Bosque, 2018.

BASTÍAS CASTILLO, Rossana. El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual: investigación tipográfica en torno al Canto VII de Altazor. In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. editado por Carolina Benavente, 137-68. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

BEVAVENTE, Carolina (ed). **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. Viña del Mar: Cenaltes, 2020a.

_____. El giro artístico del DEI UV: Investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria. In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. Editado por Carolina Benavente, 105-36. Viña del Mar: Cenaltes, 2020b.

BENETTI, Alfonso. **Expressividade e performance pianística**. Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013.

_____. La autoetnografía como herramienta de investigación en la performance musical. In: **III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: actas. Sevilla, 10-11 marzo 2016, 2016, págs. 94-103, 94-103**. Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016.

_____. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **OPUS 23**, (1), 2017, pp. 147-65.

BERNAL,, Daniel. **Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera**. Tesis de grado, Universidad de Cundinamarca, 2019.

BERNAL, Yirley. **Análisis Crítico y Propositivo de Una Aplicación Técnica Del Violonchelo En La Tercera Suite Para Banda Sinfónica “200” Del Maestro Victoriano Valencia**. Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2018.

BONILLA, Héctor; CABANZO, Francisco; DELGADO, Tania Catalina; HERNÁNDEZ, Oscar Andrés; SOTO, Alexander Stward Niño; SALAMANCA, Juan. Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño. **Kepes**, 16 (20), 2019, pp. 673-704.

BONILLA, Héctor; CABANZO, Francisco; DELGADO, Tania; SALGAR, Oscar Hernández; SALAMANCA, Juan; SOTO, Alexandre Niño. Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 13 (1), 2018.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Experimentação na Construção de Duas Performances de Ressonâncias, Peça Para Piano de Marisa Rezende. **ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research**, 3 (1), 2019, pp. 37-56.

CAMPOS-FONSECA,, Susan. 2017. Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X Bienal Centroamericana. **Liminar**, 15 (2), 2017, pp. 15-34.

CASTELLANOS, Natalia. La investigación-creación: una alternativa de inclusión de las artes en las sociedades del conocimiento. En *Saberes nómadas: Derivas del pensamiento*

propio. Editado por Nona Cabra y Camila Aschner Restrepo, 229-38. Bogotá: Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos–IESCO, 2017.

CASTELLANOS, Natalia; GARZÓN, Libertad. **Tramas de la investigación creación**. Bogotá: Universidad Central, no prelo.

CASTELLANOS, Natalia; SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina. Sobre, para o desde la música: reflexiones acerca de la producción intelectual de los músicos en la universidad bogotana. **Revista musical chilena**, 69 (224), 2015, pp. 91-124.

CASTRO, Sepúlveda; IVÁN, Jorge. **30 melodías representativas del jazz colombiano (1957-1999): un análisis histórico desde la musicología**. Tesis de maestría, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

CASTRO-MAGAS, Diego. Brian Ferneyhough's Kurze Schatten II: Towards an 'Auratic' Model of Performance Practice. **CeReNeM Journal**, 4, 2014, pp: 47-66.

_____. **Body, Mimesis and Image: A Gesture Based Approach to Interpretation in Contemporary Guitar Performing Practice**. Tesis Doctoral, University of Huddersfield, 2016.

_____. Deleuze's Fold in the Performing Practice of Aaron Cassidy's The Pleats of Matter. In: **The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research**. Editado por Paulo De Assis y Paolo Giudic, 56-67. Leuven: Leuven University Press, 2017.

_____. Interpretación Musical Como Investigación: Una Perspectiva Desde La Práctica Interpretativa de Música Reciente Para Guitarra. **Resonancias**, 47, 2020.

CELEDÓN, Gustravo. ¿Qué significa conocimiento en la investigación artística? In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. Editado por Carolina Benavente, 29-54. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística**. Tesis doctoral, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019.

CITRO, Silvia. Pasajes del Ni UnaMenos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. **Claroscuro**, 0 (17), 2019.

CITRO, Silvia; PODHAJCER, Adil; ROA, María Luz; RODRÍGUEZ, Manuela. Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas. **Antropología Experimental**, n.º 20 (abril), 2020, p. 13-24.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn: A Manifesto**. Gante: Orpheus Instituut, 2009.

DAL FARRA, Ricardo. Investigación-Creación: Arte y Ciencia, Política y Economía (...o La Permanente Búsqueda Por Eludir al Sistema). In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017.

DI LISCIA, Oscar Pablo. Saberes a Partir Del Sur: Cambios Epistemológicos de Enseñanza e Investigación En Creación Musical En Una Universidad Brasileña. In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017.

ESTRADA, Julio. **El sonido en Rulfo**. IIE-Unam, 1990.

_____. **El sonido en Rulfo: el ruido ese**. México: IIE-Unam, 2008.

_____. **Canto roto: Silvestre Revueltas**. México: Fondo de Cultura Económica: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

ESTRADA, Julio; GIL, Jorge. **Música y teoría de grupos finitos (3 variables booleanas)**. México: IIE-Unam, 1984.

FOSCHIERA, Marcos Maturro; BARBEITAS, Flavio Terrigno. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. **Revista Música**, 20 (1), 2020, p. 177-218.

FRANCÉS TOSTOSA, Verónica. Bestias populares. Tentativas artísticas de insurrección. In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**, editado por Carolina Benavente, 197-220. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

FREITAS, Thiago Colombo de. **Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico**. Tesis doctoral, Salvador de Bahía: Universidad Federal de Bahia, 2018.

GARCÍA CASTILLA, Jorge David. "Musicología musical": la música y el sonido como medios de investigación crítica. **El Oído Pensante**, 5 (1), 2017, p. 1.

_____. ¿Les dice algo a los antropólogos? Aplicaciones de la investigación artística al campo de las ciencias antropológicas. **Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología**, n.º 21, 2018, pp. 205-12.

GUERRA OSPINA,, Liliana. **Estrategias para generar productos de investigación creación acreditables, en los sistemas de evaluación científica y universitaria de las facultades de música en Colombia**. Trabajo Final de Máster, Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2019.

GUTIÉRREZ MAVESÓY,, Aleyda; PEÑA, Adriana Rodríguez. La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central. **La Palabra**, n.º 34 (junio), 2019, pp. 55-69.

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. **A Contratiempo: revista de música en la cultura**, n.º 23: 2, 2014.

HERRERA MACHUCA, Mauro. La investigación artística como una práctica de producción de conocimiento válida. In: **13 Foro Académico**. Manizales, 2016.

HOYOS RENTERÍA, Jorge Hernán; PULIDO, Gelper Pérez; PANIAGUA, Melissa Alvarez; GUALTEROS, Sliam Yurley García; URIBE, Laura Andrea López. **Fundamentación teórica, metodológica y operativa de la línea de investigación – Creación**. Medellín: Corporación Universitaria Adventista, 2019.

IAZZETTA, Fernando. “La Música Es Mucho Más (o Menos) Que La Música”: Reflexiones Sobre Investigación Musical En El Contexto de La Academia. In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017.

IRAVEDRA, Rafael. **A preparação para a execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico**. Tesis doctoral, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

JIMÉNEZ VERA, Camilo. **Música catedralicia entre los siglos XVII y XVIII en Santafé: análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche**. Tesis de maestría, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

JUNIOR, Arílton Rodrigues Medeiros; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Planejamento da prática pianística de canhoto de radamés gnattali: um estudo de caso. **Revista da ABEM**, 26 (41), 2019.

LACH LAU, Juan Sebastián. **Harmonic duality: from interval ratios and pitch distance to spectra and sensory dissonance**. Tesis Doctoral, Leiden: Universiteit Leiden, 2012.

LIBERATO, João. **Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação**. Tesis doctoral, Salvador de Bahla: Universidad Federal da Bahia, 2018.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. Quodlibet. **Revista de Especialización Musical**, n.º 74, pp. 87-116, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

METAVERBA, Jocelyn Muñoz Báez. Investigación expandida: acerca de Dé_Tour [etnografía y derivas]. En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 221-52. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

MONTICELLI, Marta; ALESSANDRONI, Nicolás. El diseño metodológico como espacio creativo de toma de decisiones. In: **Investigar en arte**. Editado por Clara María Azaretto, 114-38. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.

MONTOYA, Saúl. **Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes**. Medellín: Universidad Antioquia, 2018.

MOYA MÉNDEZ, Misael. Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes. **Islas**, 0 (192), 2019.

NELSON, Robin (ed.) **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial. In: **Musicologia e Diversidade**, 2016, pp. 85-99.

PARRA CANCINO, Juan. Multiple Paths. **Towards a Performance Practice in Computer Music**. Tesis Doctoral, Leiden: Universidad de Leiden, 2014.

PERUZZOLO VIEIRA, Márlou. The collaborative process from the performer's perspective: a case study of non-guitarist composers. Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017.
QUARANTA, Daniel. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. **Revista Música Hodie**, 13 (1), p. 162-174, 2013.

_____. Creación Académica e Investigación Musical / Creación Musical e Investigación Académica. In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017a.

_____ (ed). **Creación Musical, Investigación y Producción**. Morelia; México: CMMAS, 2017b.

QUIROGA BRANDA, Pablo E. El arte de la investigación. Consideraciones preliminares para la construcción del objeto de Estudio en la investigación artística. In: **Investigar en arte**. Editado por Clara María Azaretto, 75-86. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.

RAFFO TIRONI, Marcelo. La investigación artística: una búsqueda subjetiva. In: **Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio**. Editado por Carolina Benavente, 55-72. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

REGALADO, Cruz. **El timbre como elemento funcional en la obra "Solus"**. Tesis de maestría, Bogotá: Universidad Javeriana, 2017..

RENTERÍA, Jorge Hernán Hoyos; PANIAGUA, Melissa Álvarez; GUALTEROS, Sliam Yurley García; URIBE,, Laura López; BORJA, Daniel Ernesto Muñoz; RIO, Emmanuel Rios Del; BEDOYA, Wilson Giovanni González; GUERRA, Johan David Cano; RUBIO, Fernando Palomino. Implementación de la Línea de Investigación-Creación en los procesos formativos y académicos de la Corporación Universitaria Adventista. **UNACIENCIA**, 13 (24), 2020, pp. 13-17.

ROJAS LUNA, Danilo. **Cueca, Tradition and Innovation: Utilising the Traditional Bolivian Music Form of Cueca as a Generative Tool in Jazz Based Composition and Improvisation**. Tesis de maestría, The University of Melbourne, 2019.

ROMERO OTTONELLO, José. Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva. **Antec: Revista Peruana de Investigación Musical**, 3 (1), 2019.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, 3 (2), 2015.

SANTAMARÍA-DELGADO; HERNÁNDEZ, Carolina, Nathalie Chingaté; BETANCUR, Juan David González; CAMACHO, Natalia Castellanos Camacho; OSPINA, Matilde Salazar; SERRATOSandy Morales. La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento. **Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas**, 6 (2), 2011, pp. 87-116.

SOTO SILVA, Ignacio; TOLEDO, Paola Alvarado; SULLIVA, Jorge Ferrada. Pensar y repensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, 12 (1), 2017.

SPERANDÉO FENERICH, Alexandre. Saberes a Partir Del Sur: Cambios Epistemológicos de Enseñanza e Investigación En Creación Musical En Una Universidad Brasileña. In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017.

TORO PÉREZ, Germán. Líneas de Fuga: Creación e Investigación En Las Academias de Arte. In: **Creación Musical, Investigación y Producción**. Editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS, 2017.

UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música. 2018. **Presentación general sobre las modalidades de graduación (noviembre de 2018)**. Campo de interpretación musical. UNAM, Facultad de Música. <http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/instructivos/pdf/alumnos/ModalidadesInterpretacion.pdf>.

VERGARA VALDÉS, Juan. **Composing Lines**. Tesis Doctoral, University of Huddersfield, 2018.

VICENS, Catalina. **Printed Keyboard Intabulations of Secular Vocal Works and Dances In 16th-Century Italy**. Tesis Doctoral, Gante: doCartes Program, 2014.

WOOD, Lucía. La lógica en la creación. La ciencia, el arte, la vida cotidiana. In: **Investigar en arte**. Editado por Clara María Azaretto, 39-74. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.

TRANSCRIÇÃO, UMA OPÇÃO PARA A PESQUISA ARTÍSTICA E A RECONFIGURAÇÃO ONTOLÓGICA DE AGENCIAS E ENTIDADES

Susana Castro Gil

Professor: -What edition is this?

Student: -Uhm... this is... I have basically two...

-Who did this?

-Uhm... I?

- Did you do it?

-Yeah [giggles]

-From what?

- I mean, there is the manuscript, there is the composer's, the edition

- [yelling] No, there is only one! And that's the one that he published; do you understand? When a composer publishes a piece and put his hand and get the money from it, that's the original. There is no other original.

Masterclass, caso (i)real

As *masterclasses* musicais com mestres renomados são situações bastante comuns para performers cujo objetivo é atingir habilidades de alto nível, talvez tornando-se *virtuose* no seu instrumento. Como palavra, *Virtuose*, está formada pela palavra latina *virtutem*, que significa valor, se refere a alguém especialmente dotado para fazer bem, muito hábil ou especialista em uma ciência ou arte. Possivelmente a primeira definição aplicada na música foi proposta no *Dictionnaire de Musique* (1703) por Sebastien de Brossard para quem *virtù*, estava relacionada com um talento superior que denota excelência nas artes plásticas, especialmente na teoria ou composição musical. “Dizer simplesmente que um homem é *virtuose* é quase sempre dizer que ele é um excelente músico” (BROSSAND In: O’DEA, 2000, p. 41). Partindo do pressuposto em que um *virtuose* é um excelente performer, abre-se o interrogante: o que significaria ser um excelente performer? ou, para dizer melhor, quais seriam as condições que um performer deve ter para ser adjetivado como excelente e,

portanto, virtuose? E sobre tudo, o que tem a ver esta reflexão com os debates sobre o performer na academia e a Pesquisa Artística?

No presente trabalho, me debruço modestamente sobre esses interrogantes e ainda aponto para o valor regulamentador de algumas categorias básicas na performance musical, como o conceito de obra musical. Antecipo também uma alternativa ao *saber-fazer*²² do performer tradicional enquadrado na função de reprodutibilidade da obra-texto em oposição ao que Leech Wilkinson (2018) identificou como conformismo com a *tradição e vontade do compositor* e o compromisso de satisfazer uma vontade de surpresa como características do virtuosismo. Como alternativa às problemáticas vinculadas ao *bom performer*, que iremos identificar na primeira parte, vincularei o *saber-fazer* performativo com um importante constructo não-humano na regulamentação do *saber-fazer* performativo como a noção de *obra* e como ao alterar a maneira como concebemos sua ontologia, não só estaremos propondo mudanças no *fazer*, mas no *saber*. Considerando que aquilo que sabemos e fazemos é consequência do que somos, transformar o *saber-fazer* performativo é causa e consequência das transformações naquilo que *somos*, assim de maneira pretensiosa nossa proposta alternativa para a performance no fundo propõe uma mudança para nosso *saber-fazer* de performers-pesquisadores.

1. VIRTÙ

Falar de virtuosismo é falar da figura do performer, da ética que o direciona, dos valores que determinam sua prática. O ideal de *virtuose* vigente no contexto da música-arte ocidental, emerge com a ascensão da burguesia e a criação de salas de concerto para o grande público durante o século XIX. A mudança de palco, das salas domésticas para as salas de concerto, levou a uma expansão do público, que neste caso exigiu música intensa, grandiloquente e radiante (PALMER, 1998). O gosto generalizado favoreceu um virtuosismo caracterizado por uma retórica apaixonada e grandiloquente, a ostentação de grandes habilidades técnicas, o uso da expressão corporal como elemento visual fundamental e a exploração de elementos exóticos de suas vidas para criar uma lenda em torno de sua figura, com o objetivo de comercializá-la (O'DEA, 2000). Esta estética pletórica desencadeou uma

²² Refiro-me aqui ao saber que *sabe* só na medida que *faz*. Este *saber-fazer* é território dos corpos e dos sentidos, da cognição distribuída tanto no indivíduo quanto na coletividade, cuja finalidade não está no trânsito para o território da palavra dita ou escrita, uma vez que seu raciocínio é sensitivo, sensorial, tangível e re-formador do mundo material.

reação oposta: a luta contra o virtuosismo no final do mesmo século relacionada à obsessão introspectiva da época, onde o *eu* interior era privilegiado como espaço substancial, desprezando a exterioridade e corporalidade na performance (PALMER, 1998). Inevitavelmente, com isto estabeleceu-se uma hierarquia de valores e, por tanto, se sugere um ideal: o *virtuose* descorporizado. As críticas que nortearam o surgimento deste novo ideal estavam (e continuam estando) carregadas de uma moralidade que privilegiava a contenção e a intimidade baseando sua superioridade no estabelecimento de oposições como substancial/superficial, interno/externo, fidelidade/egotismo (GOOLEY, 2010).

Este último dualismo entre fidelidade/egotismo, Karen Leistra-Jones (2013) o considera fundamental no estabelecimento da performance binária, verdadeira ou falsa, uma vez que a busca da chamada autenticidade das intenções do compositor foi decisiva para as mudanças na cultura performativa da época. Passou-se das formas populares e extravagantes do virtuosismo *di bravura* à performance ideal do *Werktreue*²³. Esta nova ética²⁴ de performance -mesmo quando é assumida de maneira moralista no contexto da música-arte ocidental- está determinada pelo resgate do passado, ou pelo menos de uma narrativa idílica sobre este, mudando o paradigma da performance ao distanciá-la dos meios de produção e considerando que o “verdadeiro domínio da música está no coração” e não no campo físico da sensualidade ou dos dedos (STEFANIAK, 2017, p. 706).

A ética *Werktreue* e os valores conservadores, no sentido de fidelidade ao texto/compositor, foram (e são) replicados e difundidos pela institucionalização da educação musical nos conservatórios de música (HAYNES, 2007; LEISTRA-JONES, 2013), mas o fenômeno do grande público burguês impactou a prática musical: de ser uma atividade para o deleite de uns poucos, tornou-se em uma atividade de massas desejosas de serem surpreendidas. A oscilação entre estas duas principais preocupações são claramente visíveis ainda hoje em performers contemporâneos icônicos, como Lang Lang ou Yuja Wang. Nestes

²³ O termo *Werktreue*, não possibilita uma tradução literal para o português. Como tal, indica uma postura de fidelidade à obra instanciada no papel. Para maior aprofundamento sobre o uso deste termo na área da música: TARUSIKIN, R. *The Limits of Authenticity: A Contribution* (1984); *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* (1988) y *Tradition and Authority* (1992), ensaios publicados em diferentes jornais mas compilados em *Text and act: essays on music and performance*, Oxford University Press, 1995. Desta forma, segundo a lógica do *Werktreue*, a obra musical enquanto partitura é receptora das intenções do compositor no momento em que a notou, por tanto, a fidelidade à obra se pressupõe no exercício de uma leitura literal e minuciosa da partitura, considerando-a como um conglomerado de instruções em que o performer não deve intervir mas que para a 'correta' execução.

²⁴ Muitos autores utilizam as noções de *ética* e *moral* de maneira indiscriminada. Eu prefiro adotar a diferenciação que desenvolvem David Elliot e Marissa Silverman (2019). Nessa lógica, a ética refere-se à escolha crítica e reflexiva de princípios e valores reitores que delimitam a identidade e o acionar de uma pessoa ou coletividade. A ética é simultaneamente interpessoal, intrassubjetiva, reflexiva e empática. Así a ética situa ao indivíduo dentro de uma narrativa ou narrativas mais amplas. Em contraste, a moral é legalista e refere-se a códigos de conduta fechados desenvolvidos por coletividades e que contam com um grau de aceitação e determina os comportamentos individuais -i.e., os Dez Mandamentos cristãos-. Para a moral. As leis e regras determinam as decisões e ações dos sujeitos independentes do contexto em que se insere: Não matar, santificar as festas. A moral é formulista no sentido que aplica sua lógica em todas as circunstâncias, enquanto a ética é reflexiva, crítica e encontra sua origem nos interrogantes individuais ou de nichos específicos.

performers se torna evidente uma relação canônica com o texto musical: para além de discussões sobre variações no andamento ou nos detalhes de articulação, fraseados, etc., as obras são executadas de acordo com um texto, a partitura, e poucas alterações substanciais são incorporadas. Isto, coexistindo com uma encenação provocadora e estimulante: vestidos chamativos, gestualidade ampla, estratégia comercial multidimensional, etc. Mas, principalmente, se reflete também na contínua tensão de crítica que simultaneamente elogia sua performance como brilhante, única e sensual, ou rejeita-a por seus excessos, exuberante interferência individual no palco e falta de *rigor* durante a performance (KLEYNHANS, 2012).

Embora seja reconhecido que o fenômeno do *virtuose* -seja qual for sua ética- corresponde à lógica educacional, comercial e social, a questão levantada por Leech-Wilkinson é bastante pertinente:

Como surpreender e ainda persuadir agora? Seja o que for, o virtuosismo moderno é uma questão política e ética. Será que ela faz mais mal do que vale artisticamente? Alguém se importa, desde que seja financeiramente produtivo para aqueles que pagam as contas? É razoável exigir que os artistas alimentem nossa necessidade de ficarmos surpresos e ao mesmo tempo nos persuadir de que eles estão nos aproximando do compositor? Ou isso simplesmente intensifica a dissonância cognitiva que está no coração do negócio da música clássica, criando um conflito impossível entre um sistema de crenças artísticas e uma economia de mercado livre? (LEECH-WILKINSON, 2018, p. 559)

O que mais me impressiona não é apenas se é razoável exigir isso do *virtuose* (alimentar nossa necessidade de surpresa e nos persuadir da fidelidade do seu trabalho), mas se esta figura, e suas implicações pedagógicas, não aumenta a tensão entre o fazer artístico e uma economia de livre mercado, levando-nos a pensar se o desenvolvimento do virtuosismo não é um ataque à própria natureza da criação artística para ceder às exigências de um mercado baseado em uma tradição de virtuosismo que anula a verdadeira expressão do indivíduo em prol de uma estética agradável às intenções do compositor ou às exigências de um público insaciável.

Considerando isto, seria justo concordar com Leech-Wilkinson quando afirma que “se precisamos de virtuosismo, talvez seja do virtuosismo na imaginação, na inovação e na improvisação; criatividade virtuosa, não conformidade virtuosa. Certamente precisamos de um fim à espiral da performance cada vez mais espetacular” (2018, p. 560). Esse virtuosismo criativo poderia significar reconsiderar a própria natureza da prática performativa musical para vê-la de uma perspectiva Schenkeriana, o que significa que performar é explorar, tocar, experimentar novas relações; cruzar não apenas fronteiras geográficas, mas emocionais,

ideológicas, políticas e pessoais, participando de um estudo ativo ao longo da vida para captar cada texto -partitura- como um guia para tocar, interpretar, reformar e refazer; tornar-se outra pessoa e a si mesmo simultaneamente para empatizar, reagir, crescer e mudar (SCHECHNER, 2013, p. 9). Neste cenário, a *virtù*, mais do que um agir conformista, é crítica dos paradigmas e vincula o performer e sua prática com processos criativos, em vez de a processos repetitivos. Com isto em mente, cruzar a fronteira do conformismo para entrar na criatividade virtuosa pode tomar, entre vários, o caminho de assumir o texto musical –a partitura, o original- como fonte de inspiração para a ação criativa.

2. ONTOLOGIA DA OBRA E O SABER-FAZER

Uma das características mais recorrentes do pensamento ontológico musical em ocidente, e por tanto um dos pilares do *virtuose* ou bom performer, é a consideração da música enquanto objeto (BOHLMAN, 2001). E um objeto frequentemente associado à música é a *obra musical*. Neste sentido, amiúde a denominada discussão sobre a ontologia da música se centra na ontologia da obra musical. Três décadas atrás, Lydia Goher (1992) apontou para uma crise nos debates sobre a ontologia da obra musical enquanto objeto, inclusive afirmando que pese a que não é obvio nem necessário pensar a música em termos de obras musicais, há uma falta de capacidade para discutir de qualquer outra forma, até o ponto de afirmar que hoje em dia “nenhuma forma de produção musical [incluindo a música antiga e produções contemporâneas que pretendidamente se desligam deste conceito] está excluída *a priori* de ser catalogada no termo obra” (1992, p. 244). Conquanto a afirmação de Goher possa parecer taxativa, considerando que existem tentativas de reflexão ontológica que deliberadamente se desligam do conceito de obra musical²⁵, chamo a atenção para este aspecto inicialmente porque na extensão deste trabalho embora não se pretenda discutir a natureza ontológica da música como tal, é a partir desta reflexão que se tenciona o objetivo de formular alternativas para o *saber-fazer* performativo que reformulem a agencia do performer de música-arte ocidental na academia.

A obra musical como objeto limitado e concluído tem sido uma ontologia dominante em ocidente desde o século XIX. Isto implica não só a concepção da obra como unidade autónoma que transcende as fronteiras do tempo e do espaço com valor intrínseco, mas

²⁵ Exemplo disto pode ser SMALL, C. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Wesleyan University Press. <https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>.

também o estabelecimento de um julgamento classificatório em que determinado repertório composto por obras de arte musicais é considerado essencial e exclusivamente civilizado com relação a outras práticas musicais fora do cânone (GOHER, 1992). Estas considerações estão tão incrustadas no pensamento musical ocidental contemporâneo que muitas vezes seus princípios são assumidos inquestionadamente e sobre estes são construídos os discursos ontológicos desde diferentes perspectivas como o platonismo, nominalismo, perdurantismo, endurantismo, ficcionalismo e eliminativismo que prevalecem hoje em dia (DAVIES, 2018)²⁶.

Assis (2018) aponta que na definição da ontologia da obra musical hegemônica prevalece o mundo da representação aristotélico fundamentado na teoria das ideias platônica, o que cria uma hierarquização baseada na complementariedade entre o original e o derivado. Assim, as questões ontológicas partem do pressuposto da existência de

obras musicais identificáveis e estabilizadas (sejam elas abstratas ou concretas), de sujeitos não corrompidos capazes de as apreender imaculadamente, e de uma ligação transparente entre a codificação escrita de uma obra e a sua manifestação sônica na performance. Não levando em consideração as condições e processos energéticos e intensivos da sua criação, nem as complexidades da sua transmissão ao longo do tempo e da história. Baseiam-se num modelo de fundamentação baseado nas noções de original, cópia e simulacro (ASSIS, 2018, p. 24).

Em concordância com isto, David Davies (2018) afirma que a obra musical poderia ser considerada como algo que para ser apreciado precisa da performance, sendo esta uma representação no sentido anteriormente citado. As obras musicais como entidades performáveis prescrevem comandos para os performers e as performances são apreciadas pela reprodução satisfatória das prescrições. Este é um ponto transcendental porque aqui se evidencia o poder determinante da ontologia sobre a prática. Porém, Christopher Small (1998) aponta que colocar o significado da música no objeto é negar seu próprio caráter performativo, assumindo que, enquanto menos presença do performer e mais transparente seja sua aproximação à obra é mais satisfatório seu acionar. Deste modo, a ontologia da obra musical paradigmática não só circunscreve a obra como uma entidade limitada, ignorando os processos criativos, estimuladores e de transmissão inerentes, mas simplifica o ato da performance como instrumento de representação da entidade. Por outro lado, também parece ignorar que aquilo que é denominado como obra musical não é só o

²⁶ Para estudar com maior detalhe estas perspectivas ontológicas, ver: DAVIES, D. (2018). Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the "Classical Paradigm". In: ASSIS, P (Ed.). *Virtual Works Actual Things Essays in Music Ontology* (pp. 45-64). Leuven: Leuven University Press. 2018.

resultado das interações inter-criadoras, quer dizer do pensamento do compositor, mas dependentes de processos de geração, recepção e redefinição conforme sua localização socio-cronológica.

Pensar e problematizar a ontologia da obra musical em vez de um exercício conceitual-descritivo refere-se ao que Davies chamaria de *codificação da prática humana* que “clarifica o papel que certas coisas desempenham dentro dela” (2017, p. 127). Isto fornece uma estrutura para facilitar a aquisição dos objetivos da prática e sua compreensão, portanto, pensar na ontologia da obra musical como um exercício reflexivo e revisionista impacta na forma como se vive a própria performance musical. Se ontologias paradigmáticas colocam o virtuose como performer da obra absoluta, perfeita, completa, eliminando toda a expressividade dos elementos que permitiram seu surgimento, a virada ontológica para uma obra musical como multiplicidade reconhece a diversidade dos processos que lhe dão surgimento, abrindo caminhos exploratórios que nos permitem experimentar a performance musical como uma operação de exposição e/ou ocultação das partes constituintes da obra musical -tocar para *cobrir* (esconder, ignorar), *descobrir* (criar novas ligações intertextuais, permitir novas perspectivas) e *des-cobrir* (tornar visível) elementos deliberadamente escondidos pela narrativa dominante da obra; *saber-fazer* que se vincula com a performance Schecheriana e o virtuosismo criativo de Leech-Wilkinson.

O que é desconhecido com a aceitação inquestionável do conceito regulamentador da obra musical como entidade autônoma é que o intérprete tem uma individualidade pessoal e também pode ser fiel a ela como uma atitude de integridade artística, posicionando-se com uma lógica ética guiada por outros parâmetros. Isto nos leva à consideração da realização da obra Pareysoniana, na qual é impossível separar a *pessoa* do performer:

não há realização que não seja ao mesmo tempo interpretação: acessar uma obra significa realizá-la, ou seja, fazê-la viver sua própria vida, situando-a no mundo em que foi feita e no qual quer viver agora e sempre, o que só é possível através da interpretação, ou seja, através de uma atividade muito pessoal e irrepetível que, longe de acrescentar à realização necessária da obra algo estranho a ela, faz uso do único órgão eficiente de intuição que a pessoa humana pode ter: sua própria personalidade (PAREYSON, 1987, p. 66).

Se aceitarmos que a obra é alcançada pela interpretação, permitindo que a pessoa se manifeste em congenialidade²⁷ com algum aspecto da obra, teríamos que aceitar que o

²⁷ O conceito de congenialidade é de suma importância no pensamento filosófico de Pareyson, filósofo especialmente importante no meu trabalho. Este conceito é o núcleo básico da interpretação da obra, entendida como o encontro entre a obra e o espectador/leitor/intérprete que a ela é exposto: A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem olha. (PAREYSON, 1997, p. 226)

performer possa encontrar formas diferentes de interpretar e performar uma obra musical daquelas previstas pelo compositor, determinadas por seu lugar sócio-espacial-temporal, e pelo discurso hegemônico. Neste caso, o artista se apropriaria de sua responsabilidade artística, permitindo que considerações individuais de respeito pela intencionalidade do artista entrassem na equação ética da performance. Isto abre espaço para que a ação performativa não seja guiada exclusivamente pelo princípio da repetição ou reprodução fiel, mas pela busca de um equilíbrio entre as vozes dos agentes musicais envolvidos. Esta discussão sobre a responsabilidade artística do artista e sua capacidade de acrescentar elementos criativos à obra não é viável no contexto regulado em que a obra é considerada como uma entidade incorruptível criada por um único autor.

Aceitando que a presença do artista como sujeito não pode ser anulada, um pensamento ontológico da obra como uma entidade estranha a sua performance, imutável e determinada por um autor -muitas vezes distante no plano físico, temporal, estético- não seria capaz de transcender a dimensão da formulação teórica sem aplicações reais tangíveis. A fim de superar esta visão ontológica restrita, mas de alguma forma bastante bem aceita nos círculos acadêmicos ocidentais que se identificam com a ética *Werktreue*, Paulo Assis (2018), inspirado pelo pensamento deleuziano propõe uma ontologia da obra vista como multiplicidade, abrindo diferentes caminhos de exploração performativa em contraste com a visão ontológica tradicional. Reconhecendo que a obra musical engloba diferentes dimensões processuais, como o próprio processo que lhe deu origem, fruto de uma convergência de circunstâncias, Assis defende a possibilidade de re-presentar a obra como uma exploração performativa. Para isso, ele usa algumas categorias deleuzianas definidas em *Mil platôs* para propor uma perspectiva ontológica cujo foco está nos processos de surgimento da obra musical, uma vez que:

Antes de adquirir sua 'identidade', seus modos inconfundíveis de aparência, seu caráter duradouro ou sua 'aura', as obras musicais se constituem como tendências energéticas que geram complexos conglomerados de coisas, tais como esboços, rascunhos, manuscritos, partituras, edições, gravações, transcrições, tratados, manuais, instrumentos, performances, contratos, comissões, cartas, cartões postais, rabiscos, diagramas, cartas analíticas, ensaios teóricos, artigos, livros, memórias, etc. Essas inúmeras coisas são reais, foram historicamente atualizadas em algum momento preciso e persistem, embora permaneçam modais e flexíveis no tempo (ASSIS, 2018, p. 38)

Estes elementos materiais constituintes da obra musical, segundo a visão ontológica deleuziana de Paulo Assis, estão organizados em *stratas* definidas a partir de sua aparência

temporal em relação ao surgimento da obra musical²⁸. Desta forma, as questões ontológicas centradas na definição do objeto como uma entidade já existente, passam a questionar a morfogênese da obra musical: como ela surgiu e que formas ela adquire em determinadas circunstâncias. A obra nesta perspectiva aparece como um conglomerado altamente complexo e flexível constituído por estruturas factuais e virtuais potencialmente infinitas - derivadas de existências factuais, que são tão diversas quanto o número de pensadores na obra, em curiosa convergência com a infinita potencialidade interpretativa derivada do infinito número de potenciais performers, *fazedores* da obra.

Diante uma ontologia da obra musical quanto multiplicidade, como a proposta por Assis, o efeito revisionista de Davies (2017) opera sobre a performance musical: Se as ontologias paradigmáticas colocam o performer no lugar do observador da obra como entidade autónoma que transcende barreiras espaciais e temporais, eliminando toda expressividade ou representatividade dos elementos que possibilitaram sua emergência, e cujo valor está intrinsecamente codificado; definindo a performance como uma operação de transporte da obra desde passado ao tempo presente a partir do despojamento da significância dos constitutivos locais colocando no seu lugar significados afins à ontologia delimitante da obra musical, a consciência de uma ontologia da obra enquanto multiplicidade abre diferentes vias de exploração performativa. Assis aponta para duas:

Uma é analítica, permanecendo a uma certa distância dos materiais da prática musical, questionando as coisas em termos do que são, como aparecem, que propriedades têm, e que relações mantêm entre si; a outra opção é aquela que mergulha decididamente nas materialidades da criação musical, focando-se no que fazer com estas coisas, como reagir, procurar os componentes virtuais ainda invisíveis, perguntar que potencialidades têm, como dar-lhes sons e fúrias renovados, e como expressá-los de novo (ASSIS, 2018, p. 41).

Esta primeira opção de ação -analítica- parece estar ligada à atitude supostamente impessoal e objetiva associada a uma visão da obra como objeto fechado. O segundo caminho aparece como um caminho de criatividade produtiva para a contemporaneidade e o futuro. Estes dois caminhos têm sua validade ligada ao contexto no qual a performance está inscrita: uma performance ligada às práticas convencionais estaria valorizando e

²⁸ Assis utiliza uma terminologia baseada nas *stratas* e processos de estratificação inspirado em Deleuze e Guattari em *mil platôs*. A organização dos materiais por *stratas* cria então categorias entre os elementos como *substrata* (material prévio à obra), *parastrata* (produzido em paralelo à obra), *epistrata* (primeiros suportes que contribuem na perdurabilidade da obra), *metastrata* (matérias gerados a partir da epistrata), *interstrata* (singularidades particulares que funcionam em mais de um registro), *allostrata* (materiais cujo vínculo com a obra é evidenciado dependente das experiências do interlocutor da obra/performer). Para estudar com maior profundidade se sugere uma leitura da bibliografia referenciada na nota anterior, especialmente ASSIS, Paulo De. *Assemblage, Strata, Diagram*. In: ASSIS, Paulo. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, p. 71-106, 2018

aceitando a uma ação descrita na primeira opção, mas o tipo de performance que devem da segunda corresponde a uma performance crítica e exploratória cujos parâmetros de avaliação e valorização mudam.

3. DA REFLEXÃO À AÇÃO: TRANSCRIÇÃO

Se a ontologia tradicional da obra musical, ao concebê-la como uma entidade autônoma e concluída, restringe o ato performativo à sua representação, uma perspectiva ontológica diferente, em que esta seja um conglomerado complexo, flexível com potencialidades infinitas, coloca desafios e interrogantes sobre como interagir com esta. Neste ponto pode ser visto o efeito revisionista da ontologia da obra musical opera sobre prática: se a obra é infinita, complexa, diversa, a performance tem a possibilidade de agir como uma operação de exposição e/ou ocultamento das partes constitutivas da obra musical. Isto representa a proposição de uma experiência que vivifica a projeção de uma imagem da obra musical na sua multiplicidade, compondo um retrato criado a várias “mãos”. Assim, o performer a partir do reconhecimento da estrutura histórica de emergência e transformação da obra se apropria da imagem virtual-factual da obra musical de maneira semelhante à operação transcriadora do tradutor, formulada por Haroldo Campos²⁹ (2011[1962]).

Segundo Campos (1984), a operação transcriadora se apropria da historicidade do texto fonte, que no caso da performance musical poderia ser considerado como a partitura, pensada como uma construção de tradição viva para suprir as necessidades presentes de criação. Desde esta perspectiva, ao invés de se render ao silêncio perante a imagem de uma obra musical finalizada, o performer transcriador ameaça a imagem monolítica da obra e do texto com a ruína da sua origem ao demonstrar na sua performance que a obra é uma pluralidade produto de uma forte interação de acontecimentos humanos, espaciais e temporais. Deste modo, o performer transcriador atua na função luciferina apontada por Campos em contraste com a função angélica da transmissão servil daquilo consignado no

²⁹ Não será possível neste trabalho me debruçar minuciosamente na definição de transcrição nem traçar os paralelismos desta com a performance musical. No entanto, esta teoria foi proposta por Haroldo de Campos desde o campo da tradução de textos estéticos (textos cujo conteúdo semântico não era a principal dimensão, como na poesia). Desde a publicação do ensaio “Da tradução como criação e como crítica” em 1962, até sua morte em 2003, Campos concretizou seu pensamento a favor de uma poética e semiótica da tradução à maneira de reflexões iniciadas com seu trabalho de tradução de poesia na década de 1950. Seus textos encontram-se disseminados em prólogos, publicações em jornais, conferências e antologias do seu trabalho, não existindo como tal um único texto que teorize a transcrição completamente. Para o leitor que quiser aprofundar no assunto ver: GIL, S. C. (2020). Transfusionando del traductor al performer. *Tradução em Revista*, 2021(30). Disponível: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=50512&numfas=11&nrseqcon=50524&NrSecao=11

texto original para “[r]eencenar a origem e a originalidade como plagiotropia’ (2011 [1984], p. 72), ultrapassando a concepção da obra completa com uma mensagem específica. Isto a partir de demover a “substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre ‘diferida’ a respeito do ‘borrador do borrador” (CAMPOS, 2011 [1984], p. 72). Esta atitude resulta tão desafiante que seu questionamento não se limita à ontologia da obra, mas também à ideia do criador individual -compositor, autor-, passando a considerá-lo como canalizador de uma série de estímulos que propiciaram a emergência da obra.

Do mesmo modo que a ontologia da obra musical enquanto multiplicidade proposta por Assis incita o performer ao questionamento sobre a morfogênese da obra, o transcriador de Haroldo Campos -e por extensão o performer transcriador- se questiona pela gênese do texto, vinculada com os elementos histórico-contextuais e os vínculos intertextuais, mais do que sobre o sentido transmissível do texto (mensagem) ou a função destinada ao receptor. A transcrição, nos termos de Campos, aplicada na performance musical re-determina a função do texto -uma vez que está já acoplada a um contexto específico-, que no original (ou o texto da emergência da obra musical) pertence a uma temporalidade passada e na performance inevitavelmente está sendo interferida pelo universo extratextual da temporalidade presente (CAMPOS, 2011[1991]). Finalmente, a obra musical vista desde a ótica do transcriador não pretende mais se posicionar como imagem do objeto totalizante que guarda um sentido absoluto, ao ser parte e estar constituído por redes interativas de significantes não alcança um sentido último (GAGNEBIN, 1983 In: CAMPOS 2011[1984]). Com isto, uma ontologia da obra musical vista como multiplicidade não corresponde a uma descrição circunscrita só à obra, mas uma reflexão sobre o performer dentro de uma prática que transcende os paradigmas tradicionais e, também, uma reflexão sobre a prática do performer potencialmente concebível como transcrição.

4. TRANSCRIÇÃO: COBRIR, DESCOBRIR E DES-COBRIR

Da forma que o tradutor-transcriador de Haroldo Campos a partir de um processo de diálogo poético e crítico reconstitui a informação estética do original na língua de chegada se valendo da sua capacidade de criação poética (CAMPOS, 1981), o performer-transcriador, na sua reconstituição da multiplicidade da obra musical, utiliza o texto musical

não como incitador que aponta para uma performance que sacraliza a ideia de um original, mas como elemento lido através de uma lente crítica e criativa que estimula uma performance enriquecida com nova informação estética surgida a partir do reconhecimento da multiplicidade ontológica da obra musical. O performer transcriador, ao invés de propor uma abordagem *Werktreue*, mantém um vínculo semântico re-imaginador com o texto da obra musical superando a banalidade explicativa para atingir o estado de criação.

Sopesando a potencialmente infinita rede de interlocução que possibilita a emergência da obra musical, os elementos constitutivos desta podem conformar um conglomerado dissimile que abrange materiais como rascunhos de partituras, poesia, contemplação do mundo natural, pintura, cinema, dentre muitos outros. O potencial infinito da obra levanta interrogantes que desafiam o *saber-fazer* do performer, para isto, é preciso desenvolver uma rota de trabalho que estabeleço em três fases: vivissecção, jogo de *cobrir/descobrir/descobrir*, e re-formação transcriadora. O *modus operandi* do performer não se limita à representação de um objeto totalizante, uma vez que ao ser parte e estar constituída por redes interativas de significantes não alcança um sentido ultimo (GAGNEBIN, 1983 In CAMPOS 2011[1984]). Com isto, a performance da obra como multiplicidade não corresponde a uma descrição mas uma reflexão em primeira pessoa do performer dentro de uma prática que transcende os paradigmas tradicionais.

5. VIVISSECÇÃO

O primeiro momento de interação com a obra é a identificação dos materiais e sua localização em relação a esta, dentro daquilo que pode ser considerado como material estariam inclusos os artefatos tangíveis, intangíveis e potenciais³⁰. Considerando esta complexidade material da obra musical, o momento da vivissecção é dedicado à identificação e recuperação da diversidade constitutiva da obra musical a partir de um exercício de desmontagem ou desconstrução da imagem monolítica da obra. Tal como é sugerido por Haroldo de Campos no processo de tradução de textos estéticos:

³⁰ Para ter uma referência e classificação que auxilie na identificação dos materiais constitutivos da obra musical, é extremamente valiosa a categorização de Paulo Assis no seu livro *Logic of experimentation* (2018) em que propõe uma taxonomia de seis tipos diferentes de *stratas* para definir os materiais musicais que compõem a obra no mundo físico e metafísico: *sustrata* (tratados, manuais, iconografia, instrumentos de época, descrições de concertos, críticas, arquivos, listas de pessoal, pagamentos, etc.); *parastrata* (esboços, rascunhos, primeiras edições, cartas, escritos de compositor e intérprete, anotações, etc.); *epistrata* (edições de época, edições ao longo do tempo, análises, textos reflexivos, contextualizações teóricas, gravações, etc.); *metastrata* (performances futuras, exposições, gravações, transcrições, etc.); *interstrata* (infiltrações e contaminações de diferentes tipos de estratos gerando este tipo híbrido); e *allostrata* (materiais que embora não diretamente relacionados a um determinado trabalho podem entrar em relações produtivas com ele) (ASSIS, 2018, p. 109).

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42).

A obra, como conglomerado complexo, flexível, constantemente variável é uma entidade viva que reage a seu ambiente geográfico, temporal e social. Portanto, a intrusão em suas entranhas é um ato de vivissecção, onde sua vitalidade operativa é exposta através da identificação dos elementos que a compõem, assim como de suas ligações factuais e potenciais. Não é autopsia, precisa ser uma vivissecção para observar o seu interior em movimento vivo. Se por um lado o pensamento formolístico (formalista) (CAMPOS, 2011[1988]) finge que o contexto temporal, espacial, social não afeta a materialidade (aquilo do que a obra de arte é feita) e os processos formativos da performance -recepção, emissão, re-formação-; a transcrição abala o formolismo do pensamento cadavérico e dá vida à obra através da performance, atualizando os processos de recepção, emissão da mesma. Tirar a obra do formol, metaforicamente, em que pretende ser colocada implica reconhecer sua vigência atual e seu potencial para ser reinventada, recriada, recriada, *transcriada*, em cada instante.

Para o momento da vivissecção, ferramentas de pesquisa arquivística, análise documental, análise contextual sócio-histórica, entre outras estratégias características da pesquisa musical tradicional, podem ser utilizadas. O que deve ser considerado é a intenção de expor explicitamente as partes constituintes da obra, os processos e eventos que tornaram possível seu surgimento, tecendo aqui outro paralelismo com o acionar do transcriador de Campos, no qual o tradutor deve agir em um “pulso dionisíaco, já que ele dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado em uma nova festa simbólica: a cristalografia é colocada em reebulização de lava” (CAMPOS, 1982, p. 148). Isto é, com pulso caótico, carnal, derreter o mais sólido monólito, o diamante, formado firmemente pela razão e racionalidade: derreter a pedra, torna-la matéria original, pedra fundida, lava, e com isto propor uma acomodação e re-formação dos elementos constitutivos. A vivissecção haroldiana coloca os sinais, os elementos, em circulação na festa da linguagem, da arte, da expressão corporal, da performance. Neste sentido, esta operação viviseccionista desmorona, funde a obra musical concebida como um monólito pela racionalidade

hegemônica, e devolve-a ao seu estado líquido, fluido, que oferece novos potenciais reformativos.

6. JOGO DE COBRIR/DESCOBRIR/DES-COBRIR

O segundo momento de interação com a obra é o momento de estudo daquilo descoberto na vivisseccção, são consideradas relações, conexões, singularidades e coincidências. É um momento de seleção dos elementos de especial valor de acordo a congenialidade do performer. Para esta fase podem ser utilizadas ferramentas de interpretação historiográfica, analítica, semiótica, transtextual, abordagens comparativas, entre outras estratégias que permitam extrair dos materiais seu potencial criativo. Neste ponto é que a transcrição da obra musical começa a obrar (fazer obra), na organização e re-formação dos elementos constituintes. Ou seja, a forma como o artista coloca e organiza os elementos à sua disposição -elementos que vão formando as diferentes dimensões da obra- determina, a instanciação contingente da obra de arte, e por esta razão é uma informação intraduzível, já que qualquer alteração na seqüência destes resultaria em uma nova instanciação da obra (CAMPOS, 2011 [1962]). Por esta razão, a obra musical não é um objeto absoluto e delimitado; cada instanciação representa uma modificação de suas informações estéticas.

Para abordar esta 'alteridade' que é gerada a cada instante na obra, ou seja, a cada modificação de suas informações estéticas, Campos introduz o termo *isomorfismo* -que mais tarde passaria a ser *paramorfismo*: "original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; 'serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema'. (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16). Neste sistema em que cada instanciação cristaliza, é formada, os diversos elementos interagem e permanecem em um estado de potencial energia criativa esperando para serem reorganizados a cada vivificação -performance-, mas para ativá-los é necessária uma postura ativa que os identifique, interprete e articule.

A ação esperada neste momento é a experimentação na performance musical como uma operação de exibição e/ou ocultação das partes constituintes da obra musical - um jogo de *cobrir* (esconder, ignorar), *descobrir* (criar novas ligações intertextuais, extratextual e transtextual permitindo novas perspectivas) e *des-cobrir* (tornando visíveis os elementos

deliberadamente escondidos pela narrativa hegemônica da obra). Este é um exercício oposto à performance que visualiza a obra como uma entidade completa e delimitada e cuja única alternativa operacional é ser fiel ao sentido de sua completude. O jogo de *cobrir, descobrir e des-cobrir* os componentes da obra musical na performance representa uma proposta de vivificação da projeção de uma imagem de obra musical na sua multiplicidade, compondo um retrato criado por várias mãos e em diferentes temporalidades que incluem também o tempo presente, passado e futuro, uma transtemporalização. Neste ponto, a operação de tradução/transcrição em seu momento de jogo revela o texto fonte como um conglomerado de “táticas operacionais” da função poética (CAMPOS, 2015[1996]): um grupo de estratégias operacionais que se tornam reconstruídas e transformadas para configurar uma nova estratégia para o poema -a obra- alvo, ou seja, para uma obra paramórfica com relação ao texto de partida.

7. RE-FORMAÇÃO TRANSCRIADORA

Neste momento, os elementos que contêm as informações estéticas identificadas e interpretadas nos dois momentos anteriores são expostos em reconfigurações e arranjos sem precedentes. Cada forma re-formada se torna em uma nova instanciação que alimenta a obra e que potencialmente pode criar sistemas de paramorfismos. O paralelismo com a operação de transcrição proposta por Campos é evidente:

traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidad” (Art des Meinens) de uma obra – uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 1981, p. 181).

Traduzir/transcriar a informação estética de textos estéticos literários ou musicais, pragmaticamente, significa percorrer os processos que deram origem à obra, vivenciando-a a fim de identificar seus constituintes, articulando-os para re-formar a obra, entendendo-a como um incitador de instanciações paramórficas.

Considerando a rede potencialmente infinita de elementos que constitui e possibilita o surgimento da obra musical e, portanto das múltiplas instanciações, cada uma dessas pode formar um conglomerado dissimilar que articula e exhibe materiais diferentes. Desta forma, no

momento da re-formação, a transcrição desestabiliza a noção da obra musical como um objeto no qual residem processos criativos estabilizados, para vir a considerar a performance como uma ação-criação: transcri(ação). Ao mesmo tempo, uma vez que a reformulação significa uma reorganização dos materiais estéticos da obra realizada pelo artista, é desestabilizada a barreira entre o criador/autor e o intérprete.

Se bem o tradutor trabalha com uma materialidade ligada a uma mídia -a escrita-, o performer que reconhece a multiplicidade da obra e assume o desafio de propor uma performance no sentido da segunda via descrita anteriormente, trabalha com informações estéticas de naturezas múltiplas. Considerando a potencialmente infinita rede de interlocução que possibilita a emergência a uma obra musical, os elementos constitutivos desta podem conformar um conglomerado dissimile que abrange materiais como rascunhos de partituras, poesia, contemplação do mundo natural, pintura, cinema, dentre muitos outros. Deste modo, uma performance motivada pelo exercício de *cobrir, descobrir e des-cobrir* os constituintes da obra musical dificilmente poderia se restringir exclusivamente à mera execução dirigida a uma audiência muda.

O momento da *re-formação* não implica apenas uma reorganização das informações estéticas da obra, mas também uma problematização das categorias que determinam as funções esperadas dos agentes vinculados ao processo musical: problematiza a autoridade do texto, a noção de fidelidade, a ideia de criatividade como o surgimento de um indivíduo único e autônomo, as ligações com a temporalidade da obra, a delimitação conceitual da obra e a divisão entre intérprete/criador. Como prática performativa musical dista o suficiente da prática performativa paradigmática (norteada pela ética *Werktreue*) como para afirmar que constitui um coto de resistência em que o performer, como agente ativo parte do reconhecimento de uma ontologia não paradigmática da obra musical e a projeta partindo do exercício da congenialidade: é o performer enquanto indivíduo quem determina as dinâmicas de *re-formação* e do jogo de *cobrir, descobrir e des-cobrir* propondo uma transcrição que considera sua própria leitura crítica da obra na sua morfogênese e do momento atual em que a performance está inserida. Por este motivo, poderia se considerar a transcrição como um tipo de exercício estético-reflexivo que emerge em um contexto de pesquisa que não é correspondente ao das disciplinas musicais tradicionais e encontra sua plataforma de desenvolvimento na Pesquisa Artística

8. FECHANDO PONTAS: VIRTUOSE-TRANSCRIÇÃO-PESQUISA ARTÍSTICA

A transcrição permite o cruzamento de fronteiras entre o tradutor e o poeta, o performer e o compositor. Assim, o lugar hegemônico de criador atribuído ao autor é deslocado e distribuído ao tradutor, uma vez que seu trabalho como criador - ou co-criador - da obra é reconhecido, privilegiando articulações intertextuais sobre a ideia de originalidade absoluta. Estes intertextos, nacionais e estrangeiros, passados e presentes, coexistem na transcrição, aproximando a obra ao transcriador e sua rede de interlocutores localizados em uma temporalidade presente, atualizando e revivendo-a. Mas ao mesmo tempo, a performance transcriadora adota a proposta da tradução valeriana “que não se resume a ‘amoldar (façonner) um texto a partir de outro’, mas antes implica ‘remontar à época virtual da formação’ deste outro” (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 85). Assim, traz consigo simultaneamente a noção de modernização e atualização do texto original por meio de uma problematização e genealogia que envolve elementos atuais, incluindo extra-textos e meta-textos contemporâneos de outros conjuntos (ou obras/constelações) com os quais é possível construir vínculos e a aproximação ao contexto do surgimento da obra. Este aspecto é evidente no discurso de Campos sobre o ato de traduzir: “Traduzir é um modo de reler o passado, presentificando-o. Uma releitura do passado, em modo sincrônico ‘e com ganas de reatualiza-lo, repristiná-lo, de fazer – pessoalmente – do outrora agora” (CAMPOS, 1981 In: SANTAELLA, 2005, p. 231). Esta é a mesma visão do *Make it new* poundiano referenciada na obra de Campos com frequência, indicando que através da tradução -transcrição- nova vida é dada a um passado no qual a obra está situada, ou melhor dizer, sua emergência está situada.

Desta forma, a transcrição é um diálogo não apenas com a ‘obra’ original, mas também com outras vozes textuais, distribuídas em diferentes momentos temporais e espaciais, especialmente determinadas pelo momento presente, onde passado e presente são reorganizados de forma sincrônica. É assim, nos termos de Campos, que se re-determina a função do texto, considerando-o como uma instanciação parcial da obra pertencente a uma temporalidade passada cuja interpretação, performance, interfere inevitavelmente no universo extratextual da temporalidade do presente (CAMPOS, 2011[1991]). É evidente que este não é um exercício de obediência servil a um texto, mas um exercício criativo que também envolve uma recriação do extratextual do qual tanto o

referente contextual como o intertexto cotacional fazem parte [...] [isto significa] que a transcrição do texto, ao mesmo tempo em que se esforça por ser literal, também deve envolver a recriação do extratextual.

Por seu caráter transgressor, transtemporal, transtextual, transagencial a transcrição apresenta um desafio ao *habitus conservatorial* e ao fazer investigativo no contexto tradicional e se coloca como um método de trabalho de pesquisa alternativo. A investigação científica tradicional nas ciências ou nas artes³¹ está identificada com uma matriz do conhecimento antropocêntrica, cartesiana, monosêmica e logocêntrica (oculocentrada), mas a Pesquisa Artística permite o deslocamento do pensamento para uma reflexão estética, heterogênea e alternativa à produção de respostas e dispositivos (BIPPUS, 2013)³². Deste modo, a Pesquisa Artística, como campo de pesquisa que se baseia no entrelaçamento de sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática parece um cenário ideal para o exercício da transcrição³³.

Entretanto, o ambiente musical acadêmico já mostrou alguns sinais de mudança no contexto acadêmico, especialmente impulsionado com os debates sobre a diversificação do conhecimento, os questionamentos sobre o próprio *habitus conservatorial* e a ética *Werktreue* e, sobre todo, a chegada das discussões sobre a Pesquisa Artística originados no norte global. Devido parcialmente ao processo de globalização desde as últimas décadas do século XX, uma relação de colonização do conhecimento, das instituições e das práticas, assim como o legítimo interesse e reconhecimento de incompatibilidades entre o *habitus conservatorial* e os alinhamentos base da pesquisa acadêmica, da prática musical nas universidades, e inclusive dos requisitos da sociedade do conhecimento, a Pesquisa Artística começou ter uma boa recepção em nosso contexto latino-americano. Isto partindo do pressuposto que a sociedade do conhecimento tem favorecido práticas nas quais predomina o conhecimento científico, aristotélico, privilegiando seus resultados, poderíamos

³¹ A pesquisa sobre as artes tem sido uma prática existente muito tempo antes do surgimento da reflexão que daria origem à Pesquisa Artística e ao *performative turn*. Nesta categoria colocamos a pesquisa musicológica, por exemplo, de natureza teórico-analítica ou histórica, que nos fornece muitas informações valiosas sobre a música, sobre seus agentes ou seus contextos, mas não é pesquisa através, com ou na arte.

³² Para este momento são mais de três décadas de debates sobre o que é a pesquisa artística, seus limites (ou não), metodologias, sistemas de validação, inserção no sistema educativo. Para um aprofundamento sobre as origens, o contexto de surgimento, ver: Borgdorff H. *The Conflict of the Faculties Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press; 2012. López Cano R, Opazo ÚSC. *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona; 2014. Alguns autores começaram fazer avaliações sobre a pertinência desta perspectiva de pesquisa, ver: Crispin D. *The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research*. 2019;3:45–59.

³³ Antes de dar continuidade a nossa linha de raciocínio que inclui a Pesquisa Artística, é importante salientar que a transcrição não necessariamente tem que ser desenvolvida em um contexto acadêmico, nem que toda performance necessariamente tem que ser transcriadora. Estou expondo uma proposta de trabalho para a performance musical dentro do contexto da Pesquisa Artística sem o intuito de categorizar e qualificar uma opção sobre outra. O que aqui proponho não é uma equivalência entre Pesquisa Artística e transcrição, mas uma alternativa de trabalho que procura a união da figura do performer com o pesquisador, o desafio às categorias tradicionais e o equilíbrio entre a produção artística e acadêmica.

compreender a necessidade de uma narrativa que tornasse em *conhecimento* o trabalho dos artistas dentro da institucionalidade acadêmica.

Como uma área em si, a performance musical, pode encontrar na Pesquisa Artística uma plataforma para tornar visível e explícito até certo ponto o conhecimento musical produzido – embora não possa ser completamente explicitado porque não pertence ao domínio do pensamento reflexivo, mas ao *saber-fazer* – que, sendo experiencial, intra/interpessoal, específico, temporal e polissêmico, muitas vezes não é considerado como resultado de pesquisa pela academia tradicional. No contexto utilitário onde reina a lógica extrativista-produtiva e ordena as esferas humanas, mas que ao mesmo tempo se autodenomina uma sociedade do conhecimento, em um mundo dominado pela economia do conhecimento, parar para discutir e discursar sobre a existência e natureza do conhecimento produzido – um termo que acompanha a lógica extrativista – na música não é uma obra em vão. Pelo contrário, se procura sincronizar a realidade de uma prática artística com a linguagem epistemológica comumente aceita. Isto não é a admissão de uma rendição ao poder dominante de controle social; pelo contrário, considero isto como um desafio que implica entrar parcialmente na lógica sócio-política e econômica dominante das gnoseologias superiores através da estrutura proporcionada pela pesquisa acadêmica, a fim de abrir espaço e reconhecimento para práticas sistematicamente ignoradas.

Felizmente, esta conjuntura nos coloca perante uma oportunidade de transformação da institucionalidade sem desconsiderar a natureza do conhecimento específico das áreas artísticas performativas como a música, cujo papel tem sido tradicionalmente regulado como ação representativa e não como uma área que gera seu próprio conhecimento. A Pesquisa Artística em música pode ser vista, assim como a transcrição e daí que vem sua complementariedade, como um território para o pensamento crítico do performer sobre sua prática, para propor ressignificações das hierarquias que sustentam a categorização tradicional dos agentes ligados à performance musical, como o compositor, o intérprete, o público, o pesquisador, o teórico, etc., propondo uma reorganização das categorias do mundo das agências e dos valores (ética). Neste ponto se encerra a tríade virtuose-transcrição-Pesquisa Artística: no potencial de reformulação das estruturas éticas e ontológicas que categorizam os agentes envolvidos na performance musical.

Assim como o a reflexão sobre a ontologia dos constructos, como a obra musical, não é uma simples discussão filosófica, mas está imbricado na prática performativa, adquirindo um valor regulador, a reconfiguração da agência do intérprete no processo musical não está isenta de implicações práticas. A transcrição não só está propondo uma perspectiva prática

sobre uma ontologia da obra musical enquanto multiplicidade, implicitamente está estabelecendo uma hierarquia de valores concernentes ao performer. Se a obra absoluta e perfeita pede um performer-reprodutor anulado na sua subjetividade, a obra como constelação fática e virtual pede um transcriador com capacidade de associação, re-formação da matéria e seus constituintes. Os valores que determinam uma agência, e conseqüentemente que estabelecem sua ética particular, são questionados em cada reconfiguração, em cada proposta de trabalho dentro da Pesquisa Artística, dando lugar a reinterpretções das categorias de julgamento que qualificam a prática.

As categorias éticas paradigmáticas que definem o bom performer, *virtuose*, são reconsideradas com a proposta de transcrição para a Pesquisa Artística, pois correspondem ao princípio de integridade na prática artística. Esta pode ser vista como o compromisso ou aderência particular a um sistema de valores estabelecido, mesmo quando ele é auto-imposto. Nas palavras de Polonius em Hamlet *to thine ownself be true*, ser verdadeiro consigo mesmo, ou pelo menos, para se comprometer com as convicções individuais que determinam, em nosso caso, a prática musical, abrindo a possibilidade de contemplar várias configurações de valores que determinam o que é um bom intérprete, *virtuose*.

9. CADÊNCIA ABERTA

Tal como foi enfatizado desde o começo deste trabalho, as reflexões ontológicas não são um domínio exclusivamente teórico sem impacto na prática musical. Pelo contrário, tal como é afirmado por David Davies (2017), as ontologias ajudam a explicar a prática e auxiliam o praticante na consecução dos seus objetivos. Uma ontologia do *bom performer* nos revela a dependência de um sistema hierárquico de valores imposto por um sistema institucional, porém contingente. Uma ontologia da *obra musical* desde a perspectiva da multiplicidade é uma alternativa discursiva à noção de obra musical limitada e estática despojada da significância contextual dos seus elementos. Agora a obra deixa de ser uma unidade: não é a partitura definitiva assinada pelo compositor, não é a performance do renomado performer, não é o objeto inatingível que vive no mundo das ideias. Atenção: não é isso só, também pode ser isso e além. O reconhecimento ontológico da diversidade da obra musical, como conjunto potencialmente infinito de elementos constitutivos, sugerido

pela e para a transcrição, incita uma prática performativa desafiadora em diferentes níveis. Evidentemente, desafia a ontologia paradigmática da obra musical; dissolve os limites entre as agências criativas; reconfigura o lugar e efeito dos objetos (instrumentos musicais, roupas, partituras) e exerce um efeito revisionista sobre a prática da performance musical reconfigurando-a para deslocar o lugar em que se reconhece ‘a’ criação (tradicionalmente associada à obra) para relocalizá-la na própria performance.

O efeito revisionista e re-configurador das agências e categorias na performance musical que a transcrição sugere parece se acoplar com os princípios da Pesquisa Artística. Nesta o que se torna central é a possibilidade de habitar um espaço híbrido de expansão do indivíduo em suas potencialidades e interesses, reconhecendo que é possível oferecer apoio a um *modus operandi* que transcende a esquematização separada do artista governado pela intuição e do pesquisador governado pela metodolatria sistêmica. Desta forma, tanto a Pesquisa Artística quanto a transcrição revelam o entrelaçamento do conhecimento tácito e explícito da ação-reflexão do intérprete e da reflexão ativa sobre o processo de criação artística; isto exige do performer um pensamento crítico sobre sua prática “como uma realidade em construção, aberta e dinâmica, em contraste à estabilidade da prática enquanto reprodução de cânones da tradição ou da pesquisa enquanto vinculação à modalidades já consolidadas” (BORGDORFF, 2012 In: DOMENICI, 2012, p. 176). Com a prática de ambas em conjunto o exercício performativo se renova, tornando-se um meio para expandir a compreensão do indivíduo sobre si mesmo e o contexto em que se insere.

A transcrição dá apoio ao artista com o processo de Pesquisa Artística, ao mesmo tempo se torna um espaço para a reflexão sobre sua prática e sua autocrítica, assim como plataforma para o desenvolvimento criativo dentro da estrutura institucional, com implicações para a disseminação e troca de ideias em redes colaborativas de pares. No contexto da Pesquisa Artística, um dos tantos caminhos que pode percorrer o performer, pode ser orientado pela transcrição, em que a partir da leitura crítica do ‘original’ (texto musical) inicie um processo de *desmonte da maquinaria criativa* e reconstituição da multiplicidade da obra musical a partir do jogo de *cobrir, descobrir e des-cobrir* os diferentes constituintes factuais e virtuais. Para isto, uma performance transcriadora depende da capacidade e estratégia do performer para movimentar plataformas que evidenciem as diferentes naturezas dos elementos constituintes da multiplicidade.

Aceitando esta lógica paralela à hegemônica, o performer vai estar valorizado em consonância com isto, e como tal, a narrativa do *bom performer* vai ser reescrita para validar o desempenho deste como agente que vincula e mobiliza diferentes estratégias, artes,

ferramentas, métodos para criar com um conglomerado coeso que instancie uma re-
formação da obra. Nesse sentido cobra valor a necessidade apontada por Leech-Wilkinson
e citada no início deste texto: “se precisamos de virtuosismo, talvez seja do virtuosismo na
imaginação, na inovação e na improvisação; criatividade virtuosa, não conformidade
virtuosa. Certamente precisamos de um fim à espiral da performance cada vez mais
espetacular” (2018, p. 560). Este virtuosismo criativo, inconforme, imaginativo, inovador e
improvisador não seria compatível com um vínculo ontológico de submissão entre o
performer e a obra perfeita. Também não seria compatível com o *habitus conservatorial*, que
além de criar estruturas hierárquicas de agências separadas, cimenta a prática musical na
execução impessoal, distanciada da singularidade, subjetividade do performer. É neste
sentido que sou insistente, propor um *modus operandi* que pressuponha a vitalidade,
complexidade e heterogeneidade da obra musical não é só um desafio para a ontologia
desta, mas para a definição de outras categorias como a do performer e o estabelecimento
de uma ética particular.

Finalmente, embora neste trabalho a reflexão ontológica tenha se focado na agência
do bom performer, *virtuose*, e da obra musical, considero que à luz da transcrição cada
categoria, constructo e agente envolvido na performance musical pode ser revisto e
ressignificado. O papel da tradição de performance, das edições de partituras, do compositor-
gênio, entre outros são passíveis de serem questionados sob a luz da transcrição e da
Pesquisa Artística. Ambas não excludentes, mas complementarias, colocam em xeque as
certezas do *habitus conservatorial*, uma vez que se caracterizam pelo destaque às
singularidades e novidades, assim como ao desafio das categorias tradicionais.
Particularmente, a Pesquisa Artística tem como foco aquilo emergente, especialmente no
que se refere a novas formas de fazer música e arte -parece que é por isto que a transcrição
cabe tão bem nela-, não se trata de uma busca de algo perdido, mas sobre algo que está a
ser inventado, que não era percebido anteriormente (ASSIS, 2019). Ao criar as condições
para incitar e expandir o pensamento e a experiência da prática musical a partir de sua
materialidade, acaba levando à redefinição de hierarquias e estruturas tradicionais, se
pensarmos no ato musical como um processo de interação entre diferentes agentes, como
o compositor, o ouvinte, o intérprete, o musicólogo, etc., definido por estruturas hierárquicas
de regulamentação social, cultural e econômica,. Assim, ao mudar seu foco do que deve ser
descoberto para o que pode ser potencialmente criado no contexto da pesquisa, desafia,
entre outras, as definições convencionais do papel adequado do *virtuose* dentro da academia
e da obra que é performada.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Paulo. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2018.

ASSIS, Paulo. The emergence of questions from practice: Introduction to Artistic Research in Music. **Finding focus: articulating questions, topics and objectives. Introduction to Artistic Research in Music**. Gante, Bélgica: 2019.

BIPPUS, Elke. Artistic Experiments as Research. In: SCHWAB, MICHAEL (Org.). **Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research**. [S.l.]: Leuven University Press, 2013. p. 121–134.

CAMPOS, Haroldo De. Da tradução como criação e como crítica, 2011 [1962] p. 31-46. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora, 2011 [1985] p. 9-30. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. **Haroldo de Campos Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo De. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução, 2011 [1984]. In QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador, 2011 [1991] p. 63-74. In QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. Tradução, ideologia e história. **Remate de males**, v. 4, p. 239–247, 1984.

CAMPOS, Haroldo De. Transluciferação Mefistofáustica. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 179–209.

CAMPOS, Haroldo De. Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética. **Acta Poética**, v. 4, n. 1–2, p. 145–154, 1982.

DAVIES, D. (2018). Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the “Classical Paradigm”. In: ASSIS, P (Ed.). **Virtual Works Actual Things Essays in Music Ontology** (pp. 45-64). Leuven: Leuven University Press.

DAVIES, David. Descriptivism and Its Discontents. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 75, n. 2, p. 117–129, 2017.

DOMENICI, Catarina Leite. **A voz do performer na música e na pesquisa**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012. p. 169–182.

ELLIOTT, David J.; SILVERMAN, Marissa. Change in Music Teacher Education. The Oxford Handbook of Preservice Music Teacher Education in the United States. [S.l.: s.n.], 2019

GOHER, Lydia. **The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Clarendon Press, 1992.

GOOLEY, Dana. The battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GIBBS, CHRISTOPHER H.; GOOLEY, DANA (Org.). **Franz Liszt and his world**. [S.l.]: Princeton University Press, 2010. p. 75–112.

HAYNES, Bruce. **The end of early music: a Period performer's history of music**. New York: Oxford University Press, 2007.

KLEYNHANS, Cara. Die Chinese virtuoso-pianis Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz , die “ Laaste Romantikus”. **LitNet Akademies**, v. 9, n. 3, p. 699–742, 2012.

LEECH-WILKINSON, Daniel. The danger of virtuosity. **Musicae Scientiae**, v. 22, n. 4, p. 558–561, 2018.

LEISTRA-JONES, Karen. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of Werktreue Performance. **Journal of the American Musicological Society**, v. 66, n. 2, p. 397–436, 2013.

O'DEA, Jane. **Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of musical performance**. Wesport: Greenwood Press, 2000.

PALMER, David L. Virtuosity as rhetoric: Agency and transformation in Paganini's mastery of the violin. **Quarterly Journal of Speech**, v. 84, n. 3, p. 341–357, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3ed. ed. São Paulo: Martin Fontes, 1997.
SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. 3rd. ed. New York: Routledge, 2013.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STEFANIAK, Alexander. Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism. **Journal of the American Musicological Society**, v. 70, n. 3, p. 697–765, 2017.

INDISCIPLINANDO A MÚSICA: PESQUISA ARTÍSTICA E ATIVISMO HISTORIOGRÁFICO

Luca Chiantore

Tradução de Bibiana Bragagnolo

Desde o seu surgimento, os debates sobre pesquisa artística mantiveram correntes fortemente ideológicas. Como recentemente apontado por Dogantan-Dack (2015), esta propensão não foi tão evidente inicialmente no campo da performance musical como foi em outras áreas. O tom militante do nosso engajamento, entretanto, vem se intensificando aos poucos: Paulo de Assis está aplicando uma dimensão cada vez mais ideológica aos seus projetos no Instituto Orpheus; no Brasil, Catarina Domenici, Isabel Nogueira e outros estão também se encaminhando nesta direção; e o artigo antes mencionado de Dogantan-Dack considera abertamente o papel da Pesquisa Artística em face às ameaças do neoliberalismo e autoritarismo ascendente.

Entretanto, se alguém concebeu a performance como uma tarefa de resistência contra os poderes dominantes, esta pessoa é certamente Richard Schechner, o fundador dos Estudos em Performance (Performance Studies). Transformar a arte em um processo transformativo para indivíduos e sociedade como um todo foi o foco de Schechner no tempo de suas ideias “ativistas” iniciais – como ele as definiu – no “*environmental theater*” (SCHECHNER, 2015). Em seu livro mais recente, *Performed Imaginaries*, lançado quando ele tinha quase 80 anos, a relação entre performance e ativismo se torna uma chamada para novas formas de militância nas quais criadores e acadêmicos colaboram em nome de princípios performativos, mais do que ideológicos (SCHECHNER, 2015).

Artistas, ativistas e acadêmicos: como não poderíamos entendê-los como sendo nós, que estamos tentando, em proporções variáveis, ser as três coisas? Eu sei que falar sobre ativismo é algo bastante pesado, de fato. E se pensamos no papel que a música pode desempenhar neste contexto, nosso primeiro olhar recai sobre realidades musicais fora da tradição clássica Ocidental, tais como performances criativas de protesto, projetos

educacionais, musicologia colaborativa e assim por diante. Mas luta e protesto podem também ser efetuadas através da reflexão, e esta dimensão é particularmente relevante para a música clássica, com sua poderosa carga simbólica e o lugar peculiar que ocupa no passado e no presente de nossa sociedade. Como Mark Evan Bonds (2006) apontou, no século XIX a orquestra sinfônica se tornou uma representação idealizada da sociedade burguesa (o concerto sendo, correspondentemente, uma metáfora das possíveis relações entre o individual e a comunidade). Atualmente, um autoproclamado anarquista como Frederic Rzewski vê a improvisação contemporânea como “um tipo de laboratório abstrato, no qual formas experimentais de comunicação podem ser testadas” (RZEWSKI, 2007, p. 64). E Catarina Domenici (2013a, 2013b) mostrou como a relação obra/performance na tradição europeia reproduz o esquema de submissão patriarcal, demonstrando como situações reais e dimensões metafóricas interagem para manter desigualdades de gênero.

Os Estudos em Performance, tais como eles se desenvolveram sob os auspícios de *The Drama Review* – a revista que Schechner começou a editar em 1962 –, sempre foram muito mais do que simples reflexões sobre criação de palco. Contudo, o formidável “manifesto” (como ele mesmo o define) no centro do último livro de Schechner leva para uma compreensão mais ampla do conceito de *performance*:

- 1) Explorar, tocar e experimentar com novas relações;
- 2) Atravessar fronteiras, sendo estas não apenas geográficas, mas emocionais ideológicas, políticas e pessoais;
- 3) Se engajar em um estudo ativo vitalício, tomar cada livro como um script – algo a ser tocado, interpretado e reformado / refeito;
- 4) Se tornar outra pessoa e você mesmo simultaneamente. Empatizar, reagir, crescer e mudar (SCHECHNER, 2015, p. 9).

Cada uma destas palavras pode ser aplicada na atividade diária de um músico clássico: explorar e experienciar novos caminhos; ultrapassar limites emocionais, ideológicos e pessoais; entrar em diálogo criativo com fontes escritas; e, fazendo isso, se abrir para o crescimento mútuo e a mudança. Vistos sob o ponto de vista da manutenção da tradição da música clássica, entretanto, estes princípios são genuinamente subversivos.

1. HIERARQUIAS E SUPERIORIDADE MORAL

O que um ativista busca é mudar o estado das coisas. Assim, o que devemos mudar na música clássica? Algumas pessoas primeiramente mudariam o seu nome. A lista de termos usados ao redor do mundo para se referir a ela, especialmente nas línguas

Românicas, contém grandes variações. Tal terminologia não é o foco central deste artigo, mas é notável que todos os termos usados ou propostos, sem exceção, têm conotações contundentes. Nomes são importantes. A linguagem abstrata é uma das grandes criações da humanidade e dar nome a algo é o ponto de início da comunicação.

Nós vivemos rodeados de categorias, rótulos, taxonomias. Podemos tentar resolver o argumento com frases vazias, como “Existem somente dois tipos de música, a boa música e a outra” (ELLINGTON, 1995, p. 326), frases que permanecem vazias independente do prestígio de seus autores. Mas a realidade é que estamos inundados por classificações, e essas classificações são úteis para nós. “Sem um sistema consistente de categorias não é possível conhecer”, afirmou Antonio García Gutiérrez (2007, p. 15). O problema é conhecer estas categorias, compreender suas implicações e decidir como nos posicionarmos em relação a elas.

A música clássica ilustra perfeitamente as dinâmicas destas classificações e as potentes repercussões que podem se esconder por trás das frases ditas muitas vezes inconscientemente. Ademais, como sabemos, a prudência facilmente se esvai quando um sentimento de superioridade está presente, e a música clássica tem frequentemente olhado para outras tradições com genuíno desprezo. Uma figura eminente como Bruno Walter disse ao crítico do Los Angeles Times, Albert Goldberg, em 1958:

Eu entendo que o jazz é um insulto para mim. Eu me sinto degradado ao ouvi-lo. A monotonia do uso da percussão, a gritaria ininterrupta do baixo emudecido é bastante insuportável para mim. E eu sinto que a popularidade do jazz nos dá uma visão muito angustiante da civilização de nosso tempo. [...] Eu apenas posso dizer que o jazz é um perigo porque ele apela para os instintos mais baixos do ouvinte e isto é característico de algumas tendências do nosso tempo, as quais eu somente posso lamentar (WALTER, 2017, 37’37” – 39’10”).

Tons pouco diferente foram utilizados ligeiramente mais tarde, em 1967, por Andrés Segovia, em referência ao flamenco (“Eu tive que resgatar o violão duas vezes. Primeiro das mãos barulhentas dos tocadores de flamenco. E por segundo, do pobre repertório que tinham.” Nupen, 2016, 4’41” – 4’58”). E para aqueles pensando que isso se passou há muito tempo, aqui está o que foi dito em 13 de maio de 2017, pelo ícone vivo Plácido Domingo, sobre a necessidade de se promover a música clássica:

Eu creio que isso nos ajudaria muito, ajudaria espiritualmente às crianças pararem de ouvir sempre à *má* música popular. Porque existe música popular *boa*. Eu amo boa música popular. Mas a música ruim! Por exemplo, sem querer criticar, o rap é algo que... [silêncio] Isso é o que estão nos dando hoje em dia!

E então vem o Grammy Awards e os rappers o ganham (DOMINGO, 2017, 0'06" – 0'46").

A cronologia, neste caso, é impressionante, quatro dias após estas palavras serem pronunciadas, a Universidade de Harvard anunciou solenemente que o estudante Obasi Shaw se tornara o primeiro a se graduar apresentando um álbum de rap como trabalho de conclusão de curso – *Liminal Minds*, disponível na íntegra no Spotify e Soundcloud – enquanto em fevereiro de 2017 outra universidade, Clemson University, na Carolina do Sul, aceitou um álbum de hip-hop com 34 faixas – *Owning My Masters: The Rhetorics of Rhymes and Revolutions*, de A. D. Carson, também disponível no Soundcloud – como tese de doutorado. O mundo muda, e estas trajetórias podem ser difíceis de compreender se observadas de cordo com os paradigmas anteriores.

Desde o século XIX o real inimigo tem sido a música popular. A má música popular, como Domingo disse: aquela que é endossada pelo sucesso comercial. E é aqui onde se torna mais claro que a música clássica, a partir do momento no qual foi definida como tal, não quer ser apenas *diferente* das outras, mas *superior*. Isto foi explicado com muita sutileza por Matthew Gelbart no seu livro *The invention of "Folk Music" and "Art Music"* (2007): a música "arte" emerge como uma alternativa "elevada" ao novo interesse nas tradições locais e anônimas com origens inescrutáveis, mas as suas ambições obscuras não apareceram até que sentisse uma ameaça da música comercial emergindo com sucesso como parte de uma nova cultura do lazer durante o século XIX. Sobre estas classificações, movimentos essenciais foram feitos, como indicou Josep Martí: "Outorgamos os conteúdos às linhas demarcadoras das fronteiras internas do nosso universo musical de acordo com nossas necessidades de fazer prevalecer determinados valores" (MARTÍ, 2000, p. 223).

Prevalecer. Esta é a palavra-chave. Isto é sobre poder e não meramente uma questão ética. A suposta dimensão espiritual da música clássica foi, desde o princípio, a afirmação de uma superioridade moral. Houve intenções louváveis por detrás da força condutora, pois é fácil concordar com os pedagogos do século XVIII em diante que estudar música nos torna melhores pessoas, mais sensíveis, cultos e inteligentes. Mas esta realidade escondeu ressonâncias sinistras. A burguesia europeia conservadora (e seus emuladores ao redor do mundo) converteram esta música *elevada* (*sua* música, na verdade) no endosso moral do poder que o jogo político estava garantindo, não apenas no seu continente de origem, mas ao redor do mundo.

Na área geográfica que hoje é a Alemanha, estas pretensões cruzaram o caminho de um enredo político preciso: o projeto nacionalista Prussiano. A partir da metade do século

XVIII, esforços de tornar a música em um selo de identidade nacional, baseado na afirmação de uma explícita superioridade, seguiu uma rota surpreendentemente coerente, como Bernd Sponheuer mostrou em sua contribuição ao fundamental *Music and German National Identity* de Celia Applegate e Pamela Potter (2002). A ideia de progresso estava no auge, e o plano historiográfico fundamental Barroco-Classicismo-Romantismo foi uma ferramenta potente na propagação de uma concepção evolutiva de música, construída ao redor da centralidade da partitura e na qual os compositores alemães têm um papel central. Este projeto se tornou o cerne da identidade atual da música clássica, ainda hoje muito alinhado ao horizonte simbólico montado pela musicologia do século XIX.

2. UMA LONGA LISTA DE “NÃOS”

As nuances que a musicologia trouxe para o projeto nacional ativaram outros interesses – tais como os poderes internos da disciplina, cujos mecanismos foram relevados por Kevin Korsyn em *Decentering Music* – e outras formas de controle: aquelas embutidas nos paradigmas de performance no decorrer do século XX, gradualmente isolando as diretrizes de performance dos debates intelectuais mais amplos. Quando Foucault e Bathes começaram a falar, nos anos de 1960, sobre a “morte” do autor, a música clássica estava engajada em um processo sem precedentes de monumentalizar a autoridade do compositor. No início dos anos 80, enquanto estávamos descobrindo o quão pós-modernos éramos, os conservatórios ao redor do mundo continuavam a ensinar uma história da música eurocêntrica e teleológica. E enquanto a etnomusicologia, em meio ao colapso do estruturalismo, já focava na performance a partir de uma perspectiva antropológica, na música clássica o rótulo de “prática de performance” era principalmente associado com o estudo de tratados históricos com o fim de melhor decifrar as partituras. Certamente, houve várias exceções. Mas a performance e seus principais discursos se mantiveram na periferia das ideias que tanto contribuíram para outras áreas da pesquisa em música.

Este assunto é duplamente importante uma vez que a música clássica é o que é porque nós a *tocamos* de uma determinada maneira. Consciente ou inconscientemente, quando pensamos em música clássica não estamos pensando sobre repertório, mas sobre um repertório *em específico* tocado de uma maneira *em específico*. O evento de música clássica mais assistido no mundo, o New Year’s Concert, geralmente apresenta a música de

um compositor, Johann Strauss Jr., o qual se tornou em seu tempo um ícone daquilo que na época se situava como *música popular*: comercial, urbana, largamente distribuída e conectada tanto com a dança quanto com o entretenimento. Colocada em contraste com os dramas monumentais de Wagner, as leves *operettas* de Strauss eram o mais gritante exemplo para datar o contraste entre aspirações metafísicas e a vida cotidiana. E também entre as valsas de Strauss e as obras instrumentais de Brahms escritas durante os mesmos anos e na mesma cidade, levando críticos como Eduard Hanslick identificar a enorme lacuna entre o efêmero, de vacuidade funcional de “baixa cultura” e o incalculável valor da *música pura*, música arte em seu auge. Raramente é dito que Brahms amava incondicionalmente a música de Strauss. Strauss era o “pop” de seu tempo, e assim sua música era experienciada: música que animava bailes, interagindo com as últimas tendências da vida urbana. A emblemática valsa *Danúbio Azul*, para mencionar apenas um exemplo, foi apresentada pela primeira vez em Viena em 15 de fevereiro de 1867, no salão de baile no qual a moderna Dianabad – o protótipo de uma moderna piscina coberta – era convertida a cada inverno.

O que resta de tudo isso no New Year’s Concert? Não muito. Nós lentamente tornamos a música de Strauss em música *clássica* a experienciando como tal: apreciando em silêncio, sentados em uma sala de concertos, ouvindo à perfeitas interpretações de suas partituras. Nós a concebemos, experienciamos e tocamos como música clássica. E o mesmo ocorre com muitos outros repertórios. É chocante hoje em dia ouvirmos a uma gravação como *Love Fugue* de Uri Caine (na qual o *Dichterliebe* op. 48 de Schumann é apresentado como canções *pop*, cada uma em um gênero musical diferente) ou o *Winterreise* de Schubert cantado em catalão pelo cantor *pop* Judit Neddermann, acompanhado pelo quarteto de cordas Brossa. Isto ocorre porque estamos acostumados a ouvir a este repertório cantado com a técnica operística, na linguagem original, mesmo que não entendamos alemão, e com o um piano de cauda *Steinway* tocando junto de acordo com os cânones do século XX. Mas nem Schubert, nem Schumann tinham isto em mente. Na verdade, os *lieder* não era tão “deles”, uma vez que era habitual nas primeiras décadas do século XIX que a autoria fosse identificada com o poeta (“ein Lied von Goethe”, “in Musik gesetzt von Franz Schubert”).

Transições deste tipo não são tão inocentes. Dependendo do que a música e o contexto devem ser, julgamentos favoráveis são aplicados ao uso de *vibrato*, *portamento* e heterofonia, que outras tradições marcaram como aberrações, e vice-versa. Entonação, precisão rítmica, balanço dinâmico não são realidades absolutas; dentre o panorama global atual da música erudita, certas inflexões agógicas são enaltecidas quando se toca a obra de determinado autor, enquanto são altamente condenadas ao tocar a obra de outros. E o

ensino de música é geralmente estrito em reconhecer desde o início onde se situa nosso campo enquanto executantes. Assim que você começa, você ouvirá uma longa lista de “nãos”: “*não* faça isso porque soa mal”, “*não* use este vibrato”, “*não* toque assim porque é de mau gosto”, “*não* ataque desta maneira”, e assim por diante, geralmente levando a atribuições profissionais precisas (“apenas amadores fazem isso!”). Uma parte decisiva da educação musical erudita envolve explicar aos estudantes o que eles *não* devem fazer, como eles *não* devem tocar.

3. OS CÂNONES DISCIPLINADOS DA MÚSICA CLÁSSICA

Esta música organizada, disciplinada em ordem a manter o *status quo*, foi o tema do livro *Disciplining Music*, editado por Katherine Bergeron e Philip Bohlman, publicado pela primeira vez em 1992. “Disciplinar a música foi um ato de domesticação da música, tornando-a nossa e comandando-a para ser dócil”, escreveu Bohlman no epílogo do livro, dando uma perspectiva histórica dos discursos dominantes na musicologia (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 198). Como muitos textos do século XX, em *Disciplining Music* pouco é dito sobre performance, mas muito sobre repertórios. Mas uma seção é bastante relevante: a descrição implacável de Bergeron – em termos explicitamente Foucaultianos – do papel das escalas no treinamento tradicional de música, visto como a linha central da domesticação de corpos, intervalos, ritmo e entonação (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 1-3). Essa canalização do desejo é o eixo de conexão que Bergeron aponta entre a precisão técnica requerida do performer clássico e a veneração aos grandes compositores do passado.

Estes grandes compositores integram o cânone central da música clássica, aquele cujo papel neste exercício de controle é explicitamente sublinhado por Bohlman: “O cânone estabelece a autoridade, e esta autoridade é compreensivelmente atrativa àqueles que disciplinariam a música” (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 201). O cânone, neste contexto, é uma palavra decisiva; ele determina quais compositores e quais repertórios merecem ser preservados, estudados e performados. Na realidade, esses cânones se provaram essenciais para a musicologia enquanto uma *disciplina* para fazer justiça à etimologia de uma palavra com tão notáveis conotações: *disciplina* para *domar* e *controlar* a música; uma ação de autoridade sobre as pessoas e sobre a música em si mesma.

Como em qualquer operação de controle, as categorias se provam decisivas. Por esta razão, as propostas com intenções de mudar a ordem estabelecida não deveriam necessariamente começar por reconsiderar as fronteiras *externas* da música clássica, colocando-a em diálogo com outras tradições e práticas. Elas deveriam começar a partir de uma reconsideração de suas fronteiras *internas*. E em uma música tão imbuída com questões históricas, essas fronteiras são inseparáveis do enquadramento historiográfico no qual classificamos estilos, formas, obras e compositores.

No jogo historiográfico, o quadro é sempre estabelecido com mais do que rótulos, principalmente o status escondido por detrás destes muitos rótulos. E a performance em si está totalmente envolvida com este processo, porque há uma simbiose entre a estrutura historiográfica com a qual etiquetamos compositores e a maneira como tocar suas composições. Músicos e musicólogos continuamente alimentam um ao outro; se nós tocamos obras que se alinham com a ideia que temos delas, o resultado sonoro inevitavelmente reforçará esta ideia, trazendo à tona o melhor endosso imaginável: aquele de uma realidade sensorial na forma de som. Esta relação entre historiografia e performance é, então, um campo ideal de militância para desvendar e reformular os discursos que agora apoiam estes jogos de poder.

Em *Desclassificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, o anteriormente mencionado Antonio Garcia Gutiérrez nos oferece uma perspectiva a partir da qual se pode criar esta mudança. A desclassificação do conhecimento de García Gutiérrez não significa renunciar ao sistema de categorias, mas sim repensar seus parâmetros: “Desclassificar, isto é, desmontar uma estrutura de ordenação dominante – geralmente hierarquista –, implica reclassificar com parâmetros distintos aos dessa estrutura” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 5). Não se trata, portanto, de uma questão de substituir uma estrutura por outra, mas buscar por um “pluralismo lógico, cultural, social e cognitivo” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 6) capaz de comportar a complexidade do mundo.

Sem dúvida seria correto aplicar este processo à periodização historiográfica e aos estilos composicionais aos quais usualmente a associamos. Entretanto, eu proponho algo diferente: colocar a desclassificação em ação através da performance. A performance pode desempenhar um papel decisivo se a concebemos não como uma extensão e ilustração do discurso musicológico, mas como geradora de conhecimento com características próprias, como mostrado por Jorge Salgado Correia (2013). E isto se conecta a outro dos conceitos principais de García Gutiérrez, aquele da “rede de sentido”. É difícil acreditar que García Gutiérrez não estava pensando precisamente na performance musical quando ele advoga

conceitos “definidos . . . por sua própria transformação” dentro de “reposições e transposições efêmeras em uma rede de intercâmbio – que é o conhecimento e a cognição – na qual os sentidos e os conceitos, necessariamente abertos, se renegociarão tantas vezes como perspectivas intervirão no jogo da comunicação” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 25).

Estas perspectivas multiangulares que impactam no “jogo da comunicação” são aquelas que nós, enquanto criadores, trazemos para a nossa atividade. Uma rota que pode começar precisamente por repensar os rótulos historiográficos correntes. Mesmo usando as mesmas fontes e metodologia que a musicologia tem empregado para criar os mais repetidos discursos do século XX, é possível defender posições diferentes e, algumas vezes, antagônicas. Ainda, a prática artística pode transformar estas categorias a partir de dentro, e de um modo mais profundo.

Na música clássica, a desclassificação permite desafiar as categorias de longo alcance, além daquelas diretamente envolvidas na periodização. Ela pode ser aplicada na relação entre a musicologia e a prática musical, entre as partituras escritas e a improvisação e entre a música ocidental e as *outras*. Todas elas, ao que parece, são jogos de poder nos quais as categorias usadas são essenciais, exatamente como elas estão dentro da complexa tensão interna entre a autoridade do compositor, a liberdade do performer e o peso da tradição.

As classificações nunca são neutras: elas canalizam identidades e estabelecem hierarquias. Desafiar a ordem dominante concebendo a historiografia como um campo de militância pode ser uma possibilidade para buscar um outro equilíbrio.

4. RUMO A UM ATIVISMO PERFORMATIVO HISTORIOGRÁFICO

No debate acadêmico, a ideia de ativismo historiográfico apareceu fugazmente, sempre em âmbitos muito específicos e nunca em relação com a música. Jennifer Terry a propôs incidentalmente em 1991 dentro de sua luta por uma *historiografia desviante* capaz de encontrar alternativas às narrativas dominantes no campo *queer* (TERRY, 1991, p. 284); e mais recentemente ela apareceu em relação à defesa da tradição oral e da cultura popular como alternativas à história baseada em documentos escritos (especialmente em *Oral History and Public Memories* de Paula Hamilton e Linda Shopes, 2009). Mas a noção de *ativismo historiográfico* nunca se firmou como um conceito com características próprias, e

menos ainda em referência a historiografia musical. Apesar do papel da música nos Estudos em Performance, conexões específicas entre música e ativismo são geralmente retiradas de qualquer perspectiva historiográfica, um claro exemplo é o recente *Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism* (2013) de Eunice Rojas e Lindsay Michie.

Dada a natureza específica dos paradigmas performáticos da música clássica, qualquer ação “ativista” neste campo necessariamente implica em redesenhar o elo entre estilos *composicionais* e estilos *de performance*. Nesta estrutura herdada do século XX, estes formam uma hierarquia precisa que delimita drasticamente a margem de ação dos performers. Nós precisamos, então, nos permitir, como performers, a reivindicar o nosso direito de agir em face à tradição. Na verdade, aquilo que sempre foi tratado como a submissão do performer à vontade do compositor é atualmente a rendição à continuidade de uma tradição que consiste em olhar a partitura de um modo específico. E este modo é inseparável dos nossos bem conhecidos rótulos historiográficos.

A postura autoritária que ratifica este papel foi enfrentada por Catarina Domenici em seu engenhoso artigo “His Master’s Voice”: “Ao consolidar a imagem do performer como executante mecânico, ao mesmo tempo decodificador da partitura e replicador de cânones interpretativos, a tradição acaba por criar uma fantasmagoria de si mesma ao silenciar a voz do intérprete” (DOMENICI, 2012, p. 75). Mine Dogantan-Dack recentemente se voltou para esta subjugação nos seguintes termos:

Quando a autoridade é deslocada de pessoas reais, vivendo em circunstâncias e papéis históricos e sociais específicos – e assim contingentes –, para uma *ideia* presumidamente residindo em representações simbólicas escritas [...], se torna marcadamente mais fácil impor uma visão moral contingente como a lei natural universal, escondendo as posturas autoritárias daqueles que a ditaram em cada instância de um dado tipo de prática cultural: convenientemente, prioridades éticas não são mais elaboradas por indivíduos ou grupos, mas por uma autoridade abstrata com a qual ninguém pode entrar em debate ou argumentação racional (DOGANTAN-DACK, 2015, p. 34).

A relação entre a ideia do compositor supostamente personificada pela partitura, e a força da tradição com a qual os performers que vieram antes de nós tanto contribuíram, obriga os performers contemporâneos a tomar uma posição. É uma opção deles tanto aceitar a situação ou buscar por alternativas, uma vez que “uma voz só tem poder quando há alguém que responda ou obedeça” (DOMENICI, 2012, p. 73).

Em fevereiro de 2014, enquanto palestrante do 2nd *Iberoamerican Meeting of Young Musicologists*, organizado pelo grupo Musicologia Criativa, eu enfatizei como o pensamento historiográfico e as regras de performance alimentam um ao outro neste processo, e apoiei isso com a figura a seguir:

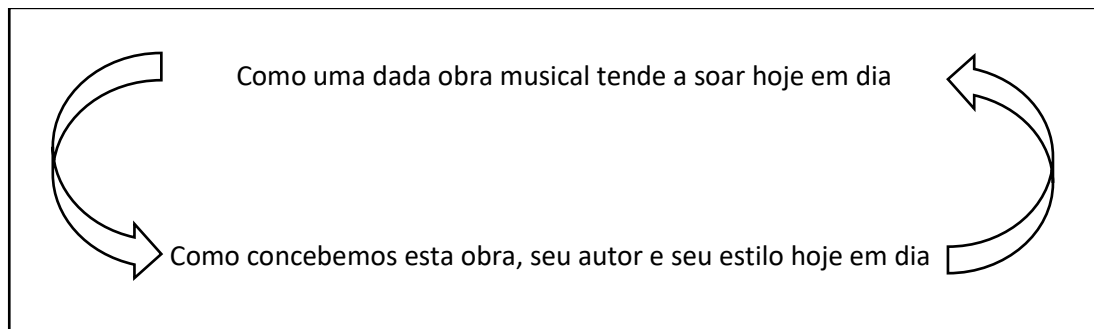


Figura 1. Em um quadro de feedback conservador, as categorias da prática musical e da historiografia se endossam mutuamente.

Pelo menos em teoria, este sistema pode se manter indefinidamente, desde que aceitemos o *status quo*. Mas e se estas redes de obrigações não se encaixam com nossa personalidade ou com nossa curiosidade? Se nos atrevermos a mudar um dos elementos, tudo muda. A interpretação específica que cada performer decide dar à uma obra musical é aquilo que brilhará na memória e imaginação de seus ouvintes, e o conhecimento coletivo depende diretamente destas percepções pessoais.

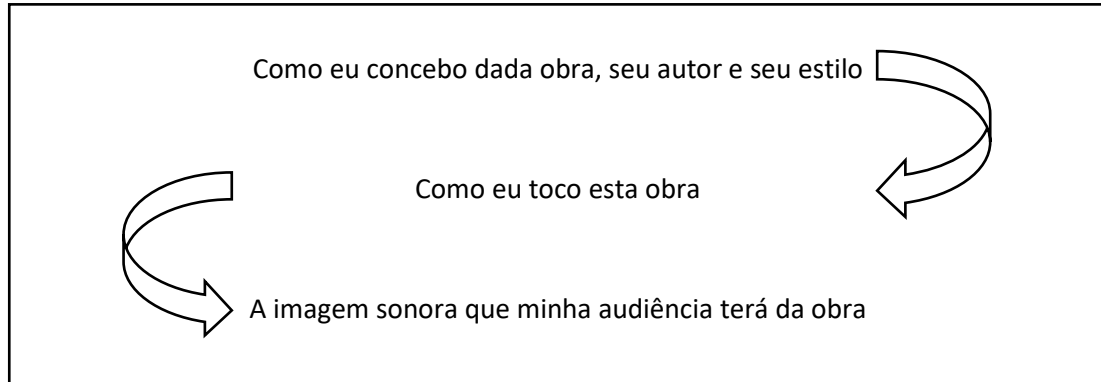


Figura 2. As decisões pessoais do performer marcam a experiência específica de cada ouvinte; é aqui que a herança recebida encontra o presente.

Esse ato individual e humano nos lembra que o poder de mudar o mundo começa com a habilidade de agir sobre nossas redondezas imediatas. Aqui, a maneira de Foucault de olhar para o passado de modo a entender o presente é novamente uma referência inspiradora. Em minha opinião, não há uma página de *L'Archeologie du savoir* que não possa ser relacionada com o nosso tempo presente como músicos, musicólogos e educadores. E Foucault auxiliou mais do que qualquer um a demonstrar em qual nível nossa vida em

sociedade nos torna parte de uma rede de discursos, procedimentos e conceitos cheios de implicações.

Precisamente por conta disso, é importante localizar áreas específicas para atuação. Podemos planejar um ataque de larga escala ou considerar outros, táticas mais sutis, potencializando os pontos fracos, as contradições do sistema, de modo a abrir brechas e permitir que um novo ar entre. Porque as contradições existem, e são muitas. Elas começam mesmo antes de assumir a problemática relação entre estilos composicionais e estilos de performance. Qualquer descrição sintética daquilo que usualmente compreendemos – composicionalmente falando – como “Clássico” ou “Romântico”, por exemplo, não se encaixa em nenhuma obra de seus representantes icônicos. É suposto que Haydn é “Clássico” e Chopin é “Romântico”, mas então quando você tenta encaixar qualquer definição das características distintivas de um ou outro “estilo” nos cinco primeiros minutos de *Creation* de Haydn, ou do *Requiem* de Mozart, algo falha. E o mesmo ocorre com muitas peças breves do supostamente “Romântico” Chopin. O Prelúdio Op. 28 N. 7, por exemplo: com o que ele mais se assemelha? Com o universo turbulento da Sonata em Si Menor de Liszt ou com a simetria de um minueto de Mozart? Depende, é claro, de qual minueto de Mozart escolhemos. Mas o ponto é: estas categorias são uma simplificação que domestica a música, trivializando a sua riqueza. E esta redução à ordem não é somente uma questão musicológica; os performers mesmo frequentemente excluem de seus repertórios as peças que não se encaixam no molde. Nós pianistas sabemos isso muito bem: peças como a Fantasia Op. 77 de Beethoven, o Allegro de Concerto de Chopin, os Estudos Op. 65 de Albéniz e uma longa lista de outras não são regularmente tocadas porque não correspondem ao modelo estilístico ao qual associamos com os seus autores.

Os “estilos” como um todo são um magma no qual a musicologia, os performers, promotores de eventos e audiências criaram trajetórias surpreendentes. Desde os anos de 1970 nós ouvimos com frequência que o “período clássico” não é o mesmo que o “estilo clássico”. No entanto, apesar da autoridade daqueles na linha de frente destas batalhas (entre estes Charles Rosen e Carl Dahlhaus), os conceitos de *estilo* e *período* são frequentemente tratados hoje em dia como perfeitamente intercambiáveis. Algo similar ocorre com o conceito sibilino de “música contemporânea”, e com algumas tentativas de melhor definir – ou realocar – certos termos. Não chegamos a um entendimento do que “música galante” significa; Beethoven é tanto “Clássico” quanto “Romântico”, dependendo da geração; e usualmente rotulamos Debussy como “Impressionista” apesar do seu explícito escárnio por tal. Musicólogos de vanguarda estão traçando alternativas para tudo isso, é

claro, mas a sua produção é raramente conhecida dentre os músicos e professores, enquanto sites como a *Wikipedia* ou IMSLP aceitam e exibem as classificações historiográficas tradicionais, contribuindo para a sua crescente difusão.

Estas inconsistências são ainda mais chocantes no campo da teoria da performance e em suas interseções com a historiografia. Quando me aproximo de fontes históricas e vejo a que nível aquilo que é encontrado nelas não coincide com muitas das regras as quais associamos com o “estilo de época”, não posso evitar de observar a maior destas contradições. É presumido que estejamos interessados na perspectiva do compositor, mas a imagem sonora de qualquer obra musical é produto da passagem do tempo. Não há nada errado com isso. Porém, se aquilo que buscamos são novos caminhos e novos conhecimentos, então o que temos aqui é uma mina de informação. Em teoria (mas somente em teoria, como já vimos), isto pode ser bem diferente:

- A) Procurar um enquadramento estilístico baseado em uma abordagem diacrônica que não se sustenta, na qual obras criadas em dados contextos históricos são analisadas e tocadas de acordo com os códigos de outros tempos e/ou lugares.
- B) Buscar um foco historiográfico não convencional resultante de uma releitura das fontes da época em que as obras foram escritas.

Esta segunda opção pode se tornar uma possibilidade de ruptura, uma vez que confronta diretamente a tradição, ainda que pareça metodologicamente aceitável. O paradoxo é que a primeira opção, aparentemente distante de qualquer justificação histórica, se parece fortemente com o que a tradição da música clássica sempre fez, em maior ou menor grau. E não estou me referindo necessariamente a alguns “rebeldes” como Ivo Pogorelich, cuja interpretação de Chopin, principalmente no início de sua carreira, parecia Prokofieff, Glass ou Part, dependendo da passagem. Mesmo um artista *mainstream* como Leonard Bernstein poderia se adequar a esta descrição; em suas gravações, as obras de Stravinsky estão muito mais próximas a imagem que temos de Tchaikovsky ou Rimsky-Korsakov do que sob a batuta de Stravinsky. E, apesar de tudo, não é a mesma assimetria cronológica que experienciamos ao adotar uma categoria historiográfica do século XIX tal como “Classicismo” para as obras de Haydn e Mozart, ou quando estudamos elas a partir da análise Schenkeriana?

5. CLÁUSULAS DE OBSOLESCÊNCIA E SUBVERSÃO

Situadas no mesmo discurso que justifica a continuidade da tradição em nome de um suposto respeito pela “vontade do compositor”, assimetrias como estas que observamos podem adquirir valor inesperado. As inconsistências resultantes se tornam verdadeiras “cláusulas de obsolescência e subversão”, de acordo com a descrição de García Gutiérrez (2007, p. 33). E elas nos lembram em que medida estes mesmos repertórios devem se encaixar em outros discursos, dentre os quais um lugar especial é ocupado por aqueles que são substituídos pelos atuais:

Classificar supõe enviar ao exílio todas as ordens possíveis, salvo aquela autorizada pelo poder. E são, na verdade, estas ordens exiladas, que não se foram nunca, as que terminarão por subverter a aparente calma classificatória. A partir do interior das categorias, elas se farão fortes, serão cúmplices dos próprios textos maltratados e instigarão a derrubada das categorias (GUTIÉRREZ, 2007, p. 35).

Não há dúvida: escondidas por detrás das categorias dominantes, frequentemente enclausuradas atrás da suposta necessidade de se tocar de uma determinada maneira e com o suporte da academia, existem outras maneiras de abordar nosso repertório, outras maneiras de olhar para a tonalidade, o ritmo, as dinâmicas e as técnicas de produção sonora; maneiras alternativas a tudo aquilo que aprendemos como sendo estilisticamente “correto” para cada compositor.

Nós inventamos, por exemplo, um som para Mozart, durante o século XIX. Nós o fizemos de acordo com uma estrutura historiográfica precisa, e pouco a mudamos desde então. Mas as fontes históricas endossam uma longa lista de práticas em aberta contradição àquela imagem sonora (e a qual corresponderia melhor com a nossa ideia de “Romantismo”, um termo que Standhal e Goethe associaram precisamente mais com Mozart do que com qualquer outro compositor). Não seria tão insustentável historicamente dobrar ou adicionar novas partes de baixo ao tocar suas obras para teclado (a partir de 1784 seu piano tinha um pedal específico para isso), ou misturar as harmonias através do uso longo e ininterrupto do pedal (Michael Latham mostrou que a alavanca de joelho que encontramos hoje no piano Walter de Mozart é, na verdade, uma adição posterior que substituiu o mecanismo de acionamento com a mão, que impedia mudanças enquanto tocando), e tocar suas obras orquestrais com grandes conjuntos incluindo 10 contrabaixos e 6 oboés (como na estreia da Sinfonia K 338). Se não o fazemos, que não seja por conta da justificativa de que em sua época não se fazia. Não o fazemos porque *atualmente* não é feito, porque adaptamos nossos

gostos a outras práticas, as quais se tornaram estruturas invioláveis de referência com o passar do tempo. Tanto que o argumento central tende a ser ético: “fidelidade” às origens. Esta mesma fidelidade que as fontes em si repudiam uma vez após a outra.

A inconsistência em si tem um potencial enorme. O problema surge precisamente da facilidade com a qual somos envolvidos por um dogmatismo excludente. Então, tudo se resume a uma questão muito simples: aceitamos ou não o *status quo*? Se não o aceitamos, e a *origem* tem nele tanta importância, é nela que podemos atacar o discurso de modo a mudá-lo. “A lógica da origem inspira a razão ocidental a tal ponto que, sem a ficção de um começo, não há realidade”, pontua García Gutiérrez (2007, p. 33). E que “a ficção da origem” é fundamental para a continuação do sistema: “No fundo, o que subjaz a todo poder é dominar a origem uma vez satisfeito o controle do presente e o aparente amansamento do futuro” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 33). Dominar a origem, controlar o presente, domesticar o futuro: o plano perfeito para a dominação.

Na cultura ocidental, toda a nossa categorização musical foi construída, a partir do último terço do século XVIII, acerca do argumento da *origem*. Entretanto, a narrativa de nossa história musical está repleta de outras *ficções*: a polifonia enquanto uma criação europeia, as séries tonais e a sua relação com as “leis” da tonalidade, as raízes no século XIX de certas “escolas nacionais” presentes hoje em dia, a “autoridade do texto” reivindicada para endossar práticas do século XX aplicadas à música dos séculos XVIII e XIX (frequentemente em aberto contraste com qualquer possível interpretação a partir de fontes do período), e assim por diante.

A musicologia tem uma enorme tarefa aqui. Mas estamos neste momento nos endereçando à performance, e aqui eu vejo acima de tudo um imenso tesouro para a Pesquisa Artística, e em especial para as pesquisas inspiradas por um novo equilíbrio entre passado e presente, e entre partituras e práticas musicais. Porque a Pesquisa Artística não é somente prática. Ela é discurso e reflexão também. E esta delicada relação entre a produção escrita e ações performáticas está se provando decisiva para encontrar uma inserção adequada no debate acadêmico. A tradição musicológica tende a dar ao texto escrito um lugar central, tornando-o o motor de tudo e sede do conhecimento último. Mas o perigo de cair no polo oposto também existe. Já no passado distante de 2002, Dwight Conquergood pontuou o risco que a legítima defesa da importância da cultura oral, experiência corporal, e outros conhecimentos excluídos há muito do debate acadêmico, podem induzir à subavaliação do potencial subversivo dos textos escritos em si mesmos.

O textocentrismo – não os textos – é o problema. [...] O projeto dos estudos em performance se faz a mais radical das intervenções, eu creio, ao abarcar tanto a escrita acadêmica e o trabalho criativo, artigos e performances. Nós desafiamos a hegemonia do texto da melhor maneira ao reconfigurar textos e performances em uma tensão metonímica, horizontal, não substituindo uma hierarquia pela outra, o romance da performance pela autoridade do texto (CONQUERGOOD, 2002, p. 151; 2002, p. 40).

Conquergood não estava se referindo a partituras e tratados, mas este perigo, no caso da música clássica, é bastante claro. O diálogo entre música e musicologia cria dinâmicas férteis e criativas que são imediatamente desativadas se tudo se reduz à banal afirmação da superioridade da prática musical sobre a reflexão e conhecimento escrito (como o exato oposto disso, por exemplo, deixando tudo à cargo da autoridade do texto escrito e suas relações internas, o que é da mesma maneira uma outra maneira de desistir de pensar). Afirmações como “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura” (a qual Frank Zappa nunca disse, por sinal, e cuja data de origem remonta à 1918, cf. O’Toole, 2010) não são meramente absurdos; elas são uma verdadeira ameaça para qualquer um que acredite na Pesquisa Artística.

Debater a relação entre prática artística e historiografia é meramente uma dentre as muitas opções para superar o “apartheid de conhecimentos” – de acordo com o incisivo símile de Conquergood (2002, p. 153, 2013, p. 43) – que tende, dentre o âmbito acadêmico, a separar a teoria e a prática, reflexão e criação, pensamento e ação corporal. Mas aplicar esta ideia na Pesquisa Artística pode desencadear os mais fascinantes processos.

6. DERROCADAS HISTORICAMENTE-INFORMADAS

De todas as possíveis rotas para proceder com a desclassificação de categorias historiográficas tradicionais, provavelmente a mais atrativa é realizar uma leitura não convencional das partituras guiando-se pelas fontes históricas correspondentes. Um simples passo nesta direção pode ser suficiente para redesenhar inteiramente a complexa rede de fronteiras simbólicas e profissionais, como no caso da possibilidade de cantores cantarem o repertório dos séculos XVIII e XIX acompanhando a si mesmos no piano, como era usual na época (e ainda hoje dentre cantores populares!). Resgatar práticas esquecidas promove novas habilidades, especialmente quando a improvisação ou múltiplos instrumentos estão envolvidos. Um bom exemplo é Laura Puerto, a única pessoa que desenvolveu as

habilidades necessárias para fazer hoje em dia o que os músicos no tempo de Cabezón e Venegas de Henestrosa regulamente faziam, que era tocar o repertório espanhol do século XVI indiferentemente na harpa, órgão ou cravo, diretamente a partir da tablatura original, na *cifra ibérica*, como mostrado em sua gravação, *Ultimi miei sospiri* (2015).

A tradição da música antiga, de fato, é especialmente avançada neste sentido, tendo, com o passar do tempo, tornado o que era supostamente uma busca pelo “som original” em algo completamente diferente. Há décadas agora, a “performance historicamente informada” tem sido um fértil terreno para a reflexão sobre a teoria da performance e pesquisa artística em si, ao ponto que hoje a barreira entre a performance experimental e a performance historicamente informada é frequentemente não existente. Algumas destas experiências também mostram um crescente foco ético e político, frequentemente acompanhados por um diálogo intercultural imaginativo, como no projeto de Jordi Savall *Les Routes de l’Esclavage*. Poucos grupos têm sido tão radicais em derrubar paradigmas como o Ensemble Organum de Marcel Pérès e L’Arpeggiata de Christina Pluhar, nos quais há clara evidência do diálogo criativo com a música popular e outras tradições: reformulação radical da relação com fontes escritas, colaboração com músicos sem treinamento clássico, técnicas de gravação não usuais, ou papéis de gênero tornados em elementos essenciais da performance. Mas todos estes casos são baseados em repertórios que nunca encontraram um lugar bem definido na tradição acadêmica. A força simbólica de uma abordagem alternativa é mais aparente quando trabalhamos com repertórios e práticas bem estabelecidas no centro de poder ideológico que a musicologia do século XIX eventualmente se tornou.

Em alguns casos, a musicologia em si nos oferece excelentes indicadores. Considere a dimensão expressionista da música de Schoenberg e Webern. Ambos artistas defendiam seus papéis de epígonos da tradição romântica, uma tradição que impregnou suas ideias sobre performance, e as quais um performer com imaginação poderia levar muito mais além do que tudo o que já vi até hoje. Não menos atraente é o caso de Ravel, ainda tão frequentemente rotulado hoje em dia como “Impressionista”, apesar do caminho tomado pela sua carreira o provar sensível a outras tendências como o Futurismo, Dadaísmo e, é claro, Neoclassicismo. Um Ravel Futurista? Por que não, ele sendo tão fascinado por máquinas e mecanismos de relógio? E como soariam *La Valse* ou *Le Tombeau de Couperin* se performadas somente considerando esta dimensão aos extremos?

Ainda mais extraordinário é o caso de Paul Hindemith, um músico geralmente associado com o academicismo e tão removido de seu senso de humor, sua personalidade iconoclasta, seu comprometimento ético e, mais uma vez, suas ideias sobre performance,

neste caso acompanhadas por uma rica discografia. O Hindemith fascinado pela música francesa, por *cabaret*, pelo Futurismo; o Hindemith dando um sentido expressivo para cada um de seus acordes; e o Hindemith desafiando o ouvinte de modo a denunciar a hipocrisia de seu tempo: tantos Hindemiths quantas abordagens performáticas podem ser feitas de sua música.

Em todos estes casos, a conexão direta com fontes permite considerar estas experiências como “performances historicamente informadas”. Em outras ocasiões, no entanto, a musicologia oferece amplas referências, e isto torna a pesquisa ainda mais criativa. Qual seria o som, por exemplo, de um Tchaikovsky no outro extremo no pensamento romântico, mais encantado por Mozart do que por quaisquer elevações sentimentais? Parece uma provocação simples, mas não é. As suas cartas são explícitas ao ilustrar sua desconsideração por Chopin e outros compositores “Românticos” emblemáticos, assim como a sua admiração por Mozart como um modelo de pluralidade e equilíbrio. E o pensamento Parnasiano, que começa como uma reação direta às ideias românticas, ressoa em Tchaikovsky tanto quanto em muitos contemporâneos franceses, como Saint-Saens, Chabrier e Massenet. A alta sociedade russa estava sob o encanto de qualquer coisa que fosse francesa, e o Parnasianismo estava em voga em Paris. Gravações históricas confirmam isso: a Fantasia K. 396 que temos incompleta em um cilindro de cera gravada por Taneyev em 1891 é provavelmente o melhor exemplo de uma “interpretação parnasiana” de Mozart. Seguindo esta linha há a gravação feita em 1926 por Vassily Sapellnikoff do Concerto N. 1 de Tchaikovsky, o qual o pianista havia tocado inúmeras vezes sob a batuta do próprio compositor. A suavidade da articulação, a austeridade do fraseado e as poucas oscilações do pulso em um tempo geralmente rápido, correspondem perfeitamente com aquilo que sabemos ser os gostos do compositor.

Este mesmo argumento poderia se estender a outros autores e áreas da mesma era; incluindo compositores nascido por volta de 1840, como Tchaikovsky ou Dvorak, assim como o termo “Romântico”, que é uma anomalia da historiografia musical. Em nenhuma outra arte algo similar ocorre; o Romantismo, enquanto movimento literário, teve seu fim em meados do século XIX, e a filosofia que o alicerçava foi suplantada por outras maneiras de ver o mundo. Chopin e outras figuras principais nos lembram que, no entanto, o Romantismo em si nunca foi um movimento homogêneo, nem mesmo em seu auge. Nós identificamos Chopin e Tchaikovsky como “Românticos”, mas há outras opções para ambos.

7. BRAHMS, O IMPRESSIONISTA

Com Johannes Brahms estas alternativas são ainda mais surpreendentes. Os nossos livros de história da música insistem em associá-lo com um suposto “Romantismo alemão”, que o agruparia com Mendelssohn e Schumann (que, para começar, não eram contemporâneos seus, mas de seu pai), e mesmo com Schubert (que, em termos geracionais, poderia ter sido seu avô). Então, independentemente de Brahms (em contraste com Schumann) nunca ter associado o termo “Romântico” com a sua produção, é certo que os seus gostos e amizades estavam mais próximos à corrente que se opunha firmemente ao Romantismo: o Positivismo. O seu apego ao passado não era alimentado pela ideia Romântica da eternidade dos princípios vitais, mas pelo conceito de história como uma sucessão de estilos e mudanças geracionais.

Ainda mais interessante é o fascínio de Brahms pelo timbre. O clarinete de Ottensteiner tocado por Richard Muhlfield, que fascinou Brahms o suficiente para que escrevesse para ele aquelas quatro peças tardias para este instrumento, e as flautas Schwedler que ele e outros continuaram a gostar mais do que o novo sistema Bohn, tinham uma característica em comum que nunca associaríamos com Brahms, mas sim com Debussy e Ravel, ou no máximo com Fauré: a variedade de colorido sonoro. A possibilidade de tocar a mesma nota com dois ou três dedilhados diferentes criava uma grande variedade de timbres, e na Alemanha isso parecia justificar o grande esforço de manusear o complexo sistema de chaves que estes instrumentos usam. Isso significou a emancipação do timbre como um parâmetro composicional, mas... nós não concordamos que Debussy foi a figura central nesta suposta transição francesa? Bem, as flautas de Schwedler e os clarinetes de Ottensteiner sugerem que as coisas não foram tão óbvias. E para o pesquisador, elas oferecem uma formidável opção: repensar Brahms em termos de timbres.

As duas sonatas para clarinete e piano Op. 120, por exemplo, foram escritas em 1894, o ano no qual Debussy estreou *L'Après Midi d'un Faune*. Não poderíamos tocar estas sonatas, tão embaladas com harmonias evasivas e dissonâncias não resolvidas, como tocamos a maioria da música francesa desta era? Por que não? Por que ela são “Românticas” e não “Impressionistas”? Rótulos, mais uma vez. E isso se aplica ainda mais à música para piano solo. Os *Intermezzos* Op. 117 N. 2, Op. 118 Ns. 4 e 6 e Op. 119 N. 1, podem facilmente ser tocados do mesmo modo como tocamos a música que Fauré estava escrevendo na mesma época. E podemos ainda voltar mais no tempo (por exemplo com os

Klavierstücke Op. 76 ou as *Ballade* Op. 10) ou buscar salientar as diferenças de outros músicos tradicionalmente considerados estilisticamente próximos, como Robert Schumann ou Clara Wieck.

Combinar dois ou mais autores é, de fato, especialmente atraente. Debussy e Ravel, Rachmaninoff e Scriabin, Mozart e Clementi: cada um desses pares deixou obras que podem levar a surpreendentes disparidades historiográficas se tocadas de maneiras não convencionais. Mas conectar autores pode ser, acima de tudo, uma chance de imaginar um mundo musical capaz de se livrar dos dogmas teleológicos de uma história da música direcional e evolutiva, especialmente quando o tempo os fez referências. O mais explícito exemplo que conheço é a gravação *Dialogues: Mozart-Chopin* (2014) do pianista catalão Josep Colom, no qual ele continuamente entrelaça obras destes dois compositores, também através de interlúdios improvisados; as primeiras faixas todas soam frescas e ingênuas; as centrais, pouco a pouco, mais sérias; e no fim, trágicas e escuras. Ao invés das supostas características dos estilos “Clássico” e “Romântico”, vemos uma curva da vida de nascimento, maturidade e morte.

Em outros casos, contudo, riscos coletivos, não necessariamente sentidos como tais, foram capazes de realizar operações de ainda maior escopo. Olhando para o “Barroco”, em particular, os performers como um todo se provaram decisivos durante o século XX ao se juntarem com musicólogos para descobrir a variedade de música que supostamente ficou sob esta categoria, que abriga tão diversos códigos composicionais como aqueles de Monteverdi e Alberti, Dowland e Haendel, Sweelinck e Royer. E ainda assim, apesar de toda a sua fragilidade, a etiqueta ainda se mantém.

A tenacidade com a qual rótulos tão genéricos como “Barroco”, “Clássico” ou “Romântico” continuam a ser usados é francamente surpreendente. Mas este mesmo fenômeno os torna uma excelente ferramenta para reflexão. O ponto não é discutir se Brahms é um compositor “Impressionista”, mas testar através da prática artística se a sua música se presta a um olhar ajustado ao critério que outros associaram com este rótulo.

8. SALTANDO A CERCA

Dito isto, podemos estar seguros que muitas pessoas não ficarão felizes sobre isso. Sem problemas, se o que não é gostado é o resultado sonoro. Mas nós teremos tropeçado

no problema se o não gostado for o próprio fato da mudança. Se existem fronteiras, elas frequentemente têm que ser observadas, e algumas vezes tal controle vem da dificuldade de se abrir para a mudança. Os performers em si são frequentemente aqueles que tomam estes “padrões de recusa” como seus, definidos por Josep Martí como “destinados a manter a ordem estabelecida” (MARTÍ, 2000, p. 225). Mas *poder* não é o mesmo que *autoridade*, como Michel de Certeau corretamente colocou (1998, p. 87), e um poder que não tem autoridade somente pode contar com a força material. Corroer a autoridade de certos discursos se torna fundamental e a única maneira da rebelião se mover, como muitos de nós desejam, em um território não-violento. Se o território dos Estudos em Performance, especialmente em seus ângulos mais radicais, admitiu um vocabulário que é muitas vezes preocupante, não se pode esquecer do sentido metafórico de premissas como as de Anna Tsing advogando que “as táticas de guerrilha de teorias e histórias múltiplas e empurradas à força podem pelo menos perturbar premissas de monólogos confortavelmente estabelecidos” (TSING, 1993, p. 32).

O desafio é claro: permanecer dentro da clausura ou pular a cerca? Tais cercas na verdade não são mais do que fronteiras conceituais, mas dar um passo para fora delas frequentemente pressupõe um choque com as estruturas de poder prevaletentes. E se o poder é real, corremos o risco das consequências. As circunstâncias, entretanto, são favoráveis. Vivemos em uma realidade cheia de mudanças acontecendo ao nosso redor; mesmo a distância entre a música erudita e a popular não é tão forte hoje em dia como era no passado, e o pensamento decolonial está crescendo com uma velocidade animadora, ainda que falte muito a ser feito. Os códigos que emergiram ao redor de uma visão evolucionista e quase teleológica da música erudita europeia estão desmoronando, e com esta morte vêm alternativas à subordinação do performer ao compositor, assim como novas maneiras de ampliar o diálogo entre música e musicologia, onde a Pesquisa Artística tem muito o que dizer.

A habilidade de repensar o presente começa com a capacidade de ver opções escondidas por detrás das realidades mais aparentemente consolidadas. “O novo conhecimento sempre residiu no dinamismo de suas engrenagens mas estáveis”, pontua Antonio García Gutiérrez (2007, p. 25), e a nossa realidade musical está mostrando isso dia após dia. Especialmente reveladores são os casos de sinergias de larga escala envolvendo grande conjuntos em nome de práticas não convencionais. Empreendimentos coletivos como a *Aurora Orchestra* recentemente surpreenderam audiências ao redor do mundo com suas performances – de memória! – do grande repertório sinfônico. Outra orquestra, *MusicAterna*

(sic) de Teodor Currentzis, é provavelmente a mais radical e inovadora realidade performática em toda a cena atual da música clássica. O repertório de Currentzis não poderia ser mais canônico, mas qualquer obra é tocada inteira estando em pé – incluindo a Sinfonia 5 de Mahler ou o Bolero de Ravel –, mudando completamente o posicionamento dos músicos no palco de acordo com a obra, e os levando aos limites de sua resistência física (em particular passando todo o programa imediatamente antes do concerto), assim como dirigindo os ensaios como uma assembleia política – nas quais as decisões performativas são realizadas em interação com as respostas da própria orquestra. Tudo isso com um conjunto inteiro que é capaz de tocar instrumentos modernos e de época, produzindo um resultado genuinamente original!

Currentzis não tem dúvida sobre o seu próprio papel histórico: “Eu salvarei a música clássica” (CULSHAW, 2005). Pode soar exagerado, mas é certo que ele e sua orquestra estão gerando experiências inéditas tanto para os músicos quanto para as audiências. E este caso é tão interessante aqui pois nas propostas de Currentzis as categorias historiográficas que conhecemos são frequentemente surpreendidas. Na sua ainda pequena discografia, minha gravação favorita é dedicada à Rameau. Você passa o tempo todo se perguntando se aquilo é Barroco Francês tocado com instrumentos de época, uma nova *Bachiana Brasileira* recentemente descoberta, uma obra sinfônica russa na linha das Variações sobre um Tema Rococó de Tchaikovsky ou uma trilha sonora de John Williams. E tudo isso sem nenhuma nota ser adicionada à partitura de Rameau.

Ouçam a estas notas, ouçam toda a beleza, e isto para mim é suficiente para confirmar que as revoluções podem ser prazerosas e emocionantes. O mesmo equilíbrio flexível entre reflexão e ação que rodeia a tricotomia de Conquergood *mimesis-poises-kinesis* é o que encontramos em projetos como esse. “O paradigma da performance privilegia as experiências particulares, participatórias, dinâmicas, íntimas e precárias, baseadas em processos históricos, contingência e ideologia”, escreveu o grande etnógrafo estadunidense em 1991 (CONQUERGOOD, 1991, p. 187). Esta é a história que devemos contruir dentre todas: uma história feita de experiências corpóreas, participatórias e dinâmicas, sempre abertas ao envolvimento individual de modo a superar qualquer hierarquia indesejada. Como dito, uma vez mais, por García Gutiérrez na conclusão de seu recente ensaio “Mudar o mundo sem tomar o poder” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 407). Eu não posso conceber uma maneira mais forte e inovadora de imaginar mudanças, *verdadeiras* mudanças.

REFERÊNCIAS

- APPLEGATE, C.; POTTER, P. (Eds.) **Music and German National Identity**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002.
- BERGERON, K.; BOHLMAN, P. V. (Eds.) **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.
- BONDS, M. E. **Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- CERTEAU, M. de. **The Capture of Speech and Other Political Writings**. Edited by Luce Giard. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.
- CONQUERGOOD, D. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. **Communication Monographs**, 58, p. 179–194, 1991.
- . Performance Studies: Interventions and Radical Research. **The Drama Review**, 46(2), p. 145–156, 2002.
- . **Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis**. Edited by E. Patrick Johnson. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2103.
- CORREIA, J. S. Investigação em Performance e a fractura epistemológica. **El oído pensante**, 1(2), 2013.
- CULSHAW, P. 'I will save classical music.' **The Telegraph**. November 12, 2005.
- DOGANTAN-DACK, M. Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics. **PARSE Journal**, 1, p. 27–40, 2015.
- DOMENICI, C. L. His Master's Voice: A voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, 5, p. 65–97, 2012.
- . A performance musical e o gênero feminino. In I. Nogueira & S. Campos Fonseca (Eds.), **Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas** (pp. 89–109). Goiânia and Porto Alegre, Brazil: ANPPOM, 2013a.
- . A performance musical e a crise da autoridade: Corpo e gênero. **Revista Interfaces**, 18(1), p. 76–95, 2013b.
- DOMINGO, P. (2017). **Plácido Domingo: Hay que contrarrestar "la música popular mala, como el rap"**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2xiVswmWwQ>
- ELLINGTON, D. Where Is Jazz Going? In M. Tucker (Ed.), **The Duke Ellington Reader** (pp. 324–326). Oxford, UK: Oxford University Press, ([1962] 1995).
- GUTIÉRREZ, A. G. **Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación**. Rubí, Spain: Anthropos, 2007.

———. Declassifying Knowledge Organization. **Research Trajectories in Knowledge Organization**, 41(5), p. 393–409, 2014.

GELBART, M. **The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

HAMILTON, P.; SHOPEL, L. (Eds.) **Oral History and Public Memories**. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2009.

KORSYN, K. **Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research**. New York, NY: Oxford University Press, 2003.

LEECH-WILKINSON, D. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Music Theory Online**, 18(1), 2012.

MARTÍ, J. **Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales**. Sant Cugat del Vallès, Spain: Deriva Editorial, 2000.

NUPEN, C. (Ed.) **Segovia at Los Olivos**, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA

O'TOOLE, G. Writing About Music is Like Dancing About Architecture. **Quote Investigator**, 2010. Disponível em: <https://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>

ROJOS, E.; MICHIE, L. (Eds.) **Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism**. Westport, CT: Praeger Publishing, 2013.

RZEWSKI, F. **Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation**. Köln, Germany: Musiktexte, 2007.

SCHECHNER, R. **Performed Imaginaries**. New York, NY: Routledge, 2015.

TERRY, J. Theorizing Deviant Historiography. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, 3(2), 55–74, 1991.

TSING, A. L. **In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

WALTER, B. **Bruno Walter: The Maestro, The Man**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaCoJbcRP2s>

CRIANDO MUNDOS, TECENDO ENCANTAMENTOS: REFLEXÕES SOBRE UMA METODOLOGIA FEMINISTA PARA A PESQUISA ARTÍSTICA

Isabel Nogueira

1. INTRODUÇÃO

Escrevo sobre pesquisa artística a partir de práticas que são vivenciais, acadêmicas e investigativas, criando mundos que entrelaçam o fazer e o refletir.

Escrevo a partir do meu corpo/voz e entendo que as percepções de mundo, as vivências os aprendizados e os desejos construídos e desconstruídos são elaborados e chegam à mente através de percepções do corpo vivido.

Neste artigo proponho um diálogo, uma dança, um bordado comigo mesma, revisitando práticas e conceitos teóricos que venho trabalhando em meus projetos artísticos.

Penso na pesquisa artística como um reconhecimento e testagem de si mesmo a partir da prática artística, onde é preciso tecer, observar e reconhecer as emoções descobrindo quem somos, para além de quem fomos ensinados a ser.

Trago um processo que se trata de colocar em prática, diariamente, ideias, atitudes, experimentações sobre o fazer artístico, trazendo conceitos que são importantes para tuas motivações e percurso.

Este processo de reconhecimento passa por uma série de práticas que eu vou detalhar a seguir, como proposições, expansões, ações artísticas, práticas de registro e autocuidado.

Este processo passa também por uma auto-observação e pelo reconhecimento do que é sistêmico em cada uma de nós e no campo da música.

Com isso, observo uma necessidade de romper padrões e quebrar ciclos, percebendo que muitas vezes o que identifico em mim vai além do individual, mas faz parte da música como sistema patriarcal e estruturado em disputas e relações de poder.

Com isso, observo a necessidade de romper padrões e quebrar ciclos, principalmente os ciclos de medo e culpa que perpassam os desejos de criação e as práticas musicais de mulheres.

Reconheço então o trabalho artístico realizado por mulheres como muito importante pra contribuir com esta quebra de padrões hegemônicos, de sexismos, racismos e das relações de poder na música, onde existe uma divisão de trabalho e uma atribuição de status generificado

Penso também sobre os atravessamentos de gênero, raça, etnia, classe social, lugar no mundo, colonialidade e etariedade como parte da gênese formativa das concepções que temos sobre nós mesmos e de outras pessoas sobre nosso trabalho no mundo.

Observar estes atravessamentos e construções demanda auto-observação e autocuidado sistemáticos, diários e permanentes com a nossa própria produção, posto que sentimentos como ansiedade, insegurança, não pertencimento ou culpa por se dedicar à criação fazem parte do cotidiano de muitas mulheres criadoras.

Pretendo então nesse texto trazer um diálogo em três partes, em um primeiro momento dialogar com o texto *Thea: por uma metodologia de pesquisa artística e feminista*, que eu produzi em 2017 para a revista Linda de cultura eletroacústica, sobre os ciclos de medo e culpa que mulheres vivenciam na sua prática de criação sonora.

Logo, trago uma reflexão sobre a Metodologia do Encantamento articulada com a descrição das Cartas do Deserto, criadas em 2019, e com uma série de Sete Ações Artísticas que me propus a desenvolver durante esse mês de fevereiro de 2022.

Finalmente compartilho um texto reflexivo sobre minha prática artística cotidiana, entrelaçando sentidos com uma trilogia de palavras e conceitos que venho buscando articular na pesquisa e na criação: curiosidade, coragem e cuidado.

Percebo a pesquisa artística como uma forma muito potente de buscar estes laços de ligação com a prática de quem queremos ser como artistas, através de manter-se diariamente em contato com os elementos que nos alinham com os nossos desejos e com os conceitos que queremos trazer ao mundo.

Ao criar mundos, tecer os encantamentos que nos fazem habitar nossa criação.

2. EM DIÁLOGO EM THEA – ARTIGO PRODUZIDO EM 2017

Em 2017, desenvolvi uma série de textos para a Linda Revista de Cultura Eletroacústica, a convite do NME. Alguns deles foram desenvolvidos individualmente, outros foram desenvolvidos em parceria com Luciano Zanatta.

Neste momento, a revista não se encontra no ar, mas os textos estão acessíveis no link que se encontra no rodapé³⁴. Trago aqui alguns trechos deste artigo:

A produção reflexiva no campo de música, gênero e feminismos demonstra a existência de um campo de estudos extremamente abrangente, com uma trajetória já construída e que, no entanto, ainda precisa de maior visibilidade.

Lendo a bibliografia sobre música e gênero, é muito direta a percepção de que música é um campo construindo sobre relações de poder e sobre regras patriarcais: os homens são mais valorizados e ocupam as posições de protagonismo, onde quer que a gente possa observar.

Muitas vezes ouvi a seguinte frase: é que as mulheres produziram menos, portanto são menos conhecidas.

Não se trata da existência ou não de uma produção: se trata de ter oportunidades, visibilidade e voz.

É possível consultar line up de festivais, programação de bienais, programas de concertos realizados por orquestras, programação de festivais, número de professoras mulheres em cargos de universidades, conferencistas convidadas para eventos, regentes de orquestras, obras de compositoras em currículos de universidades, número de alunas matriculadas em cursos de música, técnicas de áudio contratadas, número de instrumentistas em bandas seja de que gênero for; e observar que em nenhum destes lugares a representatividade de mulheres não chega sequer à metade em relação aos homens.

Com isto, percebemos a ausência de modelos onde espelhar-se: qual a compositora ou a arranjadora ou a instrumentista incrível que é a inspiração para sua carreira, por exemplo? Incluo aqui a reflexão sobre repertórios porque eles são a linha mestra na maioria dos cursos tradicionais de música, responsáveis pela aquisição e perpetuação de modelos.

³⁴ https://www.academia.edu/34846610/Thea_por_uma_metodologia_art%C3%ADstica_e_feminista

Ainda, a questão de gênero não vem sozinha, ela vem atravessada e combinada com questões de raça, etnia, etarismo, geografia, formação acadêmica,

Aliado a isto, observamos vultuosa, intensa e extensa indústria da propaganda e do entretenimento veiculando modelos inalcançáveis sobre a beleza feminina, a existência biológica de um instinto maternal ou sobre a capacidade das mulheres de desempenhar muitas tarefas ao mesmo tempo.

Todos estes elementos apontam para uma performance de gênero angustiante.

Portanto, não há neutralidade possível, desde a escolha do tema até a metodologia de abordagem e a forma de interpretação dos dados.

No entanto, existe em música uma capa de neutralidade que se coloca sobre os estudos realizados, quando se escolhe pensar que o foco do estudo está na obra, ou no repertório, na partitura, no livro ou em práticas específicas; onde não raras vezes um trabalho que proponha incluir o lugar de fala da pessoa que realiza o estudo é lido como político demais.

Mas todos os estudos são realizados por pessoas com histórias, marcadores sociais, que habitam corpos, e cujos corpos estão também em trânsito, como aponta Butler: “e se o corpo estiver envelhecendo, vivendo, apaixonando-se, adoecendo morrendo e morto?”

Como compreendemos essa dimensão temporal da vida corporificada se nos mantemos restringidas pela perspectiva positivista do corpo enquanto fato material? (2016, pg. 27)”.

Desta forma, os estudos de gênero se inserem na categoria de pesquisa que leva em consideração estes corpos que produzem conhecimento, entendendo que sua localização (etária, étnica, geográfica, de gênero, tempo e etnia) marcam e definem sua forma de estudar, criar, produzir, escrever.

Assim, os estudos de gênero incluem, mas vão muito além, de estudar as presenças e ausências das mulheres na história, mas buscam entender como as relações de gênero e a sua performance foram construídas e como isto estrutura lugares das pessoas dentro da sociedade – como as pessoas são lidas, por exemplo, antes mesmo que possam manifestar-se.

Berenice Bento entende que “ao entender a vulnerabilidade daqueles que atualizam atributos ditos femininos em suas performances, passamos a nos mover no espaço da morte ou da vida “matável”, em referência à Agamben (2002)” (BENTO, 2016, pgs. 47-48).

Entendemos assim as mulheres e as performances de gênero que tem associação com mulheres como “corpos indevidos”, ausentes, como coloca Butler:

“Quando uma pessoa vive enquanto um corpo que sofre reconhecimento indevido, possivelmente insultos ou assédios, discriminações culturais, marginalização econômica, violência policial ou patologização psiquiátrica levam a uma maneira desrealizada de viver no mundo, uma forma de viver nas sombras, não enquanto um sujeito humano, mas como um fantasma ” (2016, pg. 28)

Cito ainda Radford e Russel, que afirmam que “o feminicídio está no extremo final do *continuum* de terror contra as mulheres, o qual inclui uma grande variedade de abusos verbais e físicos. ” (1992, pg. 76)

Apoiada nestas leituras, pensei na ideia dos **ciclos de medo e culpa** que envolvem a performance do ser mulher e de todas as performances que se aproximam desta leitura, geradas a partir da ausência de modelos que avalizem nossa presença nos lugares da música, da linguagem generificada (“as palavras, embora tenham um poder disruptivo, demoram a entrar com força nas trocas comunicacionais diárias”, diz Berenice Bento – 2016, pg. 50), dos processos de rotulação e das violências diárias, desde abusos emocionais até físicos, onde o feminicídio é a forma mais extrema.

Estes ciclos são prisões, que alimentam os medos e impedem a expressão, nos fazem ponderar muito antes de falar ou de andar, de ter receio das colocações que faremos, do temor e do enorme senso de autocrítica e desvalorização que incluem sentir culpa seja por ter agido de uma maneira específica como também por não ter agido.

A mensagem que se perpetua, em loop, é que nossa presença no mundo é indevida, e por isto nossas ações estão inadequadas antes mesmo de que as tenhamos feito.

Tenho consciência de que ciclos de medo e culpa é uma expressão forte, difícil, nada agradável, mas penso em nomear estes processos como uma forma de olhar para o lugar e o momento onde estamos, pensando em onde queremos chegar, e que caminhos desejamos para andar.

Falo a partir do lugar em que me identifico: mulher, branca, heterossexual, de classe média, professora universitária, mãe, pesquisadora, instrumentista e compositora, poeta, musicóloga, residente no sul do Brasil, que me concedem alguns privilégios e outras dificuldades.

Observando esta ideia dos ciclos de medo e culpa, pensei nas correntes, amarras e treinamentos para a perpetuação disto que existe, que contribui para este fluxo, que nos faz

andar para o mesmo lado: negação da condição, silenciamento sobre as situações, aceitação, concordância, ausência de estímulo ou questionamento da situação.

Pensei então em “girar a roda para o outro lado”, através da pesquisa e da arte feita com sons: como começar a pensar em romper os ciclos de medo e culpa?

Nomeando os processos, conhecendo as próprias experiências e das outras pessoas, entendendo que não é apenas individual, falar sobre isto, ouvir, promover os diálogos, questionar os próprios privilégios, oferecer ajuda, unir teoria e prática, romper os silenciamentos, apagamentos e invisibilizações, lutar contra epistemicídios (Sueli Carneiro), feminicídios e feminicídios musicais (Laila Rosa).

Ver tudo isto como um movimento constante, como coloca Butler:

“Ao mesmo tempo, nós sabemos que não há reconhecimento perfeito neste mundo. Isso não significa que devemos deixar de lutar por reconhecimento, mas que compreendamos o reconhecimento precisamente como uma luta constante. Nós demandamos reconhecimento não somente pelo que somos, mas por nossa capacidade mesma de autodeterminação, nossa reivindicação de igualdade e liberdade (2016, pg. 28)”.

Tenho pensado sobre o quanto o lugar de fala e o lugar de escuta são marcadores sonoro-memoriais-cognitivos e denotadores de desejos sobre música, som, arte, memória; e venho buscando escrever, criar e refletir sobre isto.

Então é sobre criação, desejo e expressão que venho buscando falar: sobre busca da expressão individual, reconhecendo gênero como um dos primeiros marcadores políticos e seus atravessamentos com outros atravessamentos, assim como suas implicações no campo da música.

Como todas estas considerações podem tocar, tecer, tramar, mover, envolver e que microrevoluções podem contribuir para operar?

E que arte pode vir deste movimento corporificado, desejado, tramado?

Cinco anos após ter escrito este texto, sinto que as ideias que trouxe ali ainda ressoam em mim de forma muito atual.

Desde 2017 até 2022, tenho realizado oficinas de criação e produção sonora para mulheres, fui mentora da Residência Artística do Projeto Concha, em Porto Alegre, em 2019, realizei a edição Porto Alegre do Sonora Festival de Compositoras e desenvolvi projetos artísticos individuais e de forma colaborativa com artistas mulheres.

Formulei ainda uma abordagem de desenvolvimento do pensamento criativo através da valorização do sentido do encantamento e criei uma série de cartas de expansão de processos criativos, com o nome de Cartas do Deserto.

Audre Lorde ressalta a ideia de que a linguagem criada para nos oprimir não será a mesma que vai nos libertar, e este pensamento me conduziu ao interesse pela experimentação, pelo uso da tecnologia e da improvisação, e do questionamento dos territórios das linguagens musicais.

Bell hooks comenta sobre a importância de que a teoria esteja relacionada com a prática, e observa a força da imbricação entre arte e vida. Assim, observo uma indissociabilidade entre minha trajetória como pesquisadora e minha atuação artística, as redes e os temas de pesquisa, e emerge a necessidade de pensar as atuações cotidianas como parte dos processos e procedimentos de pesquisa, concebendo a teoria e a prática como indissociáveis:

quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2013: 85-86).

Foram muito importantes para minhas reflexões os princípios epistemológicos básicos sobre o que é uma pesquisa feminista mencionados por Judith Cook e Mary Margaret Fonow, e cito:

escolha de mulheres e gênero como foco de análise; importância da conscientização; rejeição de sujeito e objeto (isto significa valorizar o conhecimento do participante como conhecimento especializado e reconhecer como a pesquisa valorizada como "objetiva" sempre reflete um ponto de vista social e histórico específico; preocupação com a ética (durante todo o processo de pesquisa e no uso de resultados de pesquisa), intenção de empoderar as mulheres e mudar as relações de poder e a desigualdade (JUDITH COOK; MARY MARGARET FONOW, 2005).

Bell hooks destaca a necessidade de desconstrução pelas próprias mulheres dos valores patriarcais nos quais foram ensinadas e dos quais automatizaram a continuidade.

essa base se apoiou em nossa crítica do que então chamávamos de "o inimigo interno", em referência ao nosso sexismo internalizado. Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência (HOOKS, 2018: 34).

Pensando sobre estes elementos, a vinculação entre teoria e prática, a necessidade de auto-observação para a desconstrução de valores patriarcais, acrescida das observações de Lorde sobre a importância da expansão da linguagem, estruturei as ideias que apresento a seguir, para uma pesquisa artística feminista.

3. SOBRE A METODOLOGIA DO ENCANTAMENTO – DIÁLOGO COM O TEXTO PUBLICADO EM 2019³⁵

Encantar-se.

Buscar o que te encanta.

Deixar-se encantar-se pelo processo.

Deixar-se tocar.

Mergulhar na prática.

Maravilhar-se com o que acontece.

Deixar-se envolver pelos processos, pelo desenrolar, pelos movimentos.

Observar os ciclos criativos e suas intersecções com a consciência, a inconsciência, a aleatoriedade.

Mover e deixar-se mover.

O que te move? O que te encanta? O que te faz sentir viva e pulsante?

A metodologia do encantamento busca relacionar a criação sonora e a experimentação com os procedimentos da pesquisa artística.

Para a conceituação da pesquisa artística como modalidade investigativa, me alinho ao pensamento de (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009) quando dizem que a pesquisa artística “oferece um relato das trajetórias de busca em práticas artísticas, não uma explicação real e certamente não uma ‘previsão’ de para onde levam. Os resultados não assumem necessariamente a forma de conhecimento transferível que pode ser confiavelmente aplicado da mesma forma em cada ocasião. Ao invés, os resultados se apresentam a si mesmos como possibilidades, individualizados mais do que generalizáveis”³⁶.

³⁵ Disponível em:

https://www.academia.edu/45017538/Metodologia_do_Encantamento_Escuta_Di%C3%A1logo_e_Cria%C3%A7%C3%A3o_para_uma_Pesquisa_Art%C3%ADstica_Feminista

³⁶ “It offers an account of the search trajectories in artistic practices, not a real explanation and certainly not a 'prediction' of where they will lead. The outcomes do not necessarily take the form of transferable knowledge that can be reliably applied on each occasion and in the same way. Instead, the results present themselves as possibilities, individualistic rather than generalizable.”
Tradução nossa.

No sentido de romper os **ciclos de medo e culpa que citei anteriormente, minha sugestão é buscar práticas que instaurem ciclos de curiosidade, coragem e cuidado.**

Curiosidade nas praticas artísticas ao mesmo tempo em que curiosidade com os processos vividos internamente, recordando as sugestões de Lorde sobre a necessidade de desconstrução da linguagem apreendida.

Coragem para trilhar caminhos e habitar lugares não permitidos para mulheres, como os lugares da tecnologia e da criação, como coloca Lucy Green (2001).

Cuidado para preservar nosso tempo, nosso espaço diário de criação, nossa saúde física, mental e emocional, entendendo a necessidade de escolher nossas lutar, como recorda Audre Lorde.

Bell hooks adverte ainda que o pensamento sexista nos faz julgar impiedosamente a nós mesmas, então estar atenta a isto e buscar pausas, momentos de atenção com nossas necessidades e vinculação com o que realmente nos encanta na vida pode ser muito valioso para as atividades artísticas.

Vou referir a seguir alguns procedimentos que tenho usado em minha prática artística pessoal e nas aulas e workshops que conduzo.

As Cartas do Deserto e as Ações Artísticas tem como intuito a ampliação da percepção do mundo e das suas relações sonoras e artísticas, vinculadas a uma reflexão sobre presença, corporeidade e encantamento.

Os processos propostos aqui são então conduzidos de forma cíclica: mapear, praticar, observar, registrar, tecer sentidos, ampliar, para logo retornar ao começo em um loop que não necessariamente precisa cumprir todas as etapas em todos os momentos.

Durante a prática artística, sugiro estar atenta para perceber:

Como teu corpo se sente? Quais as sensações de ocupar este espaço? O que move você para uma próxima etapa? O que gostaria de fazer a seguir? Trata-se ainda de observar que outros desdobramentos criativos podem acontecer a partir dos estímulos gerados.

Logo após a realização do processo, observar:

O que aquele processo significou? Como é estar neste lugar de criação?

A seguir, organizar, praticar, registrar, observar, desconstruir, ampliar, colocar em prática novamente, em movimento recursivo.

4. SOBRE AS CARTAS DO DESERTO – OUTUBRO DE 2019

As Cartas do Deserto são um conjunto de trinta cartas com disparadores e expansões de processos criativos criadas por mim em julho de 2020 e ilustradas por Clara Trevisan.

As Cartas do Deserto estão disponíveis gratuitamente para download³⁷ e propõe a prática criativa diária através da conexão com processos intuitivos e corporificados, transmutando experiências em sonoridades.

O processo de uso das cartas valoriza e busca criar conexões entre as experiências e suas ressignificações, trazendo a criação, seus registros e reflexões como a parte mais importante do processo.

A sugestão de uso é a escolha de uma carta e realização da sugestão criativa até o final do dia. A alternância entre um dia de escolha de uma carta e outro de reflexão sobre a prática realizada também pode ser utilizada.

Sugiro que a pessoa desenvolva a sugestão da carta com energia e curiosidade, escuta e atenção ao momento presente; evitando a crítica paralisante e o julgamento excessivo.

Recomendo o registro do processo criativo em diários, desenhos, mapas, poemas, mandalas e outros elementos materiais que acompanhem o processo.

Nestes registros, a descrição das sensações experienciadas é bem-vinda.

A inclusão de um tempo diário para a prática criativa é altamente recomendada, especialmente às mulheres, tendo em vista a necessidade de transgressão dos constructos culturais que historicamente dificultam a estas pessoas o pertencimento ao lugar dos agenciamentos da criação e produção sonora.

Os processos criativos estão alicerçados em um conhecimento corporificado e interseccionado, portanto é importante reconhecer a nós mesmos e nossas vivências como pessoas no mundo, identificando gênero, raça, classe, etnia, lugar geográfico, histórias, memórias, ancestralidades e seus atravessamentos na construção de nossas identidades.

A pergunta aqui é: que artista você quer ser?

Na criação destes disparadores, busquei inspiração nas Sonic Meditations, criadas por Pauline Oliveros, buscando emular seu estilo de frases curtas e diretas, sem demasiadas explicações, com a intenção de deixar uma abertura para processos inconscientes.

³⁷ Disponíveis em: <https://isabelnogueira.com.br/cartas-do-deserto/>

Na concepção dos processos criativos que venho trabalhando, das minhas vivências com a escuta profunda, e a partir das leituras de Oliveros, hooks e Rolnik, trago a ideia de que os processos criativos e seus ciclos de tomadas de decisão são conscientes e inconscientes e podem ser treinados, construídos e desconstruídos.

A escuta aparece aqui como ferramenta primordial: uma escuta da materialidade, que tem o som como matéria fundante, aprimorada, por exemplo, através das práticas de escuta e meditações sônicas propostas por Pauline Oliveros (2005). Segundo Oliveros (2005: xxiii):

Escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som - encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro do contínuo espaço / tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o continuum espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além.

Pauline define que escutar é uma experiência ativa e voluntária, observando movimentos e texturas, à qual as histórias e experiências de cada pessoa atribuem sentidos e significados. Defende que a escuta profunda pressupõe consciência, percepção do próprio lugar do seu corpo no mundo. Aborda ainda o processo de praticar a escuta destacando a compreensão de que as formas de onda complexas transmitidas continuamente ao córtex auditivo a partir do mundo externo pelo ouvido exigem um envolvimento ativo e atento.

Trago aqui então o conceito de Suely Rolnik, sobre a necessidade de descolonizar o inconsciente, entendendo que as considerações sobre gênero fazem parte de um sistema maior, agenciado pelo patriarcado, pelas invasões, genocídios e processos de colonização.

Rolnik (2018: 53-54) diz que:

Perceptos e afetos não tem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modelo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chama-lo de “saber-do-corpo”, ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber-eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. Tal capacidade, que proponho classificar de “extrapessoal- extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extracognitiva” produz uma das demais experiências do mundo que compõe a subjetividade: sua experiência enquanto “fora-do-sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo – a qual chamei de “corpo vibrátil” e, mais recentemente, de “corpo pulsional”.

Mais do que ensinar uma fórmula ou uma receita que seja válida para todas as pessoas, me interessa buscar, e auxiliar outras pessoas nesta busca, aquilo que é único e

individual em cada uma e em sua criação, fomentar a experiência de habitar estes lugares de criatividade e produção do próprio trabalho que por muito tempo foram, e ainda hoje são negados às mulheres pelo sistema da música.

Ao mesmo tempo, busco propor a prática artística contínua e curiosa, onde os processos são realizados, registrados e expandidos, retomando o movimento de forma recursiva e informado pelas reflexões advindas do fazer artístico.

Ao mesmo tempo, a ideia das cartas é mover a pessoa artista do lugar de agenciamento das práticas musicais formais, e construir um lugar onde a estrutura é substituída pelo movimento determinante dos impulsos.

Ao colocar-se em lugar de exploração, curiosidade, escritas em fluxo e práticas de experimentação em diálogo com seus desejos e motivações, entendo que a reflexão decolonial dos processos conscientes e inconscientes recebe um gentil convite para instalar-se.

5. SOBRE AS AÇÕES ARTÍSTICAS – FEVEREIRO DE 2022

Durante o mês de fevereiro de 2022, organizei uma série de sete ações artísticas, onde busquei sistematizar algumas das questões que já fazem parte dos meus processos, e fiz o compartilhamento semanal na rede social Instagram.

Como **ação artística número um**, sistematizei a ideia de aguçar os sentidos. Nos cards da postagem, utilizo uma linguagem poética, e pensei em trazer a ideia de: escutar com intenção, olhar com atenção, afinar a sensibilidade ao toque, perceber as nuances do cheiros e gostos.

Essa ação artística não tem a intenção de ser realizada apenas uma vez e de forma sistemática, mas assim como as outras têm a intenção de ser uma atitude que vai permear as práticas do dia a dia e vai nos tornar mais atentas e mais presentes no cotidiano.

Esta atitude de desenvolvimento da atenção plena buscar polinizar todas as ações artísticas: realizar as coisas devagar, sem pressa, degustando as percepções, percebendo a presença no desenvolvimento dos processos.

A **segunda ação artística** envolve a ideia de descobrir detalhes de coisas já conhecidas.

Se trata de olhar as coisas cotidianas com um novo olhar.

Uma das proposições então seria: caminhar devagar por um caminho que tu já conheces observando coisas que talvez não tenha prestado atenção antes.

Destas coisas, observar o que te chama atenção em cores movimentos formas e volumes.

A ideia dessa ação artística é trazer a curiosidade dos processos e ao mesmo tempo cultivar uma mente de iniciante, a curiosidade e sentido de deslumbramento.

A ação artística número três buscar trazer um olhar de curiosidade pra uma das ações cotidianas que a gente faz talvez sem pensar que é o ato de colecionar.

A ideia é entender que quando reunimos objetos em uma determinada coleção, estamos dando sentido a estes objetos, e que estes sentido falam muito das nossas percepções sobre a vida e sobre o mundo.

Significa dizer que o escolhemos colecionar pode revelar algumas coisas sobre o que me encanta.

Para mim, algumas coisas que coleciono são cartões, conchas, pedrinhas, fotografias, receitas, cartas, memórias, imagens, músicas em playlists, samples, poesias, letras de música.

Observar assim que o ato de coletar, reunir e organizar faz com que cada pessoa constitua acervos particulares, que são únicos e totalmente vinculados a afetos e memórias.

Minha sugestão seria então observar esses acervos, e perceber o quanto eles falam de nós mesmos ao mesmo tempo em que estão vinculados aos conceitos que nos são caros como artistas, e que possamos retornar a eles sempre que precisarmos rever nossas referências ou nos reconectarmos com nossos propósitos.

A ação artística número quatro se refere a criar mundos.

A ideia de criar mundos é pontuar o agenciamento que temos ao fazer escolhas, então minha sugestão pontual pra essa ação artística seria:

Escolhe duas cores
define teus sons
monta teu set
escolhe suas palavras
te perde do relógio
acolhe o tempo espiral
habita teu mundo

Esta ação também fala um pouco sobre criar mundos que possam favorecer o processo criativo dentro do teu próprio espaço cotidiano, para que seja viável e possível trazer a prática da criação sonora e artística para o nosso dia a dia.

A ação artística cinco está diretamente inspirada pela ideia da escuta profunda da compositora Pauline Oliveros. O convite é para perceber os sons, seus caminhos, movimentos, estruturas, duração. Escutar o som os mais próximos e mais distantes, perceber como eles ressoam no teu corpo, nas tuas memórias, ampliar a escuta, focar novamente. Escutar no tempo presente, contemplar, fazer-se templo.

A partir deste movimento a ideia é buscar reconectar com a nossa vida, nossos desejos e propósitos como importantes, e perceber a nossa maneira de produzir como uma forma válida e ligada a nossa existência e ao nosso lugar no mundo.

A ação artística número seis vem de um hábito que eu venho cultivando há algum tempo que é a escrita diária. Eu percebo a escrita diária como uma ação artística pelo fato de que ela proporciona um movimento de entrar em contato com a gente mesmo a partir desta conexão, deste olhar para dentro. A ação trata de escrever diariamente pela manhã utilizando caneta sobre papel. Neste processo, a ideia é escrever diariamente e sem julgamentos, sem previsão, utilizando uma escrita em fluxo. Perceber quais ideias aparecem, quais delas se desdobram no ato de escrever, perceber a nossa vontade descrita como uma voz que derrama palavras ao mesmo tempo em que se escuta faz parte do processo.

A ação artística número sete propõe criar espaço. Criar espaços na agenda, na casa, na mente, na vida. Criar espaço pra ser a gente mesmo, conectar com o que nos encanta, cuidar do que é essencial. Criar espaço com curiosidade, coragem e cuidado. Criar espaços de pausa.

Algumas dessas práticas se transformam em rituais diários quando elas se tornam agentes de novas relações com os processos criativos no nosso cotidiano. Ações criativas são muito curadoras pra mulheres e precisam fazer parte das nossas práticas de autocuidado em um meio que ainda nos é tão pouco acolhedor, onde as mulheres não são incentivadas a criar e onde ainda existem tão poucos modelos onde espelhar-se.

Ao lado deste movimento de criar espaço, se faz importante ter redes de apoio e fortalecimento onde compartilhar ferramentas e onde se possa perceber como são sistêmicos os ciclos de medo e culpa. Não precisamos estar sozinhas, podemos criar espaço para promover a existência destes apoios no cotidiano, assim como promover espaços para a presença das ações artísticas cotidianas. Entendo que a força destes movimentos está na possibilidade de auxiliar na promoção dos ciclos de curiosidade, coragem, cuidado.

6. SOBRE DIÁRIO DE PROCESSOS - 2022

Porto Alegre, 13 de março de 2022

Acordo e escrevo, como faço quase todos os dias, desde muito tempo.

Deixo a caneta correr leve sobre o papel, sem pensar muito, e vejo como o fluxo dos pensamentos vai se organizando em algo que se desvela enquanto a escrita acontece.

Ao escolher escrever nesta hora, desta forma, me recordo um pouco do que li ainda na adolescência sobre os diários de Erik Satie, ou sobre a escrita cotidiana de Rachel de Queiroz, ambos como parte de uma rotina de trabalho criativo destes artistas.

Embora desde a infância eu tenha cultivado a escrita de diários, sinto que hoje tenho menos um compromisso diário com o relato dos fatos do que com cultivar um mergulho no fluxo de emoções e pensamentos.

As vezes passa pelo relato diário, mas na maioria das vezes se trata de explorar camadas, conscientes e inconscientes.

O habito de escrever cotidianamente, pela manha, veio com mais constância e consciência na minha vida a partir da leitura do livro O Caminho do artista, de Julia Cameron.

Ela fala sobre cavar o poço da criatividade, para retirar as camadas mais superficiais e chegar no que realmente significa o que queremos dizer.

Para mim, escrever significa fermentar: cultivar o habito de estar em estado criativo, habitar o fluxo de ideias que se entrecruzam quando fico presente e volto minha atenção para elas, observar como as relações que teço entre as vivências e diálogos se polinizam, e por fim o que fermenta a partir disto.

Lembro também de ouvir Laurie Anderson definindo seu trabalho como a arte de contar histórias, então penso que quando escrevo decido como contar as histórias, e quais histórias quero contar.

Penso ainda nos relatos de Philip Glass sobre seu processo de compor a partir de construir camadas e sublinhar cada linha melódica reforçando os baixos com sintetizadores graves.

Escolhas, processos, decisões: camadas que se sobrepõe e outras que são sublinhadas.

Depois da escrita, começo o trabalho com os sons.

Tenho escolhido começar o trabalho no computador, utilizando a DAW Ableton Live.

Eu costumava utilizar o Reaper, mas há alguns anos tenho utilizado o Ableton por suas características de ser um programa voltado para a performance ao vivo, em que pese ser um software proprietário.

Tenho trabalhado no modo de cenas do Ableton, que me permite pensar as seções e os diferentes instrumentos que quero trabalhar, observando desde o princípio as camadas e narrativas que desejo construir.

Trabalho com um microfone e um sintetizador conectados ao programa por meio de uma interface de áudio, com o intuito de diversificar a forma de registro das ideias que tenho enquanto vou construindo as camadas, experimentando os timbres e pensando nas narrativas.

Muitas vezes começo o trabalho gravando uma bateria e criando algumas variações.

Escolho timbres, faço testagens com variações de dinâmica dentro de cada peça da bateria, e testo possibilidades de aleatoriedade na execução das frases que escrevo em midi no programa.

Hoje minha ideia é testar uma melodia com letra que escrevi pela manhã, enquanto fazia a rotina da escrita matinal.

Uma brincadeira que fiz a partir de expressões e gêneros da música eletrônica foi o que deu origem à letra.

Testo tonalidades, reescrevo palavras, estabeleço o que é importante na letra e na melodia, e o que pode ser descartado.

Algo como um processo de lapidação e testagem da ideia.

Tenho feito a escolha das primeiras linhas graves dos projetos logo após ter construído as linhas de bateria.

Meu interesse tem sido por explorar e pesquisar linhas melódicas e rítmicas que possam contribuir para um estado de presença, ou para um estado meditativo.

Tenho trazido esta ideia para as últimas produções que tenho feito, em acordo com os estudos e práticas de yoga, ayurveda e meditação que são parte do meu cotidiano, pensando na expressão que tenho usado: Rituais Sônicos – Sonic Rituals.

Hoje pensei que talvez um nome mais divertido pudesse ser meditatebeats, mas deixei esta ideia de lado por enquanto (talvez ela retorne).

Antes de escrever este texto que escrevo agora, fiz uma busca no computador por alguns vídeos para postar nas redes sociais, com o objetivo de divulgar a performance que vou apresentar no próximo sábado, dia 19 de março, na casa de Cultura Mario Quintana.

A performance vai se chamar *Matutatis Matutandis*, tem como base algumas improvisações em sintetizador modular, e está sendo feita em parceria com Luciano Zanatta.

Procurando vídeos, encontrei experimentos que fiz, enquanto improvisava, e que foram transformados nas bases das músicas do próximo disco que lançarei em maio.

Observei como os experimentos sonoros realizados diariamente cumprem a mesma função da escrita: são praticas de técnicas específicas, testagens de sonoridades, camadas, formas e narrativas, e ao mesmo tempo geram volume de arquivos sonoros que podem ser posteriormente sampleáveis.

Pensei nas ações artísticas que propus no Instagram, e que referi anteriormente neste artigo, e lembrei que uma delas tratava sobre colecionar e observar o quanto as nossas coleções falam sobre nossos processos e sobre o que consideramos interessante que façam parte dos nossos acervos.

Textos, vídeos e projetos sonoro-musicais, fotografias, rotinas de criação, compartilhamento de processos por meio de redes sociais, participação em grupos e comunidades que discutem praticas de produção musical tem sido lugares onde movo e faço testagens diárias de ações artísticas.

Destas praticas, penso que o colocar-se em processo, registrar materialmente as ideias em um projeto ou em uma gravação ate sentir que esgotou o que eu tinha para dizer naquele momento são propulsores potentes, por me permitir habitar o lugar da criação.

Depois de registrado o material que pensava em produzir naquele momento, olho para o que produzi, e percebo o que existe ali como ideia, como mote, conceito ou exploração e que complementa o que havia previamente percebido que seria o fio condutor do processo.

Há, no entanto, um diálogo sutil entre as ideias que desenvolvi no âmbito do pensamento, e aquelas que vieram das minhas mãos e ouvidos atuando.

Algumas vezes se complementam, outras vezes me surpreendo com os caminhos que se desvelam no material produzido.

Se considero que é um caminho interessante, trilha mais e mais vezes aquele sentido e direção, testando suas sutilezas e possibilidades.

Minha medida é o quanto me encanta, o quanto me surpreende, o quanto se mostra inventivo e propulsor da minha curiosidade.

O quanto parece concretamente ser capaz de dizer o que precisa ser dito.

Isto me leva a esboçar uma ideia sobre o dialogo que travo, enquanto crio, entre consciente e inconsciente, permeados e cristalizados na corporeidade das mãos e dos ouvidos.

Através do fazer, produzo os sons e eles produzem sentidos em mim.

Existe aí um diálogo nada sutil, mas antes fundador e fundante, de uma prática onde a criação, a performance, a experimentação, o registro e a pesquisa artística se movem juntos, criando linhas que se entrecruzam, se retroalimentam, e estabelecem sentidos e vetores diferentes a cada momento.

Por isto o trabalho da experimentação e da criação perpassa o fazer e o estar na experiência, e é esta experiência imersiva de conexão com a presença comigo mesma que desejo trazer para quem escuta as minhas performances e minhas produções.

Quer seja o estar em presença derramado a partir do meu processo, quer seja o estado de presença buscado para o trabalho criativo, quer aquele que convido a quem escuta para colocar-se.

Assim se faz importante a espiral dialógica constante entre criar, fermentar, visitar, investigar, registrar, performar, sob o signo do encantamento.

E sobre estes, ainda, pairando o tempo da pausa e do cuidado.

Ouvir no outro dia.

Abandonar o processo quando necessário.

Retornar de outra forma, a partir de outro lugar.

Pausar.

Algumas coisas, ideias e pessoas precisam de tempo para fermentar.

Dentro e fora delas.

Assim percebo o fluxo da criação, habitado pelas práticas diárias e ao mesmo tempo conduzido por uma reflexão que busca compreender processos, motivações, conceitos e ideias que transcendem o fazer cotidiano.

Observo que estas ações artísticas, assim como a prática cotidiana da criação e da experimentação modulam e negociam com as camadas do que fui ensinada a pensar sobre música e com as questões que busco construir em minhas vivências como artista, pesquisadora e performer.

Habitar a criação em afetos que movem, encantam, nutrem, cuidam, aguçam a curiosidade.

Criar traz outros lugares para o corpo.

Criar outros lugares para habitar.

Criar em estado de presença.
Criar em estado meditativo.
Perceber da pele para dentro.
Criar rituais sônicos.
Criar gera estado de presença.
Modulando a cada volta, a cada ciclo, a cada momento o tônus da presença.
Com curiosidade, coragem, cuidado.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver projetos artísticos acontece para mim em espiral de loop com a pesquisa, o ensino, a performance e a escrita, através de processos de autoinvestigação, tentativas, experimentações e experiências.

Trata-se de compreender que as ferramentas estão a serviço das ideias e dos projetos artísticos.

Perceber, explorar, descobrir e amplificar os projetos artísticos se torna então a principal linha de trabalho, que define a trilha e ao mesmo tempo dá sentido ao processo.

Neste sentido, mostrar o que estou fazendo hoje, o que me encanta, e os caminhos que escolho, os mapas internos que produzo e as ferramentas que exploro tem como objetivo a polinização: ampliar a escuta de cada pessoa para que ela possa perceber o que a encanta pessoalmente.

O processo se trata fundamentalmente de descobrir encantamentos e curiosidades a partir do fazer: explorar caminhos, ideias e ferramentas trazendo a prática para o cotidiano, articulando o pensar ao ato de fazer.

As etapas são várias, e começam com o estabelecimento de um planejamento – mutável –, da avaliação do caminho a ser percorrido e das ferramentas que serão utilizadas.

Trata-se de compreender que as ferramentas estão a serviço das ideias e dos projetos artísticos.

Perceber as motivações do planejamento e quais os sentidos que este tem para a descoberta, testagem ou realização dos projetos que ressoam com a tua sensação de encantamento, é o objetivo principal.

No entanto, o planejamento muda quando se coloca no fazer do corpo/voz, quando ganha vida pelo correr dos dias, pela espiral do tempo.

Os prazos se alongam ou se encurtam, o que era potencialidade talvez não gere tanto engajamento, e outras coisas chamam mais atenção aos olhos e ouvidos.

Percebe o que nesta etapa de desenvolvimento gera uma sensação de impedimento, observa quais são os elementos limitantes que surgem na tua consciência e identifica de onde eles vem.

Muitas mulheres relatam que os pensamentos de menos-valia surgem cotidianamente na forma de insuficiência, ansiedade, falta de motivação para continuar, sentimentos de que sua produção não vale a pena.

Por isto percebi a necessidade da nomeação dos ciclos de medo e culpa.

Olhar para o que acontece, escrever sobre isto e ter uma rede de apoio pode ser uma ferramenta muito poderosa na compreensão destas questões.

Ao mesmo tempo, durante o processo, talvez estes pensamentos persistam, então o que tenho feito é buscar não dialogar com eles, mas dar continuidade ao trabalho pensando na potência da prática e do que se vivencia ali.

Logo, refletir sobre os pensamentos que vieram, quais deles são teus e quais fazem parte do patriarcado musical estrutural e do racismo sistêmico em que vivemos, pode contribuir para entender o que precisa ser desconstruído em ti mesma, para que possa ser substituído por conceitos mais estimulantes, confiantes e empoderadores.

Praticar e mover o corpo para encontrar novos lugares.

Mapear possibilidades.

Desenhar o caminho.

Colocar-se em processo.

Observar.

Estar presente.

Registrar.

Refletir.

Remodelar o caminho a partir do que se deseja.

Retornar à prática.

Modular a presença, com curiosidade, coragem, cuidado.

Criar mundos, tecer encantamentos.

REFERENCIAS

BUTLER, Judith. *Corpos que ainda importam* (tradução de Viviane v.). In: Colling, Leandro (org.) **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

BENTO, Berenice. *Violência de gênero e o gênero da violência*. In: Colling, Leandro (org.) **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla, DOUGLAS, Anne. **The artistic turn – a manifesto**. Ghent: Orpheus Institute, 2009.

FONOW, Margaret; COOK, Judith. **Feminist Methodology: New Applications in the Academy and Public Policy**. *Signs* 30, no. 4 (2005): 2211-236. Acesso em 09 de novembro de 2020.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

Hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. *Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas*. **Revista Vórtex**, v.5, n.2, 2017, p.1-20.

OLIVEROS, Pauline. **Deep listening: a composer's sound practice**. New. York: iUniverse, Inc., 2005.

ROLNIK, Suely. 2018. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. N-1 edições.

ROSA, Laila e NOGUEIRA, Isabel. *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música*. **Revista Vórtex**, 2015. Disponível em: http://www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf. Acesso em 25/03/2016.

IMPROVISAÇÃO IMPROCESSUAL: PERSPECTIVA EM FLUXO POR UMA PRÁXIS SENSORIAL

Patrícia Leal

1. HORA DO CHÁ

Escolha um lugar tranquilo para realizar essa experiência e permita o fluir da sua improvisação.

Pegue uma bacia e encha com água morna, o suficiente para cobrir seus pés. Coloque sal e camomila seca, de preferência. Caso não tenha, pode ser erva-doce ou lavanda também. Coloque bolinhas de gude ou pedrinhas no fundo da bacia.

Deixe uma toalha à mão para secar os pés.

Encontre um lugar calmo para sentar com bom apoio, coloque seus pés na água e permita-se desfrutar... perceba o aroma subindo com o vapor, sinta a temperatura da água nos pés, a sensação de relaxamento em todo o corpo. Ouça cada sensação que a experiência lhe trazer, abra todos os sentidos: o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, o movimento, o coração. Use as bolinhas ou as pedrinhas para massagear e brincar com os pés na água. Permita o fluxo do corpo.

Depois que a água esfriar, seque seus pés com a toalha e deixe o corpo lhe mostrar o caminho... da pausa, do movimento, de um desenho, de um descanso, de um som, uma palavra... permita-se! O processo começa quando você estiver preparando a experiência e termina quando você determinar.

Entenda o espaço como possibilidade de apreciação e fluxo a partir das suas sensações, sentimentos, memórias... registre algumas num papel... desenhos, pensamentos, palavras...

Uma música, uma imagem, para acompanhar.

https://youtu.be/s0_ymM4FyBw



O c o r p o f l u t u a
Num aroma doce, terroso, solto as amarras

Corpo **ar**, águas, f i o s _____

Descosturo, desengato, desfaço



Deixo em **aberto**, molho os cabelos e os pés

Construo caminhos no **ar**

Apoio a cabeça no **chão**

Terra:

uma **mãe** para enterrar o que é preciso

Enraízo os cabelos e **s o l t o**

as pernas no **ar**

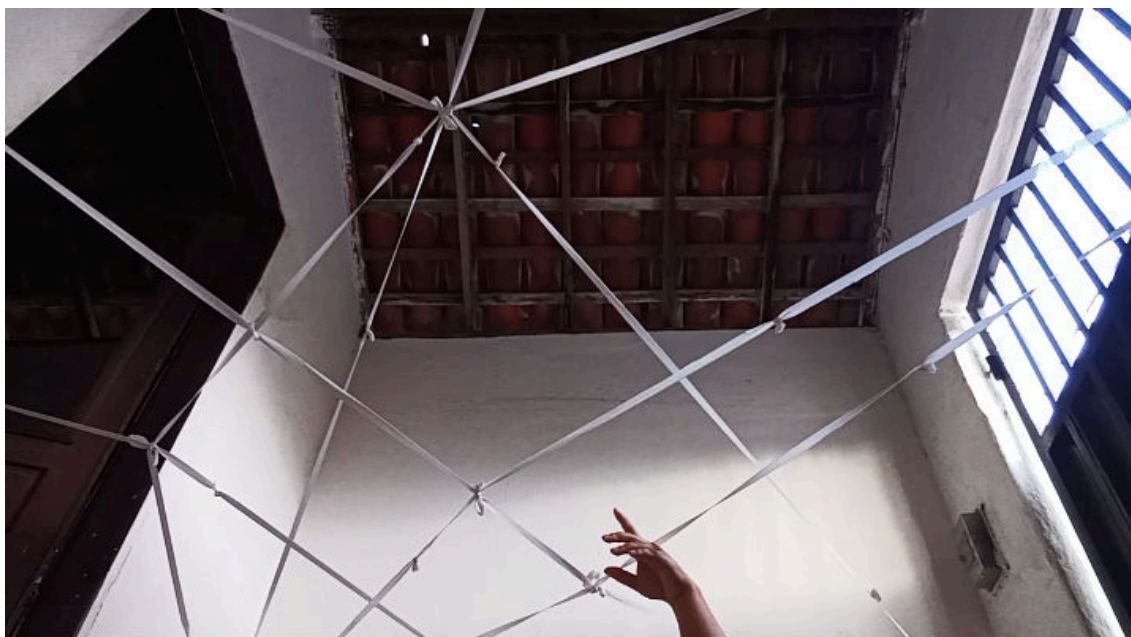
Fios-raízes novos brotam em **recomeço**, reconfigurar

Croché, **renda**, bordado...

A **pele** antes limite, **integra**, **e x p a n d e**.

o **corpo** **f l u t u a**

com os cabelos enraizados nas **águas**.



2. NUTRIR

Agora vamos nutrir, realize essa experiência, a princípio, como uma alimentação. Consiga algumas beterrabas, de preferência orgânicas, cujo perfume é mais intenso, uma panela, papel ou tecido que possa manchar. Conecte-se com seu corpo como quem cuida de um filho, é momento de nutri-lo, permitir-lhe a seiva correr forte, completa, íntegra.

Lave as beterrabas em água corrente. Perceba o movimento da água e da terra, o fluir e o acolher. Sinta o perfume da raiz, perceba o cheiro profundo terroso, musgoso, quase amadeirado, levemente doce. Permita o fluxo com esse ar perfumado modificar seu ritmo respiratório suavemente. Brinque com a entrada da nutrição que começa no cheiro do alimento e a saída do ar de dentro do seu corpo, renovando ciclicamente. Coloque as beterrabas para cozinhar em água, com a casca, e aproveite o tempo do cozimento para brincar com seu fluxo de ar, a partir dessa fragrância.

Depois que as beterrabas estiverem bem cozidas e, ainda mornas, descasque-as com as mãos. A casca vai soltar facilmente, nessa temperatura. Perceba o acolhimento em segurar essa raiz entre os dedos, deixe a coloração magenta embriagar seus olhos, explore pequenos pedaços a tingir os dedos, os punhos, os braços. Pegue um tecido velho ou um papel e desenhe com a tinta raiz, explore as sensações entre fluido, água-magenta e o estável-nutritivo-raiz-terra. Quais as conexões entre a água e a terra que se apresentam em seu corpo? Que sensações, memórias, sentimentos, mobilidades evocam?

Prove a raiz. Perceba a nutrição como um movimento, que começa na respiração, no cheirar o alimento, percorre o abrir da boca, morder, saborear, mastigar, lamber, deglutir... deixe esses movimentos reverberarem no seu corpo, criando novos. Perceba as sensações de acolher e dar alimento ao seu próprio corpo com uma raiz, vinda da terra. Sinta o aterramento, como o enraizamento se manifesta no seu corpo?

Você pode experimentar improvisar com outras raízes também, como a batata doce, a cenoura, o gengibre, o açafrão da terra, a mandioca... Sinta a necessidade de aterramento em nutrição do seu corpo, busque sua origem, seu ancoramento, a nutrição do seu próprio sangue...

<https://youtu.be/l5x6d9k1L9M>



Sangue, **seiva**, finalmente é hora de nutrir

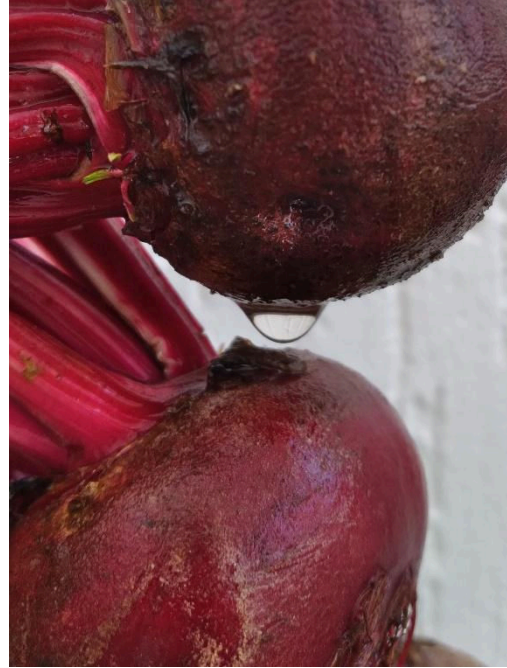
Preciso **nutrir** meus pensamentos em n u v e n s

Decanto-os, **aterro**

Busco no **interno**, o alimento

De que **fome** me privo?

A que **desejos**, sacio?



Es

C o r r o, abraço

Salivo pelo encanto do encontro

S u s p i r o a origem de meu próprio **cheiro**

Matriz, raiz, sustento

S u s p e n d o o ímpeto

Abro as **bocas**,

todas

Escolho um pequeno bocado

E **permito**

meu **próprio** f l u x o,

cardíaco.



3. MEL

Estamos chegando ao fim, mas permita o decantar, acumular, transformar de informações em seu corpo. Repita, pause, combine, misture, mature... viva o improcessar. Para este terceiro experimento vamos precisar de um pouco de mel e borra de café. Sim, a experiência já pode começar com você fazendo seu café de manhã ou à tarde e guardando, reaproveitando a borra do café que sobrou.

Por outro lado, vamos utilizar um material muito nobre, valioso, uma verdadeira jóia: o mel. Então, busque essa reverência ao usar. Lembre-se que uma abelha, em toda sua vida, produz uma colher de chá de mel. Sinta essa vida, esse valor ao utilizar o mel. Se você for vegano, pode substituir por melado, se preferir.

É um momento de cuidar de quem sempre cuida e produz para nós o tempo todo: Nossas mãos. O tempo todo, o dia inteiro, elas estão fazendo, trabalhando, produzindo, acolhendo, cuidando. E ainda acariciam, afagam. Abra seu momento-tempo para cuidar das suas mãos.

Vamos começar colocando a borra de café numa tigela, derramando um pouco de mel sobre o café. Perceba os perfumes e a mistura deles. Note a diferença de textura,

viscosidade, peso. Atente-se às cores, transparência... Misture os dois formando uma pastinha.

Nesses dias intensos de esterilização constante das mãos com álcool, água e sabão, agora vamos renovar e hidratar a pele das nossas mãos. Comece passando um pouco da pasta de mel com café no dorso das mãos. Experimente movimentos circulares, suaves. Experimente outros movimentos. Deixe a necessidade de pausa e de descanso de suas mãos conduzir o processo. Continue na palma nas mãos e pode subir um pouco para os antebraços.

Perceba as sensações na pele, os perfumes, a modificação da sua respiração, as imagens, memórias, sentimentos que a experiência lhe traz. Depois de algum tempo, enxague suas mãos sem sabão, enxugue, seque com cuidado e sinta um pouco mais. Cheire suas mãos, perceba agora qual é o toque da pele das suas mãos em relação à outras partes do corpo, perceba a maciez. Permita-se pausar e fluir um pouco mais a partir das sensações evocadas pelas mãos e pelos elementos fragrantes, o café e o mel.



Toque, deleite, doce-dourado

Abraço, **amasso**, acarinho, a f a s t o

Cubro, calo, aperto, **espiralo**

Encosto, **entrego**, pego, esfrego

R e pouso, aponto, aceno, **apoio**

Quantas e quantos, apelos, **dedos**

S o l t o s, **OCOS**, famintos, dando a d e u s

Alcançar, trazer, aplaudir, **vibrar**

Dedilhar, **apalpar**, abrir, fechar



Próximos, sem medo, **tocando**, reencontrando

De novo, um novo modo,

Uma nova pele, refeita, a b e r t a, em busca

Em **múltiplos**, valiosos, **sentidos**, muitos...

<https://mcc.ufrn.br/programacao/categoria/exposicao>

4. PEQUENO CONTEXTO, MANUAL DE USO

Este texto-práxis sensorial em fluxo surgiu a partir de um lindo convite de Emyle Daltro para compor o livro *Pesquisa Artística na América Latina: performance, criação e cultura contemporânea*, que busca agenciar de diferentes modos a pesquisa artística, promovendo interlocução entre autores e espaços latino-americanos. O convite continuou com uma longa e deliciosa conversa ao telefone, quando o diálogo sobre como escrever sobre arte, como teorizar em dança/improvisação, como manter a produção artística e a pesquisa acadêmica mais alinhadas, teve início com muita escuta e afetividade.

Resolvi ousar um pouco na forma do texto numa busca que integra meu percurso metodológico há mais de 20 anos: aproximar a escrita, o texto, a reflexão em linguagem escrita da pesquisa artística que produzo. Prefiro entender o que faço sempre como práxis, porque em minha pesquisa, a prática nunca acontece separada da teoria. A teoria surge da experiência absolutamente sensorial, da prática. É um saber artesão (FORTIN, 2011), que se constrói aos poucos, através da percepção, da consciência e de uma certa tradução de uma linguagem dançada em outra, a linguagem escrita-imagética-sonora. Assim, compreendo que os movimentos que realizo, as sensações que percebo nas experiências propostas são concretos e, quando traduzimos isso em palavras em português, em poesia, em imagem, em som, estamos fazendo uma abstração (JUNG, 1974). A abstração nos permite reflexões a partir da experiência concreta. Reflexões são como camadas de consciência em cima de outras camadas, mas procuro não perder a primeira, primeira delas, a mais concreta. Consciência sempre envolve percepção. E as primeiras percepções que temos são do nosso próprio corpo, da nossa própria existência e dependem, assim, dos sentimentos primordiais, que são sentimentos da própria vida relacionados ao corpo: a nossa respiração, os batimentos cardíacos, a temperatura, os diferentes graus de tensão... e como isso vai variando em cada experiência, dia-a-dia, conforme vivemos. Esta perspectiva que aqui proponho é, portanto, em termos de consciência, o sentimento do sentimento (Damásio, 2008), assim entendo a construção da teoria. Uma teoria encarnada, nunca apartada da experiência, práxis. Por vezes, prefiro denominar apenas teoria (mesmo considerando a prática junto), para evitar uma certa compreensão equivocada de que o que fazemos em dança, música, arte nunca pode ser teoria e que sempre temos que nos basear em outras áreas do conhecimento para sermos teóricos. A interdisciplinaridade é enriquecedora e bem-vinda, o conhecimento diverso e múltiplo, mas como pesquisadora do movimento, meu modo

de teorizar acontece a partir da prática, a partir do sabor, do saborear da experiência e das camadas reflexivas que a percepção sensível nos traz.

A partir dessa compreensão escrevi esse fluxo prático para que o leitor pudesse experimentar questões que estiveram presentes na quinta edição da residência dialógico-performática Improcesso 5: Cantar pra você. Uma residência artística bienal que coordeno desde 2013 na UFRN em Natal, este ano realizada de forma remota.

IMPROCESSO é uma residência artística bienal com convocatória nacional, que promove o estudo da linguagem da improvisação e suas possíveis dramaturgias através do exercício performático dialógico, a partir da metodologia “dança/arte pelos sentidos” (Leal, 2020) em compartilhamento com artistas, pesquisadores, educadores da área das artes; dança, performance, música, teatro, artes visuais, midiáticas, entre outros. Desta maneira, o evento promove a interdisciplinaridade, interfaceando não apenas linguagens artísticas como a performance, a dança, a música, o teatro, mas também alunos da pós-graduação, da graduação, artistas, educadores, pesquisadores, profissionais das artes, em geral.

Nesta quinta edição, "IMPROCESSO 5: diálogos dramaturgicos em improvisação: residência dialógico performática: cantar pra você" oferecemos uma residência artística que possibilitou aos intérpretes-criadores o compartilhamento com convidados em Jam Sessions sobre a performance e desenvolvimento de linguagem da improvisação. Este ano, em continuidade às comemorações de 10 anos do projeto Jam Session, integramos as atividades da Jam às da residência artística, promovendo um diálogo mais abrangente entre os artistas participantes. Contamos com convidados de todo o país na palestra de abertura e nas Jams: Guilherme Schulze – PB, Juliana Melhado – SP, Paola Vasquez – BA, Denise Parra – CE, Renata Berti – SP. E com artistas renomados da cidade e artistas-docentes da UFRN nas apresentações musicais: Ezequias Lira – RN, Eduardo Taufic – RN, Ramon Gabriel – RN, Anderson Pessoa – RN, Eli Cavalcante – RN e Fábio Presgrave – RN. Entre os residentes Karenine Porpino – RN, Dalga La Franco – SP, Lyno Silva – RN, Paola Vasquez – BA, Ariane Mendes – RN, Renata Berti – SP, Pamela Rinaldi – BA, Fran Herculano – RN. Nas edições dos vídeos contamos com os artistas André Rosa e Raul Gama. A residência foi contemplada pelo edital de eventos PROEX/UFRN e apoiado pelo Museu Câmara Cascudo – Natal – RN.

Os residentes receberam estímulos sensoriais para desenvolvimento de processo em improvisação em suas casas, o que envolveu canções resultantes da continuidade de pesquisa de Pós-doutorado realizada no Programa de Pós-graduação em Música da UFRN, já publicada em livro “Dança/Arte pelos sentidos: continuidades aromáticas, fluxo e consciência (2020), e gravadas, apresentadas e lançadas nas mídias digitais durante o evento³⁸.

Durante a pandemia fez-se ainda mais urgente a experiência, a aproximação com o corpo e com a linguagem da dança, da música, das artes visuais, com cada um em sua casa, com a utilização das mídias digitais, mas sempre com a percepção sensorial como norteadora da linguagem da improvisação. A captação das imagens de cada residente

³⁸ Texto informativo, parte da Exposição Virtual da residência Improcesso 5. Link nas pistas referencias.

seguiu o fluxo de cada criador com movimentos, fotografias, sons, desenhos... que compuseram uma videodança e uma exposição virtual.

Para ler esse texto performático é importante que você se dedique a cultivar um tempo/espço de autonomia. A percepção de linguagem em improvisação que se propõe depende do seu fazer, do seu apreciar, sentir, refletir, deixar-se afetar pelos perfumes, palavras, sons, imagens... Permita-se experimentar a práxis proposta, abra outra perspectiva, permita-se fluir nas reflexões poéticas. Será que precisamos explicar sempre de um modo a priori, será que teorizar pode ser saborear, perceber e conduzir o conhecimento com multiplicidade de linguagens, com valorização da complexidade? Como podemos aproximar a linguagem escrita das nossas linguagens artísticas? Quando essa tradução é necessária e como podemos manter a arte mesmo quando estamos teorizando? Ficam aqui algumas questões que provocaram essa escrita imagético-sonora-performática-perfumada.

Que seja sempre In processo...

REFERÊNCIAS

CALCANHOTO, Adriana (org.). **É agora como nunca**. Antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira. S.P.: Cia. Das Letras, 2017.

CASCUDO, Luís da C. **História da alimentação no Brasil**. V1-2 S.P.: Editora da USP, 1983.
CORBIN, A. **Saberes e odores**. S.P.: Cia das letras, 1987.

DAMASIO, Antonio R. **O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência**. Portugal: Fórum da ciência, 2008.

FORTIN, S. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C. e MARINHO, N. **O avesso do avesso do corpo – a educação somática como práxis**. Joiville: Nova Letra: 2011.

JUNG, C. **Tipos Psicológicos**. RJ: Zahar, 1974.

LEAL, P. Editorial. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 4, n. 1, p. 0-9, 16 ago. 2021.

LEAL, Patrícia. **Dança/Arte pelos Sentidos: continuidades aromáticas, fluxo e consciência**. Natal: Caule de Papiro, 2020.

_____(org.) **Improcesso: diálogos dramaturgicos em improvisação**. Natal: EDUFRN, 2017.

_____ **Em fluxo:** poesia, prosa, teoria em dança na contemporaneidade. Natal: Caule de Papiro, 2017.

LEPECKI, A.; BANES, S. **The senses in performance.** N.Y.: Routledge, 2007.

RIBEIRO, Sidarta. Tempo de Cérebro. In: **Estudos Avançados.** V.27, n.77. S.P, 2013.

SACKS, Oliver. **O rio da consciência.** S.P.: Companhia das Letras, 2017.

_____ **O olhar da mente.** S.P.: Companhia das Letras, 2010.

SANT'ANNA, Denise B. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. S.P.: Estação Liberdade, 2001.

SOBRE O IMPROCESSO 5: <https://www.mcc.ufrn.br/programacao/improcesso-5>

SOBRE A JAM SESSION E IMPROVISAÇÃO: <https://periodicos.ufrn.br/manzua>

Imagens

Imagem 1: Foto de Lígia Bezerra, monitora do Improcesso 2. Reitoria da UFRN – Natal.
Conjunto de imagens 2: Fotos de Renata Berti, residente e convidada do Improcesso 5, Araraquara, SP.

Imagem 3 e 11: Foto de Fran Herculano, residente do Improcesso 5, Natal, RN.

Imagens 4 a 10: fotos e desenho de Karenine Porpino, residente do Improcesso 5, Natal, RN.

POR UMA POÉTICA DOS PÉS DE CHUMBO: VARREDURAS DO TEMPO

Rosa Primo

Pois bem, ele andava nas pontas dos pés e tudo lhe parecia sem chão. As coisas o atravessavam. Seu olhar, suspenso, deixava-se vagar em meio a obsessão de tê-las em suas mãos: as coisas. O cotidiano lhe impunha pés de chumbo. Assim, quem sabe, o desejo de deter-se poderia nomear tais coisas – num encontro de coisas-corpos que se diziam. E seguiu, com taxas de chumbo embaixo dos sapatos. Mas logo se deu conta que dos pés muito pode ser... Largou os chumbos e enfiou o calcanhar, aterrando-o. Se soube, não se sabe. Mas dança.

Isso já faz algum tempo... Lucas, meu filho, tem autismo e seu andar em pontas, quando bebê, me trouxe a dança: uma poética dos pés de chumbo. Hoje, aqui debruçada nessa escrita, chumbo tem outra conotação: “Ucrânia já reagiu ao chumbo da condenação das Nações Unidas contra o ataque da Rússia” - insiste a mídia.



Foi assim... O ano era 2008. Estava em Paris num doutorado sanduíche no departamento de dança da Universidade Paris 8. A pesquisa tinha como foco o corpo na dança contemporânea. Contudo, corpo e dança me enredavam no tempo. O movimento, as imagens, os trajetos... A temporalidade era chumbo em meus pés. Foi quando me dei conta que da tese de doutorado muito pode ser... Larguei os chumbos e pus-me a dançar. A temporalidade passou a ser outra; e outra; e outra. Então, já era 2012. Lucas tinha acabado de nascer.

Me dei conta nesse percurso do que chamei de “sensibilidade do tempo” na pesquisa de mestrado. Anos depois, no doutorado em Paris, o tempo se contorcia dentro de mim a cada página do livro de Peter Pál Pelbart, denominado *O tempo não-reconciliado*, que eu lia, o escutando, no silêncio, do silêncio, do silêncio – que hoje é próprio de Lucas. E Peter diz: “Os artistas, por sua vez, são felizes. Inebriam-se com os acasos imprevistos, inexplicáveis, retroativos. A maioria vive o instante, já que é difícil prever o efeito de um ato presente no futuro, cada ato é uma ilha no tempo, a ser julgado por si mesmo” (PELBART, 2007: XVI). O silêncio do Lucas fazia-se tempo em mim nas palavras de Peter Pál Pelbart.

Recordo, naquele ano de 2008, de silêncios e inquietação, meu olhar absorto para a capa daquele livro de Peter Pál Pelbart: um amontoado de relógios diversos que subiam desordenadamente, encaixando-se e desencaixando-se, numa espécie de torre-monumento. Dias depois, estava eu na Gare de Saint-Lazare³⁹ a olhar essa imagem: o tempo não reconciliado. Sim, uma linha imaginária entre o que existe e o que não existe ainda, insistiu em mim – como as palavras de Geisha Fontaine, que naquele instante tomou corpo: a impalpável concretude de um campo de forças. Diz ela: “*concebo o corpo como uma temporalidade provisória produzindo outra temporalidade provisória*” (FONTAINE, 2004: 11).

É notória minha perseguição ao tema da temporalidade na dança. Sinto-o agora. Mas ele já passou. Foi entre 2008 e 2014. Estendeu-se ainda por alguns anos. Foi suspenso nos últimos anos e agora o retomo aqui. Estamos em 2022. Lucas não usa mais chumbo nos sapatos. Tampouco anda nas pontas dos pés. Mas Rússia e Ucrânia estão a postos a falar de chumbo. Sei que se trata de um assunto extremamente complexo, vasto, vertiginoso – quase um labirinto inefável de sentidos. Contudo, a tentativa é de ir além do susto e de seus efeitos de superfície para sondar os gestos de reinvenção da vida que ele, o tempo, esboça. Daí um texto de incertezas ou talvez um sentimento de certeza esvaída – em todo caso, experimentação. Sim, porque trata-se de múltiplos sentidos a me suscitar. Não há como

³⁹ Ver o link da obra de Arman, *L'heure de tous*, gare Saint-Lazare – Paris: <https://fr-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/L'Heure_de_tous?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=op,sc> Acessado em 03/03/2022.

pensar esse tempo sem antenar para a miríade de riscos, ofertas e urgências na qual nos lança, na sua oscilação sincopada, a barra do presente – como diria Peter Pal Pelbart. Assim, me atiro nesse tema quase como uma quebra irremissível no fio do próprio tempo.

1. ARRANJOS DO TEMPO: *ENCANTA O MEU JARDIM*

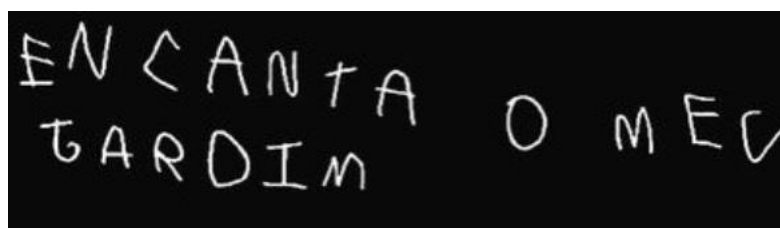
Atirei-me. O tempo não me engoliu. Compus com ele: *Encanta o meu jardim*⁴⁰. Esse é o nome do trabalho de dança que circulou em algumas cidades brasileiras, em outras tantas no estado do Ceará, nas redes (YouTube, Instagram etc.) durante os anos de chumbo da Covid 19 e continua: próxima apresentação dia 04 de março. Hoje é 01. Portanto, em breve estarei dançando novamente esse solo. Trata-se de um trabalho cênico que se origina na pesquisa da percepção do tempo através das forças que o compõem. Experimentar a imagem no corpo em estado de dança é se dar conta de que ela é sempre menos que aquilo que ela torna visível – ou ainda um perceber que aquilo que vemos em uma imagem é sempre mais que seu objeto físico. Daí este estranho paradoxo na atitude de olhar a imagem – sobre o qual falou Emmanuel Alloa – “reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante” (ALLOA, 2015: 10).

Pois bem, corpo, imagem e tempo: a dança. Assim, *Encanta o meu jardim*, seu movimento dançado, fez sentido em mim. Em meio a essa multidão de imagens que me perseguia, o tempo fazia-se dança. As questões, discussões, debates empurravam meus pés no chão. Como a dança afeta modos de existência em sua construção de temporalidades? Movida por perguntas que se acumulavam sem respostas, um estado de inquietação tomou-me e conduziu-me como ato inventivo-investigativo ao processo de construção de *Encanta o meu jardim*. A partir de então, um sentimento de desmesura, como um turbilhão de imagens, demorou-se em mim, interrompendo o fluxo cognitivo habitual. Deixei-me ir.

O desdobrar da composição cênica trouxe a tensão existente entre a imagem visual e a sensação física que produz; ou melhor, entre a imagem física e a sensação visual. Me dei conta de duas mulheres poetisas morando em mim. Uma nasceu no Ceará, Júlia Studart, a outra em Polônia, Wislawa Szymborska. Delas, o sentimento de desmedida é claro. *Encanta o meu Jardim* é Julia, quando nele acontece alguma coisa para debochar do tempo,

⁴⁰ Encanta o meu jardim:<https://www.youtube.com/watch?v=-l6jHh_1fuk&t=1741s> acessado em 10/05/2022.

para manter a atenção, o espaço justo. Então, Wislawa chega e pergunta: esses são teus filhos? Daí por diante eles aparecem: astronauta, mitologia grega, jardim, constelações, um livro de meia página, um capacete, o minotauro, Roberto Carlos, o astronauta, ainda mais insistente, e toda essa vontade de ficar para sempre no espaço sideral⁴¹. Imagens de Arthur, meu filho mais velho. Na época com 5 anos. Os grãos, tanta areia, tanta estrela, é a vida mesma: toda a segunda parte do *Encanta o meu jardim*, um estudo do pôr-se a engatinhar. E depois? Anda... Aqui, Lucas me ensinando a tirar os pés do chumbo. Na sequência, é já o fim, um áudio trazendo a leitura de versos de um livro de meia página, cujo autor mostrava-se em seu turbilhão de imagens aos 5 anos. Para ele, a cabeça, seja do astronauta, seja do minotauro, jamais o exalta ou o diminui, apenas encanta, o meu jardim – o dele também, muito provavelmente o nosso. *Encanta o meu jardim* é isso, apenas um desejo. Um desejo de existir. E não seria isso mesmo viver um processo de criação?



2. DESEJO DE EXISTIR: A IMAGEM É UM ESTADO PRESENTE

Desejo de existir nada tem a ver com vontade de existir. Não se trata disso. Desejo, do modo como o entendo, revela o exercício de uma atenção distinta daquela envolvida na realização de tarefas. O desejo gruda na pele. Invade. Devasta. Cria. É experiência estética. Quando nos atinge, não temos como detê-lo. Somos tomados. Uma obsessão sem limites. Não é paixão, no sentido que se emprega diante de uma postura alheia, cega. Sim, o desejo, diante de sua potência, quando no corpo nos chega cru, em sua crueza, na carne mesma impressa, entra desmedidamente. Contudo, não é processo no qual nos ausentamos, no qual ficamos alheios, cegos. É o avesso disso. O corpo parece se ampliar para dar conta de sua dimensão por mais micro que seja. Tecemos relações horizontais com uma abertura infinita por tudo que for... O corpo é atenção. É acontecimento. Há uma presença sem

⁴¹ Música de Roberto Carlos, O astronauta: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFXvTcNwsoc>> acessado em 03/03/2022.

tamanho! Singular! Nesse momento todo o corpo é pensamento. E apenas o escutamos em seu movimento, nos distendendo nas forças que o compõem.

Pois bem, estando ali, aberta, com corpo distendido ao movimento, *Encanta o meu jardim* me trouxe, como um de seus primeiros movimentos, a noção de que o corpo dura, conserva em si o passado numa constante atualização imanente de si. Ou seja, todo meu corpo expandia-se numa espécie de percepção atenta. Minhas questões projetavam-se no espaço me povoando de imagens, moldadas por contornos, cheiros, texturas, sabores, sons. A imagem é um estado presente!

Esse estado presente, do modo como tenho vivido em meus processos de criação, alia percepção atenta e sensação-imagem como fluxo de pensamento. Os movimentos enredam-se uns nos outros num corpo potente em escuta e disponibilidade. Tudo pensa! Em *Encanta o meu jardim*, o estado presente me conduziu a entrar na duração do tempo. Como a pesquisa se deu a partir da temporalidade, senti mesmo múltiplas forças/durações perpassarem meu corpo, num esforço do pensamento ao mover minha atenção no/do desejo de criar.

Meu olhar escutava os acontecimentos. Um exemplo disso no processo de criação do *Encanto o meu jardim* pode ser visto na segunda parte do trabalho, no qual minha movimentação mais acelerada no chão deu-se a partir do engatinhar de Lucas. Vi Lucas engatinhar dezenas de vezes, filmando-o a cada nova transferência de peso e deslocamento no espaço. Tentei imitá-lo. Absorvia o instante experimentando a sensação-imagem que Lucas me remetia, sua temporalidade arrastada tanto quanto ágil em torções. Para além disso, havia ali um tempo potente em presença e desejo. O movimento não acontecia de modo funcional, em busca de realizar algo, mas no corpo realizando.

O corpo de Lucas, ao engatinhar, não se entendia como um movimento justo, mas justo um movimento. O corpo inteiro fazia-se e pensava-se engatinhar. Todo ele experimentava-se em desdobramentos no espaço. Contudo não num espaço dado de antemão. Lucas criava o espaço, tamanha a potência de seu desejo em experimentar-se. Ou seja, seu desejo de existir. O silêncio só era interrompido pelo ruído das articulações tencionando o chão. E mesmo assim o ruído compunha toda a duração silenciosa de suas construções rítmicas⁴².

⁴² Ver link de Lucas engatinhando <<https://youtu.be/Kxi7JVKT8Dk>> e a segunda parte de *Encanta o meu jardim* <<https://youtu.be/DeglCsRvkOA>>, acessados em 03/03/2022.

O processo artístico em dança envolve sensibilidade e atenção, deixando-se afetar pelo movimento dançado e acolhendo seus efeitos sobre si. É enquanto força da dança, produzindo estados de atenção, que “desejo de existir” torna-se suspensão do tempo – indicando a invenção recíproca e indissociável de si e do mundo. A construção e entendimento de uma certa corporeidade dançante é, assim, encontro consigo mesmo, com as forças de alteridade que nos habitam.

O devir de um gesto dançante, bem como sua história, sua temporalidade, pode ganhar uma plasticidade subjetiva sem precedentes. Essa mesma plasticidade reinventa suas dobras e resistências, desloca suas estratégicas, produz continuamente suas linhas de fugas, refaz suas margens, recria suas opacidades, suas zonas obscuras.... Enfim, trata-se incessantemente de arranjos de tempos em dança, modos diferentes de trabalhar a memória de um gesto.

Contudo, essa memória de um gesto não se limita à memória de um eu psicológico. Não se trata de uma percepção gestual pura e simples. Há um reconhecimento, um tempo redescoberto, cuja percepção ocupa já uma certa espessura da duração ao prolongar passado no presente – penetrando um no outro e formando uma continuidade indivisa. Nesse sentido, falo de um passado que não antecede ao presente, ele coexiste com ele. Ora, essa memória não trata de recordações de um passado sob a forma de imagens-lembrança. Por isso se torna cada vez mais estranha ao passado. Não é algo realizado, mas a realizar, ou seja, no corpo realizando. Como disse Bergson: *“já não nos representa nosso passado, (...) o encena; e se merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”* (BERGSON, 1999: 89).

O astronauta, a mitologia grega, o jardim, as constelações, o livro de meia página, o capacete, o minotauro, Roberto Carlos e sua música: o astronauta, as duas mulheres, são imagens movendo-se comigo, cenicamente, como construção espacializante em *Encanta o meu jardim*. O silêncio, que percorre o trabalho, perfura a aridez do registro sonoro e conjuga-se como interação sônica no embate corporal. As formas demoram-se, fazendo-se e se desfazendo num jogo visual que projetadas feito caixas acústicas rodeiam a estrutura física, tornando o espectador ativo na construção de um espaço que pode ser experimentado de modos diferenciados.

Insisto nas imagens. São elas que carregam sentidos. Delas desvelam um desejo de inventar dispositivos que confrontem códigos rígidos de perceber o mundo, incapazes de apreender a fluidez com que o corpo o percorre e experimenta. A imagem é um estado presente. Entender o movimento das imagens no corpo é também um modo que encontro

de discutir criticamente a ideia convencional de espaço – quer em sua dimensão física e cotidiana, quer em uma perspectiva política e de temporalidade ampliada. São desejos, modos de ater-se numa espécie de investigação do mundo, compondo sínteses entre relações sensoriais e mentais. Exercito-me até o interior não existir senão como potência. Sinto de fato que a dança e o movimento dançado dissolvem o sujeito.

Véronique Fabbri (2000), autora do livro *Dança e filosofia*, afirma que na dança o gesto torna-se imagem, o corpo perde sua materialidade e torna-se “pura temporalidade”. Sendo assim, o trabalho com a imagem, proposto pelo gesto dançante, possibilita uma reversão do movimento, cuja proposição não parte do tempo como medida do movimento, mas do movimento como perspectiva do tempo. Amplia-se a dimensão da imagem, mesmo nas mais sutis transições e passagens de um gesto a outro.

Há na dança qualquer coisa que desafia o senso comum, que abole o princípio mesmo da mão única, que afirma várias direções concomitantes – ao mesmo tempo múltiplos sentidos. A própria tendência em ligar a dança à noção de eternidade nos mostra a força da experiência do tempo distinto do tempo cronológico – ou seja, um tempo que se desprende da noção de linearidade: instante que se desdobra em ainda-futuro e já-passado.

Encanta o meu jardim me trouxe um corpo cuja dança não é apenas deslocamento no espaço, mas penetração num tempo sem saída. As posições movem-se como escuta do silêncio produzido em seus desdobramentos. Entre um e outro arranjo tenho a sensação de um tempo tão efêmero quanto eterno. Essa experiência é quase como um jogo que vai revelando e nos fazendo ver o fundamento oculto do tempo – expressando não só sua variação, mas do próprio pensamento. Parece que a cada abertura, cada rearranjo, cada disposição em busca de compor outra posição, carrega em si a densidade de sua impermanência.

Desde o célebre artigo de 1955 de Merce Cunningham⁴³, “*L’art impermanent*”, parece estabelecido que a dança deve ser pensada a partir de sua impermanência. Talvez pudéssemos considerar a impermanência da dança pelo fato dela trazer em si o questionamento de uma duração numa arte que não dura. Porque pensar uma arte como a dança sob o ângulo da impermanência evoca uma temporalidade fundamentalmente complexa, “o tempo da fugacidade, da perda”, como disse Edwige Phitoussi.

⁴³ Merce Cunningham, “L’art impermanent” dans Merce Cunningham, un demi siècle de danse, Paris, éditions Plume, 1997. Artigo retomado em *La danse au XX^e siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Paris, Larousse, 2002.

3. O TEMPO DA FUGACIDADE OU UM MODO DE REPETIR O INFINITO NO CORPO

Ando pela casa à procura de um acontecimento. Insisto. Não saber o que acontece carrega meus passos. Repito. A repetição vai levando meu corpo ao mesmo tempo que espero um acontecimento. Subo e desço a escada sem cessar. Até que os apoios da escada me suspendem. A suspensão é acontecimento. Percebo o instante que dura. Ele passa e não passa. Puro fluxo. Como dar materialidade a isso? Como mostrar que o fluxo do instante me suspende? Pendurei-me nas estruturas que sustentam os degraus. A imagem para mim é relação. O que repito dos degraus é o que de certa forma os degraus repetem em mim. Puro fluxo. Dou conta de um brinquedo dos meus filhos que cai pela escada. No trajeto vai perdendo a forma. A cada suspensão de degrau em degrau o objeto vai se deformando. E já não é mais o que era antes: um capacete inflável de cor prateada.

Insisto na imagem do objeto ao se deformar a cada degrau. Pressiono o ar para dentro do capacete e o empurro escada abaixo. A cada repetição um tempo outro, a moldar diferentemente a estrutura do capacete. Não saber o que acontece carrega meus pulmões de ar. Repito. A repetição vai levando meu corpo ao mesmo tempo que espero um acontecimento. Subo e desço a escada sem cessar. Insisto. O capacete é acontecimento. A imagem para mim é relação. O que repito do capacete é o que de certa forma o capacete repete em mim. Puro fluxo.

Assim, o capacete passou a atuar comigo em *Encanta o meu jardim*. Dessa experiência me dei conta que a dança não é apenas deslocamento no espaço, mas penetração num tempo sem saída. A fugacidade do tempo no que se repete infinitamente. Daí a efemeridade e eternidade, revelando e nos fazendo ver o fundamento oculto do tempo – expressando não só sua variação, mas do próprio pensamento. Puro fluxo.

Em cena, logo no início do trabalho, o capacete não existe. Vai ganhando forma à medida que o ar resiste nele. De algo disforme passa a ter contornos. Nossa relação acontece enquanto acontece. Ou seja, é a parte do *Encanta o meu jardim* que eu mais acolho o inesperado – pode não inflar, pode não se sustentar, pode demorar-se num jogo infinito entre nós. Nesse momento sinto mesmo que meu corpo vai inventando maneiras de não fazer fazendo, revertendo o seu sentido.

Nossa relação se desdobra. O capacete parece respirar enquanto meu corpo vai se deformando. Infla. Vamos construindo imagens que nos fogem – num jogo incessante de um

tempo que parece resistir ao tempo. Nesse jogo, me sinto observada pelas imagens. O movimento dançante constrói imagens que se desfazem, se alteram, interrompem, deslocam, reconfiguram. Não se trata de efeito. As imagens dão-se a ver o que nelas se pensam – e o pensamento busca na imagem a variação que não varia. A efemeridade e a eternidade. Repito a repetição: o fim é já começo e o começo é o fim.

4. CARREGO TUDO ISSO JUNTO

Abrir um corpo, um texto, um sentido, uma intimidade. Abrir deixando-os abertos, sem o desejo imediato de preencher os vazios. Eis o que faz sentido em mim diante de um processo de criação. São questões que me compõem, respeitando o que não é possível de tradução, nenhuma resposta, a singular situação da intimidade de uma questão. Ao dormir, muita gente conversa na minha cabeça. E acordo com palavras embaralhadas. Como tocar esta intimidade sem cerceá-la em meio a desejos irrefreáveis de apropriação e significação?

Me ponho nesse lugar, antes, convencida de que sempre, nesse âmbito, algo de inexplicável, de insondável, de misterioso suscitará – diante do qual necessito inclinar-me, com respeito e humildade. Creio que é assim, sob o silêncio, em meio a signos evasivos, que coisas importantes da vida escolhem dar-se a conhecer. Pois bem, *Encanta o meu jardim* me chega desse modo... Não como um grito de resistência, mas num silêncio delicado, com toda sua potência de desassossego manifesto. Escuto-o – como algo de secreto a ser preservado. Portanto, iniciar a construção de um possível pensamento a respeito desse processo, essa composição frente à dança, é pôr-se generosa à sua existência. Então, assim segui.

2011, gravidez gemelar aos 40 anos. *Encanta o meu jardim* me chega como sensação de tirar o sutiã no meio do dia. Tira por dentro da roupa, por entre as mangas da camisa. Um desespero que não se explica. Você está na intimidade de seu lar. Imagens de crianças percorrem o lugar. Ouço longe a voz de Arthur a brincar no labirinto de Creta. No jardim de casa escondia-se o minotauro. Nem mesmo o fio de Ariadne trazia Arthur de volta. A cabeça do minotauro e o labirinto o encantavam no jardim. Horas depois, ao entrar em casa, deixando no jardim uma série de bonés, capacetes, chapéus em seu devir cabeça de minotauro, Arthur me encontra deitada na sala a experimentar micro movimentos com o

capacete inflável prateado. Entende que ali estava um astronauta e passa a contar-me histórias das estrelas e constelações.

Seria o astronauta-minotauro? A questão instiga Arthur. Vê nas constelações labirintos luminosos e pés de touro na cabeça do astronauta. Se Lucas já estivesse nascido, organizaria uma a uma as estrelas até perder-se na organização, colocando pés e cabeças e constelações insistentemente em seus lugares. Mas isso seria um futuro por demais improvável. Como improvável poderia ser também seus sapatos de chumbo. *Encanta o meu jardim* teve estreia logo depois que Lucas começou a andar. Antes dos pés de chumbo. Mas depois também. Hoje já é 4 de março. Em algumas horas estarei em cena. Carrego tudo isso junto. Arthur voltou a brincar no jardim. Antes do Lucas nascer. Depois que me viu com o capacete inflável. E ainda a encantar-se com cabeças que andam e pés a pensar.

Por agora, penso o quanto essas imagens são efêmeras. E, no entanto, o quanto se eternizam em mim. Convoco o tempo e desde muito longe vibra aqui, nesse instante. A dança me traz muito esse movimento. Talvez a efemeridade e a eternidade nos mostrem como a dança pode comportar a força do tempo: um tempo como forma inalterável do que muda – como se o bailarino pudesse dar-nos a forma do que muda; às vezes por uma espécie de suspensão da própria mudança, que de hábito vem preencher essa forma, outras vezes até, suponho, por uma extrema lentidão, que, como diz José Gil, transforma todo o deslocamento em alteração – um “deslocamento surdo de todos os pontos ao mesmo tempo” (GIL, 1996: 193).

O processo de criação do *Encanta o meu jardim* me trouxe um corpo no qual não há passado ou futuro. Durante todo o percurso de composição, mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez. E foi trabalhando essa temporalidade, em si mesma, que pude ver no corpo sua força para impulsionar o desejo de existir: um presente, passado e futuro cravado no instante já da dança, em seu cerne. Carrego tudo isso junto: um corpo que é “pura temporalidade”.

À medida que essa corporeidade ia sendo construída, questões povoavam a trajetória de meu entendimento como prática na ordem do “si mesmo” – um trabalho de si sobre si mesmo, como gostava de enunciar Foucault. Tal prática era exercida através de distintos exercícios, como a leitura, a investigação, a escuta, a atenção. Diante dessa postura e desse corpo, fui me dando conta que o ato de criar pressupõe uma não-aceitação do real tal como ele se apresenta. Quando inventamos, como e por que criamos? O que se impõe como crucial num ato inventivo ou criativo? Percebi que a invenção, em mim, em qualquer domínio

que ela se dê, constitui algo da ordem de uma absoluta necessidade. Hoje faz todo sentido dizer que o ato de criação está longe de se dar sob o signo da tranquilidade, da paz, da harmonia, do consenso e da boa vontade. Antes o contrário, o ato inventivo só tem condições de possibilidade porque o criador é tomado por algo da ordem do invisível e do indizível, do incomensurável e do intempestivo – algo que o fustiga, que o atormenta, que o leva a uma inquietação.

Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Contudo, talvez a dança tenha mais ocasião de entrar em contato com o real que as outras artes. Isso porque o desejo do real no bailarino, como bem mostrou José Gil, o desejo de entrar em contato imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo.

Um corpo em estado de dança quebra a vontade linear de um corpo hierarquizado, concebido sob uma imagem arborescente, um organismo-funções, que se desloca conforme os códigos e técnicas corporais verticalizadas, conscientizadas, organizadas, estruturadas. A corporeidade dançante desconsidera a representação. Com a representação, a ordem é linear. Tudo nos parece dado de antemão, impossível nesse contexto dar conta da não-lógica do pensamento, daquilo que engendra pensar no pensamento. A dança problematiza o Ser não como um dado, mas como intensidade – portanto, um pensamento que não se apega aos seres, mas ao movimento dos seres.

5. PARO

Enquanto penso tudo isso, aqui diante do computador, dia 4 de março de 2022, sou fortemente convocada pela TV: imagens das tropas russas cercando Kiev. O silêncio se quebra.

6. PARO NOVAMENTE

O ano é 2014. Um golpe de estado financiado pelos EUA abre terreno para mais um avanço da OTAN em direção às fronteiras russas. Onde? Na Ucrânia. Desde então a Ucrânia tem sido a referência para os neonazistas. No Brasil, como o tempo nos faz recordar, a figura

débil de Sara Winter vira pauta em toda mídia ao dizer que tinha sido treinada na Ucrânia e que o Brasil deveria passar por um projeto de ucranização! Mais ainda: nas manifestações bolsonaristas, a moda era utilizar símbolos referentes a essa nova Ucrânia. Pois bem, essa mesma mídia, hoje, no ano de 2022, retorna com seu discurso único, muito próprio da massificação imbuída do maniqueísmo hollywoodiano ao analisar os fatos e produzir emoções – armas poderosas de controle da classe dominante.

7. A VOZ SILENCIA

Os EUA bombardearam a Somália no mesmo dia da invasão russa à Ucrânia. Lembrei do “Samba do crioulo doido”, quando Luiz de Abreu traz à cena a voz de Elza Soares, “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. Com relação aos africanos e palestinos nada é falado. Por que será que a voz silencia?

8. O SILÊNCIO SE QUEBRA

Acabo de receber em casa o livro: “A guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksievitch. Quase um milhão de mulheres lutaram nas fileiras do Exército Vermelho durante a segunda guerra, mas essa história nunca foi contada. Svetlana quebra o silêncio. Por que será que a voz silencia?

9. E CONTINUA

Encanta o meu jardim está diante disso tudo. Ontem, dia 04 de março, teve apresentação. Todo meu corpo movia-se em meio a essa atmosfera de bombas, chumbos, balas, gente... O capacete modificou meu estado corporal. Outro sentido se fez fazendo o mesmo sentido que faz. Hoje é dia 05 e lembro que é o último dia para pagar as contas sem juros. Todo meu corpo está atento a isso. De tempos em tempos o silêncio se rompe. No trabalho cênico, o silêncio ressalta cada movimento, cada desdobramento de ritmos e texturas. Contudo, uma música apenas suspende esse silêncio. Outro sentido se faz fazendo

o mesmo sentido que fez. O vácuo do espaço ocupa *Encanta o meu jardim*. E dele, um grito passa a dar conta de toda a cena, do princípio ao fim; e por agora... “O astronauta” quebra o silêncio e traz Roberto Carlos, desmontando minha infância, deslocando o tempo antes mesmo de minha existência⁴⁴:

Não tenho mais nenhuma razão
Pra continuar vivendo assim
Não posso mais olhar tanta tristeza
Por isso não vou mais ficar aqui
O mundo que eu queria não é esse
O meu mundo é só de sonhos

Bombas que caem
jato que passa
Gente que olha
o céu de fumaça
Meu amor não sei por onde anda
Será que os amores já morreram?
Um astronauta eu queria ser
Pra ficar sempre no espaço

E desligar os controles
Da nave espacial
E pra ficar para sempre
No espaço sideral
Não vou voltar
Pra terra não
Não, não vou voltar

Esse passado não passa. E dizem que o futuro acontece por aí também. Não há como se soltar disso, sinto daqui. Pior que a realidade parece nunca dar conta de algo tão óbvio! Armas poderosas de controle da classe dominante. Arthur não consegue sair do labirinto ainda que o fio de Ariadne possa lhe conduzir. É preciso distender-se, disseminar-se, misturar-se. Considerar uma pureza qualquer, somente no interior de um incessante movimento de metamorfose, de suas diferenças internas, a partir de uma multiplicidade perceptiva. Arthur conseguiu sair. Espatifou grãos de estrelas por todo lado. Misturou-se aos grãos de areia, de arroz, nos fios de Ariadne.

⁴⁴ Nasci em 1972. A música “O Astronauta” foi lançada em 1970. Cantada por Roberto Carlos e composta por Helena do Santos e Edson Ribeiro. Música de Roberto Carlos, O astronauta: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFXvTcNwsoc>> acessado em 03/03/2022.



Foto: Éden Barbosa

Por isso *Encanta o meu jardim* é expansão do espaço interior; adere a movimentos arcaicos do espaço indiferenciado da infância. Brincar mostra-se no jogo de construção e desconstrução das formas dançantes, misturando interior-exterior, fazendo e desfazendo a desordem. Do engatinhar para transforma-se no alegre caos do caminhar, cria mundos, governa sobre o caos. Passeia pela mitologia grega pelo olhar de uma criança de 5 anos, a mesma que deu o nome *Encanta o meu jardim*, dominando o informe e o imprevisível.

No mais, para além de dominar esse caos – exercício cotidiano do mundo adulto – a criança segue o imprevisível, se confunde com ele; e tornando-se caos, retira dele toda sua alegria. É esse movimento que atrai *Encanta o meu jardim*, desencadeando forças, produzindo estados de atenção, descobrindo o possível através do caos – um corpo inventivo, que feito criança deixa-se ir como sensibilidade do tempo.



Foto: Alex Hermes

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FABBRI, Véronique. **Danse et philosophie. Une pensée en construction**. Paris: L'Harmattan, 2007.

FONTAINE, Geisha. **Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine**. Paris: CND, 2004.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia**". Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

LIMA, Silvianna. **Encanta o meu jardim**. Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-l6jHh_1fuk&t=1741s. 10 de maio de 2022.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PHITOUSSI, Edwige. Construire La durée. In GIOFFREDI, Paule (Dir.). **À la'rencontre de La danse contemporaine, porosités et résistance**. Paris: L'Harmattan, 2009.

A PESQUISA EM ARTE E A DOCÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR: DESAFIOS DE UM/A ARTISTA DOCENTE

Ana Carolina da Rocha Mundim

Era 2011 e um estudante de Física da Universidade Federal de Uberlândia havia ido visitar meu grupo de pesquisa em Dança, denominado Dramaturgia do corpoespaço, para tentarmos realizar uma investigação interdisciplinar, a meu pedido. Eu já havia feito inúmeras experiências articulando conceitos da física mecânica aplicada à dança, mas nesse momento, o desejo era de ir além, tentando manter um físico em trabalho constante conosco, para que pudéssemos nos aprofundarmos em aspectos da mecânica do/da corpo/a como estratégias de improvisação em dança, a partir de uma atuação conjunta. Estávamos em sala de aula investigando movências muito incipientes e tentando encontrar dispositivos de improvisação que se tornassem ignição criativa. O estudante de Física assistiu ao encontro, sentado, permaneceu em silêncio, foi embora e nunca mais retornou. Ele disse à professora dele, a qual havia sido ponte para nosso encontro, que o que ele havia visto era um monte de pessoas se movendo sem um objetivo claro e que, portanto, ele não tinha condições de colaborar. Naquele dia entendi que havia, de fato, um distanciamento entre o que se compreendia como pesquisa científica e pesquisa artística na universidade. Enquanto este estudante imaginava que havia um único caminho de pesquisa, no qual era preciso saber onde se queria chegar, antes mesmo da saída, aplicando testes de acerto e erro para verificar a hipótese, nós, por outro lado, estávamos buscando percursos por onde experimentar a vida, para então descobrirmos para onde desejávamos ir. Como toda pesquisa exige, sabíamos, inicialmente, nossa delimitação de interesse: visávamos a construção de uma metodologia de trabalho para improvisação em dança contemporânea, que nos trouxesse disparadores para criação, a partir da compreensão do/da corpo/a como espaço. Mas, para nós era importante que o/a próprio/a corpo/a encontrasse suas perspectivas no ato de se mover, criando perguntas e encontrando algumas respostas. Este também é um modo de investigar: a pesquisa que se faz no/na corpo/a, com o/a corpo/a, para o/a corpo/a em sua movência. É uma teoria que nasce do fazer dançante, do suor, do labor. Foi nesse mesmo processo de se encontrar e de se perder na vivência coletiva, que delineamos uma metodologia de trabalho em improvisação, chamada Movíveis.

Ana Mundim

A pesquisa em arte tem sido tema de debate no ensino superior há muitos anos. Na medida em que cursos de Graduação e Pós Graduação foram se expandindo em nosso País,

especialmente na ocasião do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), essas discussões se ampliaram. Essa ocupação fortaleceu as abordagens qualitativas de pesquisa e reacendeu diálogos sobre as diferenças e/ou semelhanças entre a Ciência e as Artes, as quais ainda se delinearam segundo uma perspectiva ocidental e branca.

Para Francisco Romão Ferreira, em seu artigo *Ciência e arte: investigações sobre identidades, diferenças e diálogos* (2010, p. 263):

A ideia de que Arte e Ciência são campos opostos e inconciliáveis traduz um preconceito surgido no Período Moderno. Ao estudarmos o sistema das “artes liberais” da Idade Média, observamos que a primeira parte do ensino universitário era formada pelas três disciplinas do trivium (gramática latina, lógica e retórica), seguidas pelas disciplinas do quadrivium (aritmética, geometria, música e astronomia — o conjunto dos quatro ramos do saber). Juntas, elas constituíam as sete artes ou as artes liberais. Nesse período, o horizonte científico e o horizonte artístico se confundiam. A oposição entre arte e ciência está, portanto, inscrita na órbita de um tipo de pensamento que separou esses saberes e os manteve isolados em suas especialidades, como se não houvesse possibilidade de diálogo entre eles. Arte e ciência foram se afastando e, no paradigma dominante, elas passaram a assumir características, linguagens, métodos, processos cognitivos e vinculações epistemológicas independentes e diferenciadas e, às vezes, também opostas.

O autor observa que os termos Arte e artista – referindo-se a alguém que cria – foram cunhados no final do século XVIII e início do XIX. E dialoga com Argan na medida em que considera as técnicas artísticas como um fazer autônomo e sua ação de existência como algo que transcende a execução de uma tarefa e se estende por camadas reflexivas e sensíveis, ampliando a percepção de mundo. E acrescenta (2010, p. 264):

A obra de arte, portanto, incorpora elementos sociais, históricos, cognoscitivos, éticos, religiosos ou formais, sem privilegiar qualquer uma das instâncias envolvidas. Nesse sentido, a arte se contrapõe à ciência, que busca a redução às leis universais, à padronização dos procedimentos metodológicos e o rigor lógico na construção dos saberes, na tentativa de controlar o que é do seu domínio.

Especialmente após Descartes, o modelo científico se reafirma como procedimento classificatório, quantificado, desmembrado, desconsiderando aspectos da subjetividade, da aleatoriedade, do acaso. Nesse sentido, é importante notar como, neste período, todo e qualquer aspecto levantado pela experiência do/da corpo/a em criação deva ser desconsiderado, uma vez que não reflete os condicionamentos mecanicistas das proposições científicas. No entanto, no século XX esse modelo passa por uma crise, e a rigidez de seus processos começa a ser revista. A perspectiva do/da observador/a passa a ter uma importância na produção de conhecimento e a Arte começa a ser compreendida

como campo de saber. Arte e Ciência passam a serem vistas de um modo não hierarquizado, gerando pensamentos por caminhos diferenciados.

Em 1945, Merleau-Ponty escreve a obra *Fenomenologia da Percepção* na qual trata a percepção como algo que se manifesta no/na corpo/a, a partir dos sentidos e das perspectivas que se criam, indicando não haver uma verdade única e questionando as certezas e hegemonias. Isso nega diretamente o positivismo da era Moderna. Não há dogmas, mas um conjunto de incertezas a serem experienciadas no/na corpo/a em movimento.

Em 1975 Paul Feyerabend escreve o livro *Contra o Método*, trazendo a polêmica discussão acerca do anarquismo epistemológico, quando critica a doutrinação do cientificismo na qual um único caminho é apontado como correto. No livro *Ciência, um Monstro: lições trentinas* (2016, p. 69), o autor destaca:

Os físicos clássicos foram ainda mais longe: distinguiram entre o mundo objetivo das leis científicas (em que a mudança não existe) e o mundo subjetivo das nossas experiências. Muito bem apoiados pelas teorias, atribuíram a realidade ao primeiro e consideraram o segundo como uma ilusão (FEYERABEND, 2016, p. 69).

Apesar de mal interpretado e de ter sofrido duras críticas, ele segue na defesa de que não existe uma racionalidade capaz de abranger a totalidade de um fenômeno. Isso, para ele não significa descartar regras ou padrões, mas sim a compreensão de que toda regra também possui limitações.

Deleuze, nos anos 90, aborda sobre as questões dos afetos e perceptos, da intuição e da criatividade. Francisco Romão Ferreira (2010, p. 270) pondera que:

Deleuze combatia tudo que apequenava a vida e reduzia a criatividade, a intuição e a imaginação. Trabalhava contra os poderes que diminuem a alegria e separam os sujeitos das suas forças ativas, do desejo e da sua força vital, pois o desejo é quem libera as forças criativas, os fluxos de intensidades, a alegria e a imaginação, e a sua ausência, por outro lado, estimula a repetição de padrões estabelecidos, formas pouco criativas de viver e pensar. Sem desejo não há criação, só repetição sem questionamento. Devemos então criar agenciamentos, formas de pensamento que traduzem desejos coletivos, formas múltiplas de pensamento que produzem intensidades, afetos e acontecimentos que envolvem os indivíduos e potencializam suas formas de atuação, suas formas de devir, de estar no mundo, de se tornar o que se quer ser. Produzindo percepções que levam a novos posicionamentos e possibilitam a criação de novos territórios.

Como é notório, no século XX, os conhecimentos oriundos do/da corpo/a em movimento e de sua atuação como sujeito/a no mundo começam a tomar força como modo criativo de existência humana e, portanto, como exercício da investigação por meio da

experiência. É neste contexto que as Artes começam a adentrar o espaço acadêmico com mais intensidade, especialmente com o advento do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidade Federais – REUNI, no ano de 2007.

Narciso Telles, em entrevista, na qual fala sobre seus processos de pesquisa, relata (2021, p. 429):

Não desejo construir teoria como um saber que se desincorpora ou que se deslocaliza ou que pretende assumir um discurso de poder sobre outros modos de conhecimento. Mas procuro uma discursividade própria, que emergja da prática e que dialogicamente estabeleça contatos com outros saberes. Que (*sic*) não ordene um discurso sobre, mas que o corporifique e o contextualize.

Uma pesquisa em Artes Cênicas constrói, desse modo, teses (ou textualidades) da impossibilidade, da inconclusão, da experiência. A impossibilidade ontológica de ter a clareza científica sobre o fenômeno. A perspectiva inconclusa e histórica das reflexões. O ser do pesquisador na experiência da pesquisa. Não trabalho com a ideia de distanciamento analítico, mas de aproximação amorosa ao seu(s) sujeitos/companheiros de pesquisa. Não busco resposta a uma hipótese científica seja euro, afro ou decolonial, no entanto vou acompanhado por questões artísticas, poéticas que me lançam ao abismo, a um não saber.

É notável que os caminhos para produção de conhecimento começam, recentemente, a se organizar, na academia, a partir da própria escuta do/da corpo/a e do que dele/a se pode desdobrar. Instigante, no entanto, é pensarmos que os povos indígenas sempre mantiveram em seu cotidiano a noção do/da corpo/a como eixo central do aprendizado e da sabedoria. Em uma comunhão profunda com a natureza que somos, comunidades de diferentes etnias e, portanto, com perspectivas distintas, se articulam por meio do movimento e da pausa, do despertar e do sonho, para a produção de saberes compartilhados, que lhe garantem, por um lado a sobrevivência e a luta, e por outro, estimulam sistemas de criação artística. As noções de produção de conhecimento e desenvolvimento da Arte pela experiência do/da corpo/a, desse modo, já eram habitadas por essas ancestralidades, antes de serem discutidas e validadas por filósofos, especialmente brancos e ocidentais. Mas, apenas na atualidade esses saberes têm sido legitimados também pelas universidades.

Nesse momento também chamo a atenção para os modos de reconhecimento acerca de processos investigativos. A academia, como ambiente de disputa política, se configura um espaço de poder. E, nesse lugar, acaba estabelecendo hegemonias epistemológicas e práticas que conduzem às narrativas sociais cotidianas. De tempos em tempos são alternadas as ações, os processos, as referências, os embasamentos teóricos, mas esse lugar de domínio cognitivo permanece, determinando, também, procedimentos artísticos.

Lembro-me de quando cunhei o termo *corpoespaço* em 2010, a partir de uma perspectiva fenomenológica, e minha pesquisa era vista com estranhamento. Hoje, período em que se introduzem novas referências bibliográficas a serem repetidas nos ambientes acadêmicos, entender corpo/a como espaço e espaço como corpo/a tornou-se comum. A validação de pensamentos de autores como Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Kaká Werá, dentre outros fatores, provocaram essa mudança de paradigma.

Embora ainda haja uma preponderância do discurso em detrimento da prática nas universidades, atualmente há uma maior aceitação da corporalidade vivenciada de forma holística nos modos de existência intelectual. Dentro desse ambiente discursivo, onde a palavra toma força nas operações diárias, como se dão os processos de criação pelo movimento? De que modo(s) a palavra se faz carne e transita pelo movimento do/da corpo/a no ato de investigação? Ou, como a própria corporeidade, em gesto, é tomada por assombro nas descobertas encontradas em cada rastro de suor que explora a pele? Como suamos o discurso, assim como propõe Galí Perez (2015) no título de seu livro? Perez afirma que seu/sua corpo/a é sua tese. Mas, se o/a corpo/a é a própria tese, não caberiam múltiplos/as sujeitos/as cognoscentes produzindo saberes distintos? Ou estamos homogeneizando nossos moveres também? A verdade é que muitas vezes, sim. Para caber em um edital, para caber em uma instituição, para caber em um grupo, para caber... Porque não caber é possível, mas comprovadamente demanda maior energia. No entanto, me pergunto: uma pesquisa ainda é pesquisa quando ela se dedica somente a caber?

Pausa

(Tenho sono. Meu corpo se sente esgotado, há dias, meses, anos. Tenho engordado profundamente na ansiedade das comidas gordurosas que trazem um mínimo de prazer a esse/a corpo/a que vê o dia a dia se repetir sem cor. De novo e de novo. Percebo-me semestre após semestre respondendo a um mecanismo que não faz sentido à minha existência. Burnout. Recebemos há dois anos um comunicado: não podemos reprovar estudantes por ausência nas aulas ao longo da pandemia. Ah sim! Trabalho em uma universidade pública federal. Isso não havia contado a você. Pois bem... os/as estudantes foram gradativamente sumindo: da tela, do chat, do microfone, das aulas. Agora uma parte faz aula 100% assíncrona, porque precisa trabalhar no horário, ou porque não está bem emocionalmente, dentre outros motivos, na maior parte das vezes legítimos. Há pessoas que nunca vi, nem ouvi, mas são minhas alunas. Minhas alunas não, do mundo. Mas de que mundo? Não é o mesmo a que eu pertencço no que tange à comunicação. Ainda não desisti da interação. Mas acho que deveria... pra entrar nesse novo mundo. Um mundo sem relação (?) Ou, se é outra relação, qual é, então? Haverá resposta para isso? Nesse momento me pergunto: como estimular alguém a criar ou a pesquisar nesse ambiente desinteressado? Há alguém que ainda se interesse por algo ou alguém, pela outriedade?

Um, outro, são poucos. E a responsabilidade é do/da professor/a... sempre do/da professor/a... é o que ouço, é o que cobram.

No ano que passou, o Big Brother Brasil 22, programa de televisão brasileiro, com 10 mil candidatos por vaga, foi mais disputado que medicina na USP, uma das mais reconhecidas universidades brasileiras, segundo o jornal O Povo, de 21 de julho de 2021. Um dia desses vi nos stories de um adolescente, o qual por motivos éticos não revelarei o nome, o seguinte questionamento: “porque eu estudaria tanto para ganhar em média 1200 reais por mês, se investindo na carreira de tik toker eu posso ganhar entre 5 a 60 mil reais por dança viralizada?” Pensei... seria o fim da universidade e dos estudos? Mas eu estava escrevendo sobre o poder da academia agora mesmo... Estaríamos justamente em uma guerra fria contra esse poder? Será que é o fim da sala de aula? Existe um meio termo em algum lugar: uma maneira de democratizar esses espaços de poder, sem destruir os aspectos positivos que os ambientes institucionais conservam, como a própria prática de investigação?

As perguntas se multiplicam. A quantidade de pessoas que se interessam pela superficialidade reprodutiva do tik tok é inversamente proporcional à quantidade de pessoas que desejam estudar dança? Ou seja, quanto mais se copiam movimentos para o outro ver, menos se deseja olhar internamente e buscar o autoconhecimento? Como ficam os desejos de pesquisa, se ela pressupõe aprofundamento e continuidade e os/as estudantes hoje em dia, em sua maioria, querem apenas tarefas rápidas de executar e estímulos ininterruptos para não se entediar? Por qual motivo não podemos mais nos entediar para que se decantem outras sensações?

- Toca o telefone. Nossa, gente... de novo? Ano após ano recebo telefonemas ao fim do semestre solicitando que sejam revistas notas de alunos/as que não cumpriram seus processos de avaliação dentro de sala de aula. Pergunto a mim mesma: mas que sala de aula? Porque agora nem a aula eles precisam frequentar mais...

E recomeçam as velhas perguntas: Pode passar trabalho? Pode ofertar avaliação complementar? Pergunto-me como se recupera um semestre em uma semana, como se substitui um processo contínuo de pesquisa criativa por um trabalho instantâneo? Mas parece que isso não importa. Importa? Pergunto-me qual o motivo de tantas horas de reuniões pedagógicas, se ao final, somos coagidos/as a passar estudantes independente dos critérios avaliativos acordados coletivamente, se somos impelidos/as a seguir, continuar, na velocidade avassaladora da máquina...

E sobre um caso pontual, escuto: “Olha... pelo tom que ela falou, ela pode te processar”. Penso: “Uau, agora serei processada por não dar nota para a pessoa que não fez as atividades nem síncronas e nem assíncronas na aula. Quais seriam, exatamente, as bases jurídicas de um processo como esse?” Para além disso, penso no tempo perdido para se discutir sobre estas mesmas questões, repetidamente, todo semestre. Faço um exercício imaginário de calcular uma fictícia notícia de jornal: Professora processada por tentar dar aula e avaliar estudante segundo critérios definidos coletivamente em turma. Parece risível, mas não é. Em outros tempos pareceria uma peça de Teatro do Absurdo. Hoje se chama uma possível realidade.

Seguem as perguntas: “Olha... não é intervenção, é mediação. Você tem todo direito de manter o que decidiu. Mas... Você pôs os critérios avaliativos no sistema? Você avisou? Você seguiu as regras?” Sim, sim, sim. Nesse momento me dou conta de que o que eu pensava que era a sala de aula havia se tornado um campo de batalha, com direito a interrogatório e acareação. Até cogito lamentar, mas não há tempo. Apenas me pergunto: se nem no ensino formal conseguimos fomentar desejos sobre processos continuados, como fazê-lo no campo da pesquisa, que é extra obrigatório? Como estimular o amor por um objeto de estudo, em ambiente tão inóspito? Como estimular que o ensino seja visto como território de prazer e não obrigação? -

Nossa, estou exausta. Mas não devo. Tenho que sorrir e falar manso: regras de comportamento e retórica para uma boa adaptação no universo da academia atual.

Gente... eu tinha que ensaiar... Tinha... ah, mas ensaiar que horas?

Vixe... o edital... termina hoje... minha chance de circular com o espetáculo. Mas circular aonde? Deixa pra lá... não dará tempo de escrever...

Não esquece que tem o parecer antes. Ah é! O parecer. Nossa! Não é um, são dez! Mais um dia trabalhando em três turnos.

Aff eu precisava criar um espetáculo novo. Mas sobre o que? Pra criar eu preciso desocupar a mente. Em final de semestre? Tá louca? E faz logo esses pareceres senão vai sobrar mais coisas pra resolver durante as suas férias.

E o texto? Preciso acabar o texto.

Mulher... será que eu devo dançar o tik tok?

Te quieta.

Voltei. Desculpe. Eu fui só pegar uma água. É que a cabeça não pára. Não pára. Quantas questões se misturam. A pesquisa se dá no atravessamento disso tudo. A vida talvez seja uma eterna possibilidade de desenrolar esses nós ou, como ouvi no filme *Ajuste de Contas*: “Hoje é seu dia de tentar de novo.” Pois, tentemos.

Suar o discurso pressupõe desacostumar os cansaços. Reaprender a acreditar. Canalizar a energia nas movências pra se permitir tropeçar, soluçar, encontrar rotas de fuga e desvios das convenções. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Mas criar não seria sair da contagem? Do tempo, da música, da ordem? Pode ser, também. Subverter, inverter, atrever. Mas se a instituição é a regra, a formalidade, o cumprimento obediente das leis, dos regimentos, dos sistemas, onde cabe a criação, que é transgressora em sua própria natureza artística? Como a Arte negocia seu espaço na restrição? Há que formalizar (?) Há que jogar o jogo para se ter direito ao espaço (?) É preciso, antes, dar às mãos às estruturas para, então, abrir lugares inventivos?

Nessa roda institucional o Qualis Artístico foi implantado em 2007, incorporando a produção artística como processo de avaliação da Pós Graduação, desde que essa ação esteja vinculada ao curso. Pesquisa acadêmica e obra artística se entrelaçam estruturalmente. A produção deve ser analisada ou apoiada por instituições, comissões ou curadorias que identifiquem a sua repercussão. Esse foi um marco para a pesquisa em Artes no Brasil. A produção criativa passava a ser reconhecida institucionalmente. Em muitas universidades os processos de progressão funcional também incluem a produção artística como categorias de pontuação, assim como essas criações também são acolhidas no currículo Lattes. Em princípio, com esse avanço, supostamente seriam legitimados os espaços de criação e atuação cênica/visual/musical dos/das docentes. Mas no dia a dia, isso ocorre, de fato?

Neste instante me deterei a falar da realidade vivenciada nos cursos de graduação em Dança e Pós Graduação em Artes nas universidades públicas brasileiras, pois estas são as realidades que tenho acompanhado com maior proximidade, embora saibamos que cada instituição tem uma realidade muito distinta da outra e não seja possível um indicador unânime sem uma investigação estatística prévia. Porém, tem sido uma realidade visível que estes programas têm sido sustentados com corpos docentes muito reduzidos que por vezes se subdividem na atuação na Licenciatura, no Bacharelado e na Pós Graduação. Seus cargos englobam tarefas que compreendem administração, ensino, pesquisa e extensão. Para além de todo planejamento, execução e avaliação na área de ensino, há a necessidade de assumir cargos administrativos, comissões e produção de pareceres, participação em reuniões, elaborações e revisões de regimentos, projetos pedagógicos, criação/manutenção/execução de projetos de extensão e grupos de pesquisa, orientações, entre outras ações.

Ainda, pelo fato de vários cursos trabalharem com uma quantidade de docentes muito escassa, é comum que um/uma professor/a tenha que assumir componentes curriculares de ensino que estão fora das vagas para as quais foram contratados/as e, portanto, fora das suas áreas de atuação e pesquisa. Na medida em que é preciso se envolver com novos estudos sobre uma área desconhecida, para ministrar esses conteúdos, seu tempo fica comprometido e, portanto, seu foco de pesquisa também. Isso dificulta, inclusive, a articulação da tríade ensino-pesquisa-extensão. Os projetos de extensão, por sua vez, têm contado cada vez com menos suporte institucional, o que demanda do/da docente coordenador/a realização de toda produção, o que inclui busca de financiamento, para que as ações ocorram.

A lista de atribuições de um/a docente universitário/a poderia seguir de modo opressor ocupando essas páginas. Estes são apenas alguns destaques que indicam não apenas a precariedade de como tem funcionado o sistema institucional, senão também os desafios de encontrar espaços para pesquisa e criação dentro da carga horária de trabalho. Tanto a produção intelectual quanto a produção artística são espaços que exigem tempo de dedicação, para leitura, escrita e estudos práticos. Desse modo, vemos ocorrer, com alguma frequência, a desistência de alguns/algumas docentes em seguirem suas produções artísticas ou, então, a decisão de trabalharem fora de sua carga horária institucional para suprirem essa demanda profissional. Manter a atividade criativa é um exercício, sobretudo, de resistência. Resistência à realidade mecanicista, à imposição da obediência, ao massacre dos/das corpos/as institucionais, ao apagamento da liberdade inventiva, ao desaparecimento da curiosidade em um mundo onde tudo já vem pronto (das consultas google, passando pelas comidas enlatadas e processadas do ifood). Em tempos em que massacrados a saúde do/da corpo/da, de maneira inversamente proporcional ao aumento da preocupação social com as aparências físicas, cada vez mais padronizadas, como desviar a rota para ser inventivo/a e assumir-se nas diferenças? São vários os desafios que se apresentam na vida cotidiana.

Apesar de reconhecermos que na prática nada se constrói de maneira tão simples, é fato que o Qualis Artístico e o reconhecimento das produções artísticas nas progressões institucionais geram documentação para luta no investimento de tempo, dentro da própria carga horária funcional, para os trabalhos de pesquisa em Arte, com o rigor que lhes é necessário. A manutenção de grupos de pesquisa, algumas vezes, se apresenta como uma possibilidade de atuação. Digo algumas vezes, porque no caso da instituição a qual estou vinculada, por exemplo, temos identificado que tem sido cada vez mais recorrente que estudantes de Graduação e Pós Graduação ingressem nos cursos com seus desejos de investigação próprios, pouco abertos para dedicar-se à pesquisa do/da docente ou trazer novas contribuições, a partir de um diálogo entre os interesses dispostos. Então, tem sido desafiador encontrar parcerias com estudantes que desejem interatuar em um processo coletivo de investigação. É claro que, em alguns casos, a pesquisa docente pode prescindir de um grupo de trabalho e se organizar de modo individual. Mas outras propostas necessitam diretamente da participação de um grupo para experimentação.

Em minha vivência tem sido imprescindível a conexão com outras pessoas, uma vez que tenho desenvolvido práticas coletivas de improvisação, a partir da organização de dispositivos para mover o/a corpo/a e interagir, visando práticas de treinamento para

composição em tempo real. Nesse sentido, o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço vinha sendo um espaço importante de desdobramento de pesquisa, até sofrermos a interferência do isolamento social causado pela COVID-19. Durante a pandemia tentei manter o grupo de forma remota com o intuito de estudar possibilidades de composição via plataformas digitais. Foi possível encontrar dinâmicas de atuação nesse espaço virtual. Em 2021 o grupo compartilhou o trabalho *Aquele que sonhamos*, que tratava sobre a inexistência do carnaval nesse período e as memórias construídas a partir de antigas vivências. Investigávamos um estado de corpo-festa, que buscasse a alegria na vibração de ossos, musculatura e articulações, para, dentro de uma perspectiva espinosiana, resistir às intempéries, aumentando a força do *conatus*. Esse mote foi o que uniu meus interesses de pesquisa em improvisação com os variados desejos que eu identificava nas danças que os/as estudantes apresentavam como práticas recorrentes (funk, twerk, voguing, etc).

O trabalho se articulava com o público, inicialmente pelo envio de direct e trocas de mensagens no instagram, ao longo de uma semana, e, a partir desse processo, *performers* e público imergiam em um encontro pontual dentro de uma festa-performance que ocorria na plataforma *zoom*. Ficamos um ano dedicados ao processo e quando chegamos a uma possibilidade de compartilhamento foram realizados dois ensaios abertos, apenas. A meu ver, esta fase apenas começava a estruturar uma proposta para tomar vida e instaurar um jogo que se desenvolveria na repetição do contato com o público. A estreia, porém, foi traduzida, pelos/pelas integrantes, como fim de um processo.

Embora tenha sido um exercício provocante, no contato com a plateia ficou ainda mais evidente que os desejos que se apresentavam eram de um encontro presencial. De fato, minha pesquisa nunca abordou questões do universo digital e elas não se estabelecem como uma área de dedicação em meu percurso. Foi um período de adaptação para seguir criando. Considero, portanto, que este interstício entre os anos 2020 e início de 2022, significou um hiato na continuidade da pesquisa, apesar de ter trazido contribuições de outras ordens, como, por exemplo, ter que repensar os modos de operar em um trabalho coletivo atualmente. Uma pergunta que ecoa, ainda, é: como estimular os/as jovens dessa geração, que transitam na vida de modo tão individualista, a um processo colaborativo de investigação, criação e atuação? Outra questão vestígio que ainda me mobiliza é: como provocar os sentidos desses/dessas jovens para trabalhos continuados, se eles/elas estão habituados/as ao imediatismo das relações?

Byung-Chul-Han discute sobre o agravamento dos processos de individualismo na era dos telefones celulares (2022, p. 28):

Os constantes toques e deslizamentos com os dedos no *smartphone* são gestos quase litúrgicos, que têm um efeito maciço na relação com o mundo. A informação que não me interessa é rapidamente apagada. Em contrapartida, os conteúdos que me agradam são ampliados com os dedos. Tenho o mundo completamente ao alcance da mão. O mundo tem de se dirigir a mim. Deste modo, o *smartphone* intensifica o egocentrismo. Ao digitar nele, fico dependente do mundo para satisfazer as minhas necessidades. E o mundo parece estar digitalmente à minha total disposição.

Essas relações de egocentrismo têm sido comumente levadas para as relações interpessoais, inclusive as presenciais. O outro indivíduo passa a ser visto sob um ponto de vista comercial e subserviente, estando a sala de aula e o/a professor/a inseridos nesse processo. O ensino mergulha na lógica neoliberal, na qual o/a docente deve estar sempre disponível para atender as necessidades do/da estudante, o/a qual, cada vez mais, afasta-se de sua autonomia e de suas responsabilidades para com o espaço de estudos. Nessa ânsia de que o mundo esteja sempre disponível para as necessidades individuais, as noções acerca de limites se borram. As regras de convivência e os acordos coletivos passam a ser rompidos com frequência, para atender às necessidades específicas de cada indivíduo que se atualizam constantemente, e as exceções passam a ser normalizadas como *modus operandi* do trabalho. Algumas perguntas surgem a partir disso: quanto flexibilizar para que o encontro não se perca? Penso muito no quanto podemos aprender com o próprio movimento. Podemos perceber, ao dançarmos, que quando nossa musculatura se encontra muito rígida, isso nos impede de realizar vários movimentos e, por vezes, bloqueia ações. Mas, se por outro lado, deixamos o/a corpo/a muito sem tônus, ele também não tem estrutura para se mover ou ficar de pé. É preciso um mínimo de tônus para que a latência do movimento se preserve. E esse tônus está circunscrito em um/a corpo/a, que embora seja compreendido por visibilidades e invisibilidades que o/a compõem, aparece como matéria delimitada em uma fisicalidade visível, que também determina as possibilidades e impossibilidades de movimento e relações sociais com a existência. Ou seja, há limites para os/as corpos/as físicos/as e como cada um/a deles/as consegue operar. Ainda, a própria vida nos coloca limites com o tempo: uma duração de começo, meio e fim. A pesquisa também exige limites. Um dos primeiros exercícios que fazemos ao iniciar um processo de investigação é nos perguntarmos qual a delimitação do tema que nos interessa e sobre o qual iremos nos debruçar, estudando-o dentro de um período específico. Ainda que seja uma pesquisa que lhe alcance a vida, ela passa por etapas de desenvolvimento, limitadas no tempo-espaço. Como, portanto, chegar coletivamente a essas circunscrições necessárias ao avanço da pesquisa, se este coletivo é composto por pessoas que não têm o hábito de

compreender limites em suas vidas cotidianas? Como encontrarmos um campo de trabalho coletivo, um terreno comum, onde mantenhamos o oxigênio justo e necessário para sua existência em potência criativa? Como cada indivíduo se coloca aberto a um coletivo e não, ao contrário, espera que o coletivo esteja sempre a sua disposição e apenas quando lhe convém?

Ao optarmos por modelos de trabalho que fogem aos padrões reconhecidos pela rigidez nas relações, por vezes incorremos no risco de instaurarmos outro extremo de atuação que pode falhar na ausência de rigor em seu processo. Se estamos desenvolvendo aspectos da coletividade, por exemplo, mas é raro termos todos/as os/as integrantes do grupo frequentando as investigações, como damos prosseguimento aos processos de pesquisa? Como criamos amálgama, intimidade, interação entre os/as participantes se eles não têm este espaço de estudo como prioridade em sua atuação? Como desenvolver esse terreno comum se as partes do todo não têm uma constância colaborativa? As ausências constantes em um grupo de trabalho geram uma fragmentação na compreensão dos processos continuados, interferindo no aprofundamento global dos materiais estudados. Encontrar pontos de ajuste e equilíbrio nas relações e nos processos é uma das grandes tarefas do processo de investigação. Como refinar o rigor mantendo flexibilidade na medida justa, como entrelaçar subjetividade e objetividade, como circunscrever um tema sem engessar-se nele?

Para Sandra Rey (2002, pg. 135):

O que a pesquisa em arte requer de modo agudo é o difícil exercício da razão e da sensibilidade. [...] O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador.

É preciso encontrar as razões no coração para sustentar um desejo vibrante na produção prática e intelectual. Manter a curiosidade acesa parece um caminho para despertar os vínculos necessários à persistência em um trabalho. Em meio à exacerbação de informações que necessitam das surpresas constantes, com estímulos disparados incessantemente e imediatamente devorados, perdem-se os pontos de referência e apoio. Byung-Chul-Han nos alerta (2022, p. 22): “As coisas que nos são queridas pressupõem um vínculo libidinal intenso. Hoje não queremos ligar-nos às coisas nem às pessoas. Os vínculos

são anacrônicos⁴⁵.” Segundo o autor, os vínculos agora são substituídos por acessos temporários.

É possível manter uma pesquisa artística embasada em rompantes temporais? Caso não, ainda há alguma maneira de produzir vínculos mais profundos e consistentes com um objeto de estudo, um coletivo de pessoas e/ou com um processo artístico?

Inspiro

Reflito

Estou aqui escrevendo sobre processos continuados e manutenção de pesquisa. Olho no whats app que insiste em apitar. Um dos estudantes do meu grupo de pesquisa diz que não poderá ir ao encontro hoje. Na semana passada foi outra pessoa que não pôde ir. Agendamos um intensivo em uma casa de praia para nos reconhecermos, convivemos, encontrarmos as afinidades e as diferenças em processo de imersão. Após semanas combinando a ida, uma das pessoas informou que não irá. Um mês de encontros se passou e ainda não houve um dia do grupo em que todos, todas e todes estivessem presentes. São problemas de várias ordens que surgem: saúde, dinheiro, relações familiares, transporte, entre outras questões. São muitos desencontros, que ocupam tempo, energia e espaço para administrá-los. É preciso cuidado diário para que eles não tomem maior proporção do que os próprios encontros. São intempéries de tantas sortes, algumas totalmente alheias a qualquer solução que se possa dar em nosso campo de atuação. Nosso espaço de pesquisa é afetado por macro dinâmicas sócio-culturais e por projetos de desmonte da universidade pública federal, cujas estruturas não competem apenas ao nosso âmbito de atuação.

Paralelo a isso, também percebo esta falta de vínculo da maioria dos/das integrantes com o espaço coletivo. Digo isso, pois algumas pistas são deixadas no caminho, como, por exemplo, o fato das pessoas que se ausentam, com bastante frequência não perguntarem o que ocorreu no encontro em que não estiveram presentes. Ou seja, me parece que a atenção está muito voltada para o que se pode fazer a cada dia de presença, mas não há tanta preocupação ou curiosidade no que tange a relação processual, a manutenção de um espaço conjunto. No último encontro indaguei o que fazia aos/às integrantes do grupo criarem algum sentido de vínculo com os materiais que estudávamos. Houve um silêncio prolongado. A única integrante do grupo que é uma ex-estudante universitária respondeu que ela entendeu, ao longo de sua trajetória, que é preciso persistir para se chegar a algum lugar, para que novas coisas sejam descobertas. Outras duas estudantes disseram que o espaço coletivo contribuía para suas formações. Uma outra preferiu não responder. E a última pessoa respondeu com a seguinte pergunta: “Como faço para entrar no email do projeto, que não estou conseguindo?” Corte. De forma abrupta houve um corte. Demorei um pouco para compreender o que estava ocorrendo. Quase li nas entrelinhas um subtexto: “Pare de filosofar sobre a vida e aja de modo prático. Pensemos em produção. Como posso obedecer a tarefa que me foi dada?” Mas era um quase. Talvez seja apenas a

⁴⁵ A grafia da palavra anacrônico com acento agudo se deve ao fato da edição utilizada ter sido publicada em português, de Portugal.

ansiedade de solucionar algo futuro. Mas onde fica o presente? Onde fica a atenção no presente?

Atualmente liderar uma pesquisa é encontrar um estado corpóreo próximo ao do/da equilibrista, tentando sustentar os pratos que giram e podem cair a qualquer momento, encerrando a continuidade da ação. E, sobretudo, compreender que nos percursos de construção de autonomia, e nos processos de pesquisa, é preciso aprender a lidar com as frustrações. Elas são parte das práticas da vida. Por outro lado, sempre reflito sobre o que fazer com as frustrações para que elas não se tornem um fim em si mesmas ou se minimizem a uma aceitação de inoperância da realidade. Questiono-me sobre como estimular um espírito de comunidade? Como atravessar os obstáculos encontrados e torná-los pontos de apoio para o movimento? Como instigar o desejo por cada encontro e pelas pequenas descobertas que eles podem nos trazer? Como compartilhar o encantamento pela investigação do/da corpo/a, dos movimentos, da vida?

Solto a respiração tentando encontrar alguma esperança e, talvez, alguma resposta.

Byung-Chul-Han (2022, p.16), considera:

Práticas que exigem muito tempo estão hoje em vias de desaparecimento. A verdade também requer muito tempo. Onde uma informação persegue a outra, não temos tempo para a verdade. Na nossa cultura pós-factual da excitação, os afetos e emoções dominam a comunicação. Ao contrário da racionalidade, eles são muito instáveis numa perspectiva temporal, desestabilizando assim a vida. Também a confiança, as promessas e a responsabilidade são práticas que exigem tempo. Estendem-se desde o presente até o futuro. Tudo o que estabiliza a vida humana requer tempo. De igual modo, a fidelidade, o compromisso e a vinculação são práticas que carecem de muito tempo. O desmoronamento das arquiteturas temporais estabilizadoras, às quais também pertencem os rituais, torna a vida instável. Para a (*sic*) estabilizar é necessária outra *política do tempo*.

Entre as práticas que exigem tempo conta-se também a permanência. A percepção, que se fica às informações, não possui um *olhar longo e lento*. A informação torna-nos míopes e ofegantes. É impossível determo-nos nela. A permanência contemplativa das coisas, o ver sem intenção, que seria uma fórmula da felicidade, recua ante a caça de informações. Hoje corremos atrás delas, sem alcançarmos saber. Tomamos conhecimento de tudo, sem chegarmos a *conclusões*. Viajamos para toda a parte sem adquirirmos *experiência*. Comunicamos ininterruptamente sem participarmos numa *comunidade*. Armazenamos grandes quantidades de dados sem perseguirmos *recordações*. Acumulamos amigos e seguidores sem nos encontrarmos uns com os outros. As informações desenvolvem assim uma forma de vida sem estabilidade e duração.

De que maneira podemos entender essa nova realidade inexorável que se apresenta, sem negá-la, mas ao mesmo tempo, produzindo um pensamento e uma atuação críticos sobre ela? Temos observado que estas estruturas de vida que se delineiam têm provocado doenças constantes na sociedade, tais como crises de ansiedade, depressão, ataques

cardíacos, câncer, entre outras. Comprovadamente essa artificialidade e superficialidade nas relações, nas atuações, no modo de perceber as emoções não têm criado um ambiente salutar para o/a corpo/a no mundo. Levando em consideração que investigo processos de improvisação em dança, indago-me sobre o que a efemeridade do movimento pode nos ensinar sobre o tempo?

Se por um lado a improvisação lida com o “aqui e agora”, ela também nos ensina que a qualidade do momento presente deve ter uma consistência, uma profundidade, um estado de presença e concentração naquilo que se produz enquanto movimento. Embora ela lide com a passagem instantânea do tempo, ela nos revela o quanto cada instante deve ser gestado, cuidado e apreciado, ao contrário dessa avidez consumista que o tempo das redes sociais instaura e prega, sustentando o neoliberalismo na ponta dos dedos deslizantes em um celular (*smartphone*). O próprio Byung-Chul-Han (2022, p. 33) nos fala sobre como o regime neoliberal, sendo *smart*, é permissivo, tornando o sujeito submetido a esse domínio, sem que tome consciência desse processo, uma vez que vive em aparente liberdade de escolha. Os novos poderes se organizam pela manipulação e pela sedução via dependência e vício.

A improvisação questiona essas estratégias. Ela se organiza de modo a incentivar a criticidade dos/das corpo/as, a compor outros agenciamentos relacionais que garantam o direito à democracia. Com políticas de atuação as quais demandam construções ativas que se elaboram ao caminhar, é necessário estar em estado de presença e atenção para o que se apresenta no movimento.

Sandra Rey (2002, p. 132), ao discorrer sobre a metodologia de pesquisa em artes visuais, se aproxima de dinâmicas vivenciadas na improvisação em dança, quando diz:

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo.

Quando pensamos a improvisação esgarçada em sua potência máxima na atuação com o público, na perspectiva da composição em tempo real, o processo confunde-se com o produto. O fim se desenha na junção dos meios, criando uma trama, um arcabouço de

possibilidades. Em sua essência, a improvisação visa desestabilizar as certezas e colocar em questão toda e qualquer ação automatizada que desejemos sustentar, de forma inconsciente. É necessário, portanto, que antes do gesto, seja parido o desejo de gestá-lo.

Encontro algum eco nas palavras de Narciso Telles (2022, p.433):

Para mim sempre é o desejo como potência de promover levantes. O contexto da pandemia e do confinamento social intensificou, melhor, modificou definitivamente as relações humanas. Podemos aqui advogar pela presença física entre corpos humanos vivos como determinante para o que chamávamos Teatro. Uso o verbo no passado, porque temos um outro momento, no qual as artes não estão fora, ao contrário serão determinantes para os novos acordos sociais e simbólicos. A cultura digital já está presente em todas as esferas de nosso existir: trabalho, lazer, intimidade etc. Isso é fato. Porém ao [re]instituímos o desejo pelo encontro presencial, pelo estar-juntos no mesmo tempo-espaço, pode gerar uma certa fricção a esse novo modelo de sociedade. Nos laboratórios-criações que desenvolvo com os estudantes, dos cursos de licenciatura e bacharelado em Teatro no CAJÁ (Grupo de Estudos em Improvisação e Atuação GEAC/UFU), trabalhamos a atuação e a improvisação a partir da tríade: desejo, necessidade e vontade e dos princípios gerais: o corpo como suporte da ação; a atuação como artificialidade; atuação como um encontro efêmero e produtor de afetos entre corpos. O corpo como suporte da ação. Como produzimos no corpo o desejo por...? A necessidade de...? A vontade de...? Não existe ação sem a potência de desejo que a move, sem que o artista gere uma necessidade e /ou vontade física para sua realização. Como nos diz Manoel de Barros, “no descomeço era verbo. Só depois veio o delírio do verbo. O verbo tem que pegar delírio.” Essa busca por uma presença-axé do ator passa necessariamente pelo seu corpo, suas memórias, esquecimentos, sensações, emoções e as narrativas que ele constrói de si na outridade.

Cada movimento importa. E para honrar um lançamento do/da corpo/a ao ato criativo é imprescindível certo desatino, um êxtase próprio dos enamorados procurando formas de encontrar o gozo e iluminar a vida. Apenas o desejo e sua capacidade imaginativa podem inventar trilhas pra subverter as adversidades. A pesquisa em Dança carece de uma coragem para enfrentar o mundo. A improvisação impulsiona essa coragem a outro patamar, convidando o/a artista-pesquisador/a a uma espécie de rebeldia contra as vigílias vigentes. Para repensar o mundo é preciso agir com uma paixão sonhadora. É fundamental que se acredite que aquilo que não existe pode passar a existir. E, acreditando, a matéria se desenha realidade.

Procurando insistir no poder do trabalho coletivo e colecionando tentativas de articular estratégias de funcionamento em grupo a partir de critérios colaborativos, decidi propor aos/às novos/as integrantes do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço e aos/às estudantes do componente curricular Laboratório de criação: estudos compositivos, dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará, que experimentássemos uma retomada da metodologia Movíveis, criada e desenvolvida entre 2010 e 2012, com outros/as

integrantes do grupo, na Universidade Federal de Uberlândia. Uma organização embrionária desse material foi publicada no documentário Encontros e Composições, realizado em julho de 2012, quando viajamos de Uberlândia para Belo Horizonte, para compartilharmos a metodologia com um conjunto de artistas profissionais locais, produzindo a primeira edição do projeto Proposições Poéticas em Tempo Real.



Documentário Encontros e Composições

Material de arquivo pessoal

Os Móveis têm como intuito perseguir um refinamento da atenção e da precisão na produção de movimentos e nas capacidades relacionais que se estabelecem no encontro com outras pessoas. Eles foram organizados em uma parte mais enfocada na pesquisa corporal, uma outra dedicada a possibilidades do campo mais estrutural da composição e uma terceira parte que coloca os/as participantes em resposta a palavras de instrução, mais atreladas a uma organização dramática da cena, convocada em tempo real. Esse ordenamento se configurou da seguinte forma:

Bloco I - Estruturas de movimento: pontos, retas, círculos, espirais (torção que parte de um ponto e segue em continuidade) e alavancas (uso das articulações como dobraduras e apoios enquanto espaço).

- 1) Os **pontos** devem ser acionados como as estruturas mínimas do/da nosso/a corpo/a que possam se mover de maneira isolada, objetiva e sutil.
- 2) As **retas** são o caminho entre um ponto A e um ponto B. São traçados que rasgam o espaço-tempo, deixando, metaforicamente, esses vestígios das linhas nos locais por onde passam.
- 3) Os **círculos** se iniciam em um ponto, circunscrevem o espaço e retomam a posição inicial.

4) As **espirais** se enroscam infinitamente a partir de um eixo, gerando torções.

5) As **alavancas** são as dobraduras corporais que tanto sustentam, quanto amortecem e impulsionam a corporalidade. São as articulações que funcionam como centros de apoio espalhados pelo/a corpo/a.

Bloco II - Recursos de jogo: equivalência, coincidência, bloqueio, ênfase e pergunta ao ouvido

1) A **coincidência** provoca movimento igual ou semelhante ao do outro, mas valorizando a própria estrutura. Aqui há alguns pontos a considerar: a) É importante atentar porque não a ideia não é causar um espelhamento e sim uma repetição do movimento alheio; b) não é uma mera cópia, mas uma identificação das estruturas de movimento que estão sendo trabalhadas, seguida de uma interpretação desse material em outro/a corpo/a;

2) A **equivalência** pode ser explorada de duas formas. A primeira significa observar a estrutura de movimento de outra pessoa e criar correspondência no espaço, usando níveis. Por exemplo, um/a participante move a cabeça em círculos no nível alto, outro/a participante pode mover a cabeça em círculos usando outro nível do espaço (médio ou baixo). Ainda, a equivalência pode se referenciar à realização da mesma estrutura de movimento proposta pelo/a outro, utilizando uma parte distinta do/da corpo/a. Por exemplo, um/a participante move o ombro direito em círculos e outro/a participante move outra parte do/da corpo/a em círculos, como o pé direito.

3) O **bloqueio** significa estancar um ponto do/da corpo/a do/da outro/a para que ele/a se mova a partir desse ponto congelado. Ou, então, bloquear o sentido do movimento alheio. Nessa segunda opção, quem recebe o toque tem a alternativa de desviar-se do bloqueio, mas isso não está dentre as regras estabelecidas, pois já seria uma nova proposição dentro da primeira.

4) A **ênfase** visa organizar a dramaturgia da cena em tempo real. Ela é um recurso que se pode utilizar para estar mais atento/a aos focos de força dramática que ocorram em tempo real. Quando uma cena que se destaca entre todas é identificada, imediatamente todos, todas e todes devem pausar o que estiverem realizando e observar este foco que se evidencia.

5) A **pergunta ao ouvido** é um disparo de provocação à outra pessoa. A partir de alguma imagem que foi vista no jogo, é possível elaborar um questionamento, no ouvido da outra pessoa, que deverá ser respondido cenicamente. A pergunta deve retirá-la de sua zona de conforto de movimento.

Bloco III: - Comandos: pára, repete, rebobina, continua, deleta. Os comandos normalmente são verbalizados em voz alta, mas eles também podem ser indicados pelo próprio movimento.

1) Pára: os/as performers devem parar imediatamente assim que o comando é ofertado, em pausa coletiva. Porém, se um/a dos integrantes quiser experimentar esses comandos individualmente, em seu/sua próprio/a corpo/a, sem que eles sejam verbalizados, isso também é possível.

2) Repete: os/as performers devem ficar atentos/as para, a partir do comando ofertado, repetirem os movimentos que estavam executando, desde onde têm memória deles. Da mesma forma que o comando anterior, se um/a dos integrantes quiser experimentar esses comandos individualmente, em seu/sua próprio/a corpo/a, sem que eles sejam verbalizados, isso também é possível.

3) Rebobina: os/as performers devem ficar atentos/as para, a partir do comando ofertado, bobinarem os movimentos novamente do fim para o início, desde onde têm memória deles. Se um/a dos integrantes quiser experimentar esses comandos individualmente, em seu/sua próprio/a corpo/a, sem que eles sejam verbalizados, isso também é possível.

4) Continua: este comando é acionado para que o coletivo saia do comando “pára” e dê prosseguimento à movimentação. Ou, ainda, que ele dê continuidade a um dos dois comandos “repete” ou “rebobina”, se eles tiverem sido recebidos anteriormente.

5) Deleta: este comando deve ser utilizado toda vez que o grupo perceber que a cena entrou em uma produção caótica de movimentos e que se compreenda que para a estrutura dramaturgica o mais apropriado é recomeçar o jogo. Assim que o comando é ofertado, todos/as devem sair de cena e recomeçá-lo ou terminá-lo.

Essa organização é comumente treinada coletivamente e acionada para trabalhos de composição em tempo real, o que não impede que alguma pessoa desejosa possa lançar mão deste material para produzir coreografias pré montadas e ensaiadas. A partir das combinações e dinâmicas possíveis pautadas por esses três blocos busca-se a assertividade e o detalhamento do movimento corporal, o refinamento de processos de fala e escuta coletivos, por meio do gesto da dança, o envolvimento com práticas de atenção a si próprio, à outra pessoa, ao coletivo, à criação de uma dramaturgia para a cena. Sobretudo, busca-se incentivar que cada um/a perceba o quanto o indivíduo é importante para o todo e, da

mesma forma, como o grupo é fundamental para o reconhecimento do indivíduo. O trabalho visa uma compreensão de que o “eu” só é possível confrontando sua alteridade.

O maior desafio desta metodologia é provocar, por meio desses três blocos, dispositivos que transcendam as próprias estruturas, recursos e comandos, para entrar em uma lógica de jogo, onde tudo é possível, tomando estes dispositivos como parâmetros e não como obrigatoriedades restritivas. Abrir-se para as relações e acontecimentos do tempo presente, e permitir-se saborear as nuances de cada movimento, provocação ou diálogo significa disponibilizar-se para novas descobertas, ousar, arriscar-se, destravando o mecanicismo de uma leitura mais rasa que se possa ter das propostas e construindo poéticas.

É fundamental destacar que esta proposição pode ser desenvolvida conforme os/as praticantes desejarem. Por exemplo, pode haver um/a participante que decida que um dia irá jogar apenas realizando entradas experimentando círculos, sem acionar outras estruturas de movimento, recursos de jogo/ou comandos. Então, toda relação que ele/a construir será a partir desse prisma. O jogo, portanto, conserva uma vida própria e, sendo simples mas não simplório, pode criar complexidade na medida em que se desdobra na prática.

Atualmente a metodologia enfrenta novos desafios: busca como ativar outros aspectos da sensibilidade do/da corpo/a para fomentar sua capacidade imagética, a fim de que ele/a também fique mais antenado/a com trajetórias de criações narrativas. Ainda, investiga como é possível expandir as percepções individuais para modos de atuação colaborativos que incentivem o engajamento das partes no todo. Por fim, tenho estudado em como avançar para propostas temáticas que partam da criação de movimentos via *Movíveis*. Ou seja: como as imagens criadas pelos movimentos e relações estabelecidas no grupo são observadas para uma tomada de consciência sobre os temas que decorrem delas? Não é, portanto, uma temática que orienta os caminhos de criação, senão os/as próprios/as corpos/as em movimento que produzem sementes e deixam brotar um tema para discussão. O que emerge do/da corpo/a em movimento é político, diz coisas ao mundo e apresenta questões. Nos resta olhar para isso, destrinchar e devolver com o público, de modo poético.

Essa nova fase de investigação tem apontado uma demanda de compartilhamento com outros grupos de trabalho, além do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e dos/das estudantes do componente curricular Laboratório de criação: estudos compositivos. Quanto mais oportunidades de conduzir essa metodologia a públicos distintos, mais será possível depurar como diferenças de faixa etária, localidades e tempo de experiência em

dança interferem nas maneiras de aproximação do/da performer com o material disponibilizado. Isso traz parâmetros de aprofundamento de estratégias de jogo.

Por outro lado, dentro do grupo de pesquisa, investigamos, nessa empreitada, se ainda é possível despertar um desejo de vínculo coletivo, produzindo novos formatos de atuação e atualização dos materiais. Nesse espaço busco atravessar os desafios encontrados como artista docente para desabituar os cansaços e inaugurar esperanças, via ação. De certa forma, é um modo de olhar para a pesquisa em arte e a docência no ensino superior, trazendo os desafios de uma artista-docente para o foco, mas enfrentando-os na força da poesia, esperando novos ares. Assim, reafirmamos nas práticas corporais novas produções de conhecimento, outras abordagens de atuação no mundo e, especialmente, o entendimento de que a pesquisa em Dança se faz no próprio fazer. Talvez, o que os Movíveis proponham, para além de trajetórias de composição, seja uma aproximação de pessoas que desejem escavar processos de desenvolvimento da autonomia, como um levante que desperte os/as corpos/as para a vida que vibra apesar das contrariedades.

REFERÊNCIAS

CHUL-HAN, Byung. **Não-coisas**: transformações do mundo em que vivemos. Lisboa: Relógio D'água editores, 2022.

FERREIRA, Francisco Roldão. Ciência e arte: investigações sobre identidades, diferenças e diálogos. **Educação e Pesquisa**, v.36, n.1, p. 261-280, 2010.

FEYERABAND, Paul. **Ciência, um Monstro**: lições trentinas. São Paulo: Editora Autêntica, 2016.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.) (p. 123- 140)

TELLES, Narciso. Narciso Telles: um artista na docência e um docente na arte. Entrevista concedida a Roberta Moratori, Fernando Leão, Gessé Araújo & Osvanilton Conceição. In: **Kiri-kerê**: Pesquisa em Ensino, Dossiê, São Mateus, n.7, p. 425- 437, Nov. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/kirikere/article/view/37064/24285>. Acesso em: 18 de abril de 2022.

FILOMOVE: FILOSOFIAS DO CORPO E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DA AMÉRICA LATINA

Natacha Muriel López Gallucci

1. APRESENTAÇÃO

Art and technics go together, sometimes influencing each other, sometimes merely having a simultaneous effect upon the worker or the user (MUNDFORD, 1952 p. 60)⁴⁶

O ano 2019 trouxe a pandemia da Covid 19 e nos apresentou um dilema global, entre a falsa liberdade indiscriminada privilegiando o consumo e as economias, ou o cuidado da vida? Perante as diferentes posições éticas adotadas nesse dilema, observamos que a arte volta a emergir como proliferação ilimitada de imagens e elas se transformam em bastião de proa desta nave que vai: nosso mundo na era tecnológica e digital. A humanidade se conecta desde o isolamento e navega emparelhada em um mar “remoto”, acessando heterogêneas epistemologias, distopias e heterotopias. Neste contexto de produção contemporânea desenvolvemos a investigação pós-doutoral *FiloMove: Performance em rede* contemplada com a bolsa PNPd, CAPES no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes, ICA) da Universidade Federal do Ceará.

Partilhamos alguns aspectos desse processo de criação audiovisual procurando aprofundar os percursos que nos têm ocupado faz alguns anos, a saber, o estudo crítico das performances culturais nas nossas filmografias, com o objetivo de refletir, neste novo contexto, sobre as filosofias do corpo na América Latina (GALLUCCI, 2014; 2018; 2019; 2020).

⁴⁶ [Arte e técnica caminham juntas, ora influenciando-se mutuamente, ora tendo apenas um efeito simultâneo sobre o trabalhador ou o usuário. MUMFORD *Do artesanato a arte das máquinas*]

Performance em Rede 2020

Programa Nacional Pós-Doutorado (PNPD CAPES)

**Figura 1.** Abertura *Performance em Rede* (Montagem).Fonte: Canal de Youtube da Autora <<https://youtu.be/iR40XyDzkII>>.

2. FILOSOFIA, ARTE E PERFORMANCE: AS IMAGENS NA HISTÓRIA ENTRE O CAMPO E AS REDES

No século XXI, e com a expansão da cultura neoliberal, a arte haveria se tornado, ao menos para os filósofos da técnica, apenas consumo; e os sujeitos da cultura seriam hoje perante a *ars técnica* apenas consumidores passivos (STIEGLER, 2010). Essas afirmações expressam o impacto ético que infringe na sociedade contemporânea, a popularização das novas tecnologias, assim como o aparente “livre” acesso às mídias digitais e aos diversos sistemas de produção e apropriação de imagens. São naturalizados processos de consumo e de pós-produção na “arte contemporânea” antes de que possamos compreendê-los em sua complexidade, produzindo uma reprogramação do mundo (BOURRIAUD, 2009). Será que a arte teria verdadeiramente desaparecido com as novas tecnologias? Este panorama coloca os investigadores em uma verdadeira encruzilhada; entre as tradicionais relações estabelecidas pelas formas cristalizadas da história da arte e a impossibilidade iminente de uma transposição conceitual para a cultura contemporânea.

Ditas relações em declínio vêm sendo problematizadas por filósofos e historiadores da arte desde as últimas décadas do século XX. No decorrer dos anos 1980, o alemão Hans Belting e o norte-americano Arthur Coleman Danto anunciavam, cada um de um lado do

mundo, o fim da arte⁴⁷. Dez anos depois, *coincidentemente* eles, retomariam suas temáticas em novas publicações ampliadas e constatando cada um suas intuições: Belting, buscava finalmente descentrar o tema da arte em geral da tradicional “crítica de arte”, e ocupar-se de um plexo que considera substantivo e o aproximava da filosofia: focando “nas condições que formam a sociedade e as instituições” em redor da arte (BELTING, 2006, p. 9). Pois, como afirma, não o preocupa a história da arte em si, mas compreender se ela teria algum vigor ou importância neste contexto histórico contemporâneo tão diferente daquele que se instituiu no Renascimento (BELTING, 1994; 1998, p. 23).⁴⁸ Sua antropologia da imagem, inaugurada em *Bild and Kult* (1990),⁴⁹ não pretendia seguir as direções usuais de uma “história da arte”, mas focar na “história da imagem”. O deslocamento torna-se um giro conceitual chave desde a própria teoria da arte, útil para pensar as manifestações contemporâneas da plástica, do vídeo arte, da vídeo-instalação e da performance, entre outras formas tecnológicas de criar imagens, giro que seria também retomado por Arthur C. Danto.

A intensidade cativante da perspectiva de Hans Belting se expressa nesse deslocamento em que propõe situar, no centro das pesquisas sobre a imagem, aspectos sociopolíticos, culturais e religiosos, considerando o valor de uso e sua função, no contexto que molda, enquanto condição de possibilidade e sentido, a sua produção. Nesse sentido o autor abre um caminho ímpar para pensar as artes populares que sempre haviam sido segregadas dos estudos estéticos acadêmicos. Dedicou seus esforços para compreender os processos de produção de imagens anteriores à “era da arte” (por exemplo na Idade Média) exaltando suas características, enquanto produtos de um contexto sócio-histórico. Nesse gesto beltingiano se produz um salto que se instaura na necessidade de criar uma metodologia para seu estudo, e o que consideramos mais importante, a distinção chave entre a “arte” e as “imagens”, expressas em outros momentos históricos para além da “era da arte”; sendo que as imagens revelariam seus significados, principalmente, por meio de seus usos. Chegando a afirmar que, entre as imagens de diversos períodos históricos, haveria uma profunda descontinuidade propositiva e conceitual. Isso leva o seu par norte-americano, a repensar a arte do presente também como um tipo de descontinuidade, “entre a arte produzida durante a “era da arte” e a arte produzida após o término desta” (DANTO, 2006, p. 5). E, apesar das singularidades teóricas, ambos autores apontam para uma concepção

⁴⁷ É importante salientar que para Belting, quando adota o termo arte, refere-se a uma invenção situada historicamente na Idade Média, com o advento do Renascimento, estabelecendo assim uma “era da arte”.

⁴⁸ No caso de Danto, quem teria dedicado suas pesquisas de juventude a investigar “como um objeto adquire o direito de participar, como obra de arte, do mundo da arte” (DANTO, 2005, p.16), se tornaria drasticamente, em 1984, a publicar *O fim da Arte*, crítico de arte.

⁴⁹ Traduzido ao português como *Semelhança e Presença a história da imagem antes da era da arte*.

do mundo contemporâneo em que a relação entre homem e arte emerge sob o mercado de consumo e as novas tecnologias; o que tornaria impossível continuar a pensá-las nos termos que o fez a história da arte.

O conceito de descontinuidade ou tensão histórica, perante estas grandes revoluções técnicas e como fundamento de uma renovada concepção das produções estéticas, catapultam-nos para uma reflexão metodológica ampliada das imagens no mundo contemporâneo. Nos últimos anos, os estudos da imagem extravasam amplamente os protocolos das artes visuais, expandindo-se para os estudos de cinema, vídeo, animação, novas técnicas de observação, vigilância, realidade aumentada e inteligência artificial etc.

Quando se popularizam as redes sociais, inclusive na América Latina, a partir dos anos de 1980, incrementam-se as ações performáticas associadas às novas tecnologias digitais: as nomeadas multimídia performances, as intermídias performance, o teatro ciborg, o teatro virtual, as dramaturgias e sonoridades para as novas mídias como os podcast, os fios de Twitter e Instagram, entre outros. Sendo que, esses nomes, espelham as áreas que as contemplam e que as diferenciam, de acordo aos discursos críticos que as definem e onde são praticadas (BAY-CHANG et al., 2015, p. 2).

Em 1990 proliferam imagens dos ativismos digitais na América Latina e diversos movimentos sociais, feministas, operários, quilombolas, entre outros, lançam suas proposições políticas através das mídias produzindo reivindicações em imagens digitais e de maneira inseparável das produções das artes populares. Estes movimentos, enraizados nos protocolos do cinema social latino-americano dos anos de 1960, evidenciam que as imagens dos povos e das práticas culturais da América Latina haviam sido mantidas ocultas para nós mesmos, em uma falta de reconhecimento desse continente mestiço e ancorado em uma historiografia ambivalente (KUSH, 2007), até a segunda metade do século XX.

Segundo Chang, para compreender a dimensão dessas novas performances digitais, não seriam necessárias novas taxonomias, mas, articular uma renovação nas ferramentas e métodos que abracem e construam uma nova ordem conceitual dentro do campo em mudança. Pois a mudança expressa experimentação. Experimentos antes considerados de vanguarda, atualmente são corriqueiros, acelerando o processo de inovação, reclassificação de técnicas, principalmente as técnicas corporais em que ancoram as artes populares. Por isso, compreender as relações entre as mídias, as tecnologias digitais e a performance nunca foi tão importante; é essa uma tarefa urgente, inclusive porque se estabelece uma lacuna entre as ações tradicionais das culturas populares e certas demandas próprias dos dispositivos que impõem tanto o mercado digital quanto os novos públicos.

A sofisticação de mídias utilizadas em performances individuais, museus digitais, cinematecas e grupos de pesquisa em audiovisual e artes pressupõe um emparelhamento do público já condicionado e dependente da internet, das bases de dados, inclusive das novas tecnologias de autocontrole e de autovigilância. (BAY-CHANG et al., 2015, p. 5). No processo performático de criação audiovisual que significou o *Performance em rede*, produzido em um contexto latino-americano, procuramos refletir sobre essas conexões entre as culturas populares e as novas tecnologias; observando como, desde uma concepção filosófica de montagem (em que a arte é elaborada a partir de fragmentos/restos) e de pós-produção (arte como reprogramação do mundo BOURIAUD, 2009), poderíamos tornar possível uma crítica coletiva acerca da manipulação de imagens, tanto pertencentes a arquivos fílmicos públicos existentes, quanto de novos arquivos criados, trazendo ancestralidades e contemporaneidades das nossas artes afro-latino-americanas.

3. PERFORMANCE EM REDE: CRIANDO UM ARTEFATO ESTÉTICO VISUAL LATINO-AMERICANO

No nosso âmbito geopolítico de pesquisa, percebemos um amplo desenvolvimento de práticas performáticas populares em que artistas, pesquisadores, brincantes e atores sociais habitam os espaços das redes e das imagens digitais, esses que expressam um campo experimental por excelência. A performance entendida como uma experiência em relevo, que produz uma cisão na percepção linear do tempo, da história e das técnicas do corpo, contesta as fronteiras e limites disciplinares tradicionais das artes, possibilita uma circulação instigante e desafiadora entre as práticas artísticas populares ancestrais e as tecnologias digitais emergentes.

Sob essas premissas, nossa pesquisa pós-doutoral, iniciada em Fortaleza em julho de 2019, propôs elaborar um “artefato estético visual latino-americano” produto de um processo performático e fruto de questionamentos epistemológicos acerca das filosofias do corpo na América Latina. Almejávamos continuar e aprofundar as interrogações que tinham ficado em aberto durante a pesquisa doutoral *Cinema, Corpo e filosofia*, realizada dez anos antes no departamento de Cinema da Unicamp⁵⁰.

⁵⁰ Ocasão essa em que o próprio estudo das performances populares nos cinemas da nossa região nos obrigou a desenvolver uma metodologia própria de análise das técnicas corporais em danças populares dentro do espaço audiovisual, para poder compreender a maneira em que, a imagem em movimento, articulava-se formalmente na transmissão da cultura popular (LOPEZ GALLUCCI, 2014).

Em fevereiro de 2020, entretanto, e a partir da suspensão das atividades presenciais na Universidade Federal do Ceará e no Museu de Arte da UFC (local em que desenvolveríamos o projeto presencial), sugerimos ao colegiado continuar de maneira virtual. O projeto FiloMove se transformou, assim, em uma convocação em rede através de um edital aberto para artistas latino-americanos, pesquisadores docentes e interessados em culturas populares. O edital visava compor um grupo de criação transnacional que trabalharia articulado em estratégias colaborativas e por diversas interfaces⁵¹. A proposta foi transformada em criação sob conectividade⁵² e renomeada *Performance em Rede*⁵³. Nessa adaptação, o objetivo do projeto foi adensado, na procura de um dispositivo visual coletivo em que colocássemos em prática estratégias de criação advindos da cultura popular para o espaço virtual.



“O Projeto Filo Move *Performance em Rede* 2020 tem por objetivo desenvolver um processo de criação performático em rede, abordando a Cultura Popular. No escopo dos Estudos Decoloniais, a pesquisa enfatiza o corpo como detentor de saberes invisibilizados da nossa região. Buscamos diálogos de caráter transnacional entre pesquisadores de diversos gêneros Afro Latino Americanos atravessados por proposições teóricas, artes e ativismos. Os participantes trabalharão na pesquisa em rede através do dispositivo de constelação (Walter Benjamin), produzindo um filme ensaio com reflexões filosófico-poéticas que introduzam questionamentos interseccionais. O produto será objetivado em um vídeo performance, tensionando diversos aspectos das filosofias do corpo a partir das artes populares”.

Figura 2. Convocação Performance em Rede. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Fonte: Diário de Campo da Autora.

Nos primeiros meses da pandemia era difícil prospectar se a convocatória teria aceitação entre pesquisadores e artistas populares cujas modalidades de criação remetem, em grande maioria, para os espaços presenciais. Com surpresa e júbilo recebemos mais de

⁵¹ Celulares, câmeras GoPro, filmadoras, microfones, gravadoras de mp4 e mesas digitais de captação de som, entre outros softwares de edição de vídeo e som.

⁵² A ideia de conectividade provém da teoria da mídia digital, mas aqui a utilizamos para pensar o envolvimento dos performers de maneira telemática através da internet. Este procedimento amplia a participação transfronteiriça, mas também limita as ações aos aparelhos que cada participante possui e obstaculiza algumas ações como movimentos de câmera etc. nos casos em que não contam com auxílio de outros nos registros.

⁵³ A partir da suspensão das atividades presenciais na Universidade Federal do Ceará e no Museu de Arte da UFC MAUC, apresentamos uma mudança de estratégia à coordenação para continuarmos com o projeto de maneira remota.

trinta inscrições de participantes de diferentes países latino-americanos. E, apesar das diferentes línguas, formações e situações de isolamento de cada participante, foi possível construir uma plataforma criativa e tecer novos laços graças aos múltiplos diálogos e interesses em redor do popular.

A conceituação de uma filosofia performance é efeito de um lugar construído a partir da nossa trajetória como performer em artes e investigadora acadêmica. Na tentativa de ultrapassar a concepção dominante da etnografia clássica que entendia o trabalho em campo como a exploração da alteridade dos sujeitos estudados, seguimos a proposta de Pierre Bourdieu no desenvolvimento da nossa entrada em campo como uma ação multissituada (em meu caso sempre em trânsito entre Brasil e Argentina) sobre nossa própria cultura. Sendo aproveitado o dispositivo fílmico na produção de uma distância ontológica expressa no estranhamento que elas produzem sobre nós mesmos. Para o autor, a construção de objetos de pesquisa e de sujeitos em pesquisa (BOURDIEU, 2003; WACQUANT, 2006) inclui a subjetividade do próprio pesquisador, incluindo seus desejos, temores e incertezas.

Nossa trajetória de pesquisa também está conectada à tradição crítica de Walter Benjamin, que propõe na sua filosofia a ideia de constelação. A constelação, entendida como dispositivo e antecedente dos atuais processos de conectividade, é um campo de filiação que expressa sua potência política na dinamização de elementos heterogêneos que, nesta pesquisa, funcionaram contemplando diversos atores sociais e estratégias colaborativas de criação. A filosofia crítica, definida como práxis, expressa uma abertura, um lampejo cuja lucidez, entre inúmeras sombras, permite que surjam as contradições próprias que são inerentes a cada campo de estudo. Este método, utilizado por Benjamin para ler a modernidade à luz de Baudelaire (BENJAMIN, 1985), propõe a exposição e a elaboração direta das artes, sem subsumi-las a qualidades, categorias, juízos estéticos ou à mediação de conceitos.

Em diálogo com a antropologia cultural, a antropologia da imagem e com o método etnográfico crítico (GUBER, 2005), produzimos uma aliança entre a pesquisa audiovisual e a produção artística situada na subjetividade de cada artista pesquisador; propondo um artefato semiótico multicultural, entrelaçando os participantes nessa nova cartografia geográfica virtual. Consolidou-se assim, um amplo e heterogêneo material de arquivo sobre manifestações e folguedos populares rurais, urbanos e híbridos; composto de registros de performances, entrevistas propedêuticas e séries de filmografias correspondentes ao cinema silencioso (1896-1933), clássico (1933-1955) e moderno (1955-2000).

Segundo André Parente, as novas possibilidades trazidas pelos processos digitais em

América Latina podem nos abrir milhões de portas. É possível que essas novas tecnologias venham a ser utilizadas apenas para aprimorar modelos superados, porque isso faz parte do jogo da indústria e da política, que trabalham com esses modelos hegemônicos. Todavia, não podemos esperar apenas da tecnologia, uma nova estética, uma nova visão/observação do mundo como ele está; é preciso que as pessoas possam ter ganho campos de enunciação enquanto sujeitos de direito para poder livremente criar e transformar o mundo.



Figura 3. Mosaico de cenas da cultura popular nos cinemas de América Latina: Cueca/Chile; Tontoyogo/Argentina; Tango/Argentina; Fiesta de Caña de Azucar/Perú; Reisado do Congo/Brasil; Vudú/Haiti; Dia de los Muertos/México; Candomblé/Brasil; Chacarera/Argentina, Chile, Bolívia.

Fonte: Filmografias. *Performance em Rede 2020*. Diário de Campo da Autora.

Seguindo a argumentação de Parente, não seria edificante ficar apenas fazendo elogios ou críticas da tecnologia pela tecnologia, é importante fazer uma filosofia da tecnologia, e no campo artístico essa filosofia reverte no reconhecimento de aspectos éticos em suas transformações. Uma reflexão técnica das linguagens das artes é urgente, em que – como veremos – se trava a luta entre o desejo, as possibilidades e os valores coletivos transmitidos hoje de maneira híbrida, em uma ida e volta territorial - através de uma política de inputs, de imagens de síntese (fruto de equações numéricas), e outputs ou objetos digitais bi e tridimensionais, sem necessariamente realidades preexistentes – relacionadas a ecossistemas digitais de informação.

Em perspectiva histórica observamos que há um percurso entre as imagens em movimento em preto e branco, as coloridas, as imagens eletrônicas em movimento e, atualmente, as imagens acústicas e visuais digitais. O digital na tela parece ser o último *tecnograma* onde vai todo o criado até agora, inclusive as próprias técnicas e gestualidades corporais das diversas culturas reconhecidas por computador. Ao contrário da imagem analógica, na imagem digital se tem o controle de cada um dos elementos mínimos constitutivos, que são os pontos ou pixels (*picture element*). E se como afirma Krenak, o ancestral é o futuro, e segundo a nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, precisamos pensar o futuro como cosmo percepção, e nesta mudança de paradigma do perceptum proposto desde as dissidências mundiais, o elemento imagético do pixel na tela expressa uma unidade de sentido não verbal; unidade muito mais próxima de uma ancestralidade imagética do que poderia parecer à primeira vista⁵⁴.

Para organizar nossa curadoria dos arquivos digitais desenhamos um *Workflow* prospectivo do processo criativo⁵⁵ que orientou os participantes descrevendo os seis momentos da pesquisa, a saber: 1 i) Projeto e produção; ii) Convocação; iii) Criação em rede; iv) Curadoria de arquivos criados e montagem; v) Exibição; vi) Pós-produção.



Figura 4. Workflow do *Performance em Rede*.
Fonte: Diário de Campo da Autora.

⁵⁴ Poderíamos pensar que se trata de uma ação anômala do próprio sistema de produção digital? De uma contradição intrínseca no seio do progresso técnico e inclusive da metafísica ocidental?

⁵⁵ Processo de Criação Filo Move Performance em Rede. <https://youtu.be/yTnPyQBZDV4A>

No processo de criação elaboramos uma metodologia própria propondo atividades e enlaçando significantes da América Latina para gestar os inputs: foram esses registros de auto apresentação, produção de sonosferas, músicas e ruidagens para um futuro desenho sonoro; e, em um segundo momento, propusemos estratégias de auto-organização para a criação em danças e canções. Finalizamos as demandas com o requerimento de depoimentos sobre Cultura Popular e sobre o conceito de Performance.

CRIAÇÃO EM REDE

Comunicação Mediação e Dinâmicas



ATIVIDADES
Proposta de 5 Atividades em Rede

CONSTELAR
Processos de Mediação - Do Subjetivo para o Coletivo

1ª Atividade	2ª Atividade	3ª Atividade	4ª Atividade	5ª Atividade
28 março	1 abril	05 abril	06 de abril	07 de abril
Auto Apresentação	Solicitação de Paisagens sonoras	Enquete sobre Ritmos	a. O que é Cultura Popular? b. - O que significa para você Performance?	Reflexão sobre América Latina
Solicitação de Mini vídeo	Envios em Áudio e Vídeo	Propostas de trabalhos coletivos	Solicitação de Mini vídeo	Solicitação de Mini vídeo

Figura 5. Encontro Virtual e proposta de Atividades.
Fonte: Diário de Campo da Autora.

No anelo de investigar o teor filosófico do corpo gestual e vocal na contemporaneidade, nos adentramos nas riquezas trazidas pelos participantes inscritos⁵⁶. E, nesse caminho, o maior desafio do projeto esteve associado à investigação das filosofias do corpo em que se apoiam as práxis artísticas de cada participante.

Nos encontros virtuais preparatórios surgiram ideias sobre como expressar a diversidade cultural do grupo, elencando ritmos, rituais e danças que, em diversas regiões, mesmo distantes e nomeadas de maneiras diversas⁵⁷, mas que intuíamos mantinham filiações e matrizes comuns afro-ameríndias. E, desde o início do processo, também fomos desafiados a pensar o papel do audiovisual experimental e nosso papel no contexto de uma filosofia no campo do popular.

O produto que propúnhamos, esse artefato estético visual poderia ser concebido, formalmente, como análogo a um ensaio fílmico. O ensaio fílmico, no contexto dos estúdios audiovisuais, é definido como um a-gênero ou anti-gênero (RASCAROLI, 2009) que não

⁵⁶ Ficha Técnica disponível em: <https://natachalopezgallucci.com/filomoveemrede/> O eixo deste Processo de Criação Filo Move Performance em Rede <https://youtu.be/yTnPyQBZDV4>

⁵⁷ Iniciamos as conversações remotas com o grupo o dia 27 de março de 2020. Os participantes provinham de diversas regiões do Brasil, Argentina, Haiti, Uruguai e Chile. Em seguida, encaminhamos os vídeos de Boas-Vindas em Português <https://youtu.be/MMCGEu7G0zw> Espanhol <https://youtu.be/ZQffJYCc0Po>

segue as normas aceitas pela comunidade cinematográfica tradicional e expressa esforços para escorregar de toda restrição normalizadora e conceitual (WEINRICHTER, 2007).

De tal modo, o *ensaio fílmico* é, para além da ficção e do documentário (clássico ou experimental) um objeto visual performático; que, por sua vez, convive e possui relações estreitas com o ensaio filosófico⁵⁸, e com as performances populares, com os registros de auto apresentação fílmica (auto *mise em scène*) e com os procedimentos do *found footage*.

No escopo da (re)construção do sentido das técnicas corporais latino-americanas, a metodologia instaurada aproximou a filosofia em campo da performatividade⁵⁹, possibilitando uma interpretação das gestualidades associadas a uma análise do discurso, nos enunciados e depoimentos dos participantes: assim reunimos performance e performatividade. Para consolidar essa combinação metodológica utilizamos técnicas coreológicas (HANNA, 1988; LABAN, 2008; 2011), técnicas de análise fílmica comparada, aplicadas às danças populares das cinematografias latino-americanas (desenvolvidas no nosso doutoramento (GALLUCCI, 2014) e as propostas de análise do discurso da linguística materialista (PECHEUX, 1997). Essas três perspectivas contribuirão na indagação colocada aos participantes do grupo: Como nos vemos? Como nos representamos? Por que, entre latino-americanos, não conseguimos olhar, uns para os outros, com empatia? O que tem mudado no olhar que temos sobre nós mesmos nos últimos 50 anos, a partir do acesso ampliado às novas tecnologias digitais?

Os estudos filosóficos na tradição ocidental desestimaram as práticas corporais como objetos ou fontes de valores e ideias em seus programas de investigação. Entretanto, nas últimas décadas, a filosofia busca introduzir essa perspectiva e teorizar desde a própria experiência do processo criativo; possibilitando entrever, não apenas como se incorporam conceitos, movimentos, significados e símbolos, mas também como, por efeito dessa incorporação, produzem-se ideias filosóficas e abordagens estéticas inovadoras e críticas. Este é um descentramento do campo acadêmico da filosofia que propicia outros laços no âmbito social desde uma perspectiva emancipadora.

Correlato da metodologia benjaminiana e de sua concepção de linguagem, as manifestações populares não podem ser compreendidas separadas dos movimentos e das texturas corporais/vocais/sonoras de seus artistas e referentes; pois, em cada âmbito, um corriqueiro movimento humano expressa uma incorporação diferenciada de sentido e de

⁵⁸ No ensaio filosófico, os argumentos levantados não são apenas opiniões objetivas desde a perspectiva de filósofos reconhecidos, mas um enlaçamento com as perspectivas do autor.

⁵⁹ Em palavras de Josette Feral (2009) a dimensão performativa é uma marca chave do filme ensaio e a performatividade não expressa um fim em si, mas um percurso, um processo.

valores culturais. Sendo também a crença, a ilusão e o encantamento componentes básicos dos processos de transmissão com ênfase nas ancestralidades de cada práxis popular.

4. A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS AFROLATINOAMERICANOS

É possível argumentar, mas não tão fácil demonstrar, por uma grande laguna de arquivos, que as produções artísticas dos povos africanos na América Latina se iniciam com a chegada dos escravizados. E que a arte africana se insere em um contexto preexistente artístico ameríndio devastado, em grande parte, pela colonização europeia. São os desenhos, as danças, as cantigas, a medicina, os ritos, formas da criatividade que apesar de perdas, expressam um imaginário que nos interpela e nos mobiliza.

Lembremos que na Assembleia plenária do *Primeiro Congresso de Cultura negra* realizado em Cali em 1977, destacou-se o valor da arte como a mais importante plataforma de luta contra o racismo e a discriminação. A questão é refletir acerca do papel que, desde os anos de 1970, tem jogado a arte na articulação das narrativas que se constituem a partir desse eixo de atração central, na luta contra a discriminação em América Latina. E perguntar mais uma vez, que estratégias têm sido ativadas nos nossos países para tornar a arte em um verdadeiro instrumento de libertação?⁶⁰

O corpo, entendido hoje como um campo de estudos, muda essa perspectiva que durante muito tempo havia negligenciado sua abordagem nas universidades latino-americanas. Estas, filiadas por vezes aos discursos colonizadores, apropriaram-se das narrativas e saberes do Cone Sul e expressaram seus frutos em chaves epistemológicas eurocêntricas. Esses discursos e suas epistemologias estão sendo hoje colocados em xeque pelos estudos decoloniais (DUSSEL, 1973, 1994; KUSH, 2007; MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2000, 2007), cujo projeto expressa como se havia fundamentado hegemonicamente o saber em América Latina, a partir de uma longa tradição de exclusão, produto da modernidade capitalista, escravista e colonialista, que negou a alteridade constitutiva de toda comunidade; assim com o racismo estrutural dos próprios estados nacionais. Os enunciados teóricos em que se agrupam os estudos decoloniais buscam repensar a origem da modernidade para

⁶⁰ Nos nossos trabalhos anteriores salientávamos que o corpo ganha importância como lócus da práxis social e suas técnicas de movimento são fundamentais para a transmissão e valorização da cultura imaterial latino-americana-americana. Atualmente, pesquisas realizadas no Brasil e na Argentina estão permitindo identificar laços culturais afro-brasileiros e afro-argentinos que, desde há muito tempo, vinham sendo estudados de forma independente. Essas pesquisas traziam informações acerca dos processos de apagamento dos laços entre as culturas de ambos os países.

além das revoluções industriais, entre os séculos XV e XVI; reflexionando sobre o poder assimétrico, no qual se assenta a modernidade, entendida como acontecimento global que produz, pela via da subalternização, espaços de controle dos sujeitos e fundamentalmente dos corpos.

Nesse sentido, no processo de criação do *Performance em Rede* experimentamos ampliar a concepção do popular. Para o ensaio fílmico elaboramos uma dinâmica de pesquisa em campo experimentando diversos ritmos. O conjunto de sons criados pelos participantes com piano, violão, tambores, berimbau e a voz humana espelha as matrizes étnicas às que se identificava cada participante, constituindo uma *soundmark* (pegada sonora) característica de determinada comunidade, cultura ou ambiente de uma profunda significação histórica (SCHAFFER, 1977).



Figura 6. Mosaico de paisagens sonoras.

Fonte: Drive do *Performance em Rede*.

As paisagens sonoras emergem fora de campo tornando o trabalho da busca e identificação acústica um dos principais artifícios de comunicação com o público. A liberdade assumida pelo grupo em cada escolha rítmica e coreográfica expressou um grande risco colaborativo; pois não todos concordavam com os enunciados e depoimentos apresentados por seus companheiros virtuais. Entretanto, o labor de este ensaio, acorde a definição de uma escrita por fragmentos, justamente foi se adentrar na polifonia de vozes e que isso forme parte de uma experiência para o público.

Entretanto, evidenciamos uma encruzilhada quando pretendemos acessar linguagens

artísticas que têm sofrido grandes mutações ou que têm sido historicamente invisibilizadas. Essas lacunas de memória nos convocaram a procurar nos arquivos audiovisuais indícios de gestualidades, rituais e folguedos discriminados pela cultura hegemônica, que emergem e se desvanecem dentro das filmografias de ficção, documentais ou realizadas com outros fins. Retomamos práticas corporais em uma hipérbole que abarcou desde depoimentos sobre a Revolução de Santo Domingo em Haiti, até arquivos audiovisuais sobre os levantamentos de povos originários na Argentina. Buscamos esculpir, pela via da montagem audiovisual das performances, outra percepção do tempo histórico de América Latina.

5. PERFORMANCE EM REDE: ARQUIVOS DE SABERES E FILOSOFIAS DO CORPO

As criações do *Performance em Rede* conformam um novo arquivo de saberes e filosofias do corpo em sentido transnacional. Foram realizadas 20 performances coletivas.

1. *Buscando ancestralidades de América Latina*;
2. *Ijexá*;
3. *Misibamba* (Candombe afroporteño);
4. *Revolução de Santo Domingo*;
5. *Vamos fazer uma sopa popular brasileira?*;
6. *Por uma Cabeza* (Tango canção);
7. *Sapateios de Samba de Coco; Caboclinhos; Boi de Reis; Xaxado*;
8. *Oxum no Poço da Moça* (Dança de orixás);
9. *De África para América* (Paisagem sonora dançada);
10. *Madreselva* (Tango);
11. *Negro José* (Candombe com aire andino);
12. *Nada* (Tango canção);
13. *Flor de Cardon* (Chacarera);
14. *Milonguerita Candombera* (Milonga);
15. *Naranja em Flor* (Tango canção);
16. *Abran Cancha* (Rumba/ Candombe uruguaio);
17. *Catira de Miramar* (Cateretê);
18. *Como dos extraños* (Tango);
19. *Zita* (Tango contemporâneo);
20. *Charol* (Milonga Candombe).

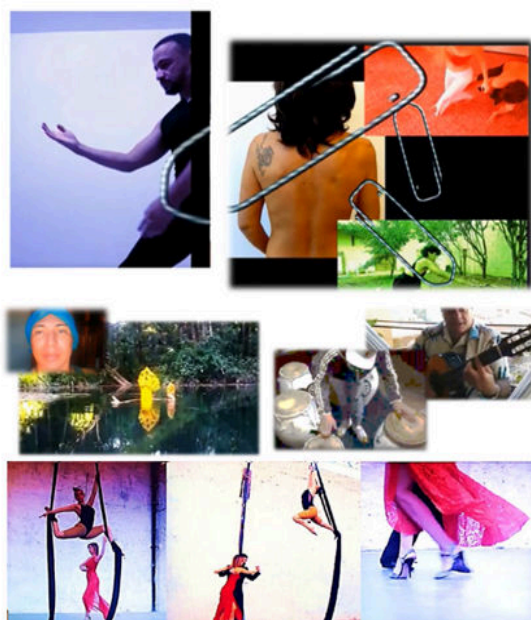


Figura 7. Performances criadas em rede.

Fonte: Diário de Campo da Autora.

Os testemunhos realizados pelos próprios performers sobre a cultura popular funcionaram de maneira excepcional como auto apresentação exaltando a voz de cada um. A direção de câmera e iluminação foi realizada coletivamente para permitir um encontro

detalhado dos micros movimentos do corpo, das intensidades e tónus, transitando nuances de suas gestualidades. A entrada em campo, constituída como uma passagem para o campo virtual, enlaçou as performances criadas aos diferentes fragmentos das filmografias de América Latina e expôs uma série de apropriações dissidentes questionando o lugar da essência e da origem como discurso mítico. As atividades remotas e a comunicação desenvolvida durante o processo buscaram a libertação criativa das amarras das políticas culturais nacionais e dos discursos totalitários que, ciclicamente utilizam, segundo a conveniência, aspectos das culturas populares negligenciando outros.



Figura 8. Natacha Muriel e Suelen Turibio em Fortaleza.

Fonte: Diário de Campo da Autora.

O filme ensaio foi se consolidando como pesquisa-ação e como ação-audiovisual a cada tarefa, a cada processo, a cada curadoria de materiais. E nosso trabalho mais árduo foi ritualizar e colocar em valor os momentos em que se realizavam as proposições poéticas, porque considerávamos que apesar de estarmos trabalhando em rede, nesses momentos de ímpeto recaia o verdadeiro núcleo do processo coletivo. Abrir o espaço para a escuta entre participantes que falavam distintas línguas e desconheciam, em muitos casos, certas danças e músicas populares dos outros países, foi o maior desafio. Dar a suficiente liberdade criativa e não impor movimentos tradicionais, gerou um amplo debate; entre quem desejava

uma abordagem livre e quem desejava manter as células coreográficas tradicionais para não desrespeitar os grupos que estão sendo atualmente mapeados.

6. ALGUMAS CONCLUSÕES

[...] nunca devemos deixar que o desenvolvimento da máquina se afaste tanto de suas fontes na arte e no artesanato ao ponto de que não poderemos reinventar a arte novamente se seus segredos mais elevados permanecessem perdidos (MUMFORD, 1952, p. 60).

A montagem do *Performance em Rede* foi demorada não apenas pelas inúmeras refilmagens que precisaram ser realizadas para cada manifestação; mas principalmente, pela necessidade intrínseca de compreender o liame histórico e cultural entre as células rítmicas e os gêneros performáticos em redor de seus imaginários identitários (CITRO, 2015). A pesquisa audiovisual colaborativa nos permitiu elaborar um conjunto de técnicas em favor da ideia de “retradicionalização” e de incorporação consciente de movimentos esquecidos; fontes de repertórios comuns a comunidades e grupos de cultura popular. A diversidade de propostas não apagou singularidades e foi considerada na montagem seguindo os lineamentos filosóficos e críticos de uma produção de campos que expresse tensões, semelhanças e diferenças, evidenciando também nas gestualidades, processos de resiliência (BORUKI, 2015). Rastros esses do discurso colonial, elitista e racista que ainda dá as costas à cultura popular e que ainda ameaça nas sombras das polítics do visível e do audível na América Latina.

Na finalização do dispositivo audiovisual observamos que as artes populares registradas in loco (pré-pandemia), os registros dos participantes desde o isolamento, e os arquivos fílmicos selecionados desenharam na diegese um novo cronotopo (BAKJTIN, p. 400). Estabeleceram-se inusitadas relações de tempo-espço, intrínsecas apenas ao processo coletivo de montagem performática, desarticulando profundamente a concepção do tempo-espço folclórico; e destituindo associações estagnadas da bateria gestual das danças tradicionais em prol de uma leitura contemporânea.

Se para a antropologia da dança os princípios estéticos do movimento podem ser entendidos como “valores culturais” (KAEPLLER, 2012, p. 73), nesta pesquisa acessamos as filosofias do corpo operando em cada participante em prol desses valores. As informações partilhadas pela via da música e da dança expandiram e ressignificaram, graças à abertura

criativa e disruptiva da performance.

Na montagem da performance ficou expresso que a dialética proposta entre os arquivos criados no presente e os arquivos do passado atualizam a potência da cultura como processo transformador. A irrupção dos registros históricos de passados comuns latino-americanos desmancha as perspectivas essencialistas e as falsas purezas identitárias reorientando o processo de assunção de identidade para uma nova enunciação desde uma ética da alteridade.

O desafio epistêmico que significa pensar as imagens e as tecnologias na América Latina, apresenta hoje essa urgência por construir espaços de enunciação, bases de pesquisa nas múltiplas línguas ameríndias; assim como arquivos imagéticos que permitam compreender e questionar também as formas de acesso à racionalidade e aos pensamentos, gestos e processos autônomos das nossas comunidades. Nelas há uma clara apropriação de tecnologias emergentes, mas também se desenvolvem novas práxis, em uma total ressignificação das formas de resistência aliados a modos propositivos de vida, tentando se subtrair aos formatos programados pelo mercado de consumo.

Repensando a questão da técnica e da tecnologia no campo dos estudos filosóficos latino-americanos, a tarefa imposta a nosso subcontinente é duplamente complexa: além de pensarmos as relações históricas de submissão colonialista e domínio dos povos latino-americanos como lógica hegemônica na modernidade, há uma carência marcante de elementos representacionais (línguas, artes e processos perdidos) relativos as nossas culturas pré e pós colombianas que não nos permitem consolidar uma realidade histórica sem lacunas para projetar outras relações sociais na nossa história cultural.

Interpelar América Latina em longos períodos é uma tarefa que formalmente deflagra a relação biunívoca entre memória, arquivos e representação. O desafio diante desses vazios históricos compensados pela memória oral, pictórica, gestual, de usos de técnicas envolvendo valores que têm sobrevivido nas manifestações das culturas populares compõe não um “observatório”, mas uma provocação de inovação que expressa uma concepção ampliada e heterogênea de gestação ética e coletiva de arquivos.

7. REFERÊNCIAS

BAJTIN, Mijail M. **Teoría y estética de la novela**. Madrid, Taurus, 1989.

BAY-CHENG, S.; PARKER-STRARBUCK, J.; SALTZ D. Z. **Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field**. Michigan: University of Michigan Press, 2015.

BELTING, H. **Likeness and Presence: A History of Image before The Era of Art.** Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, H. **Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte.** Ed. organizada por Maria B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BELTING, Hans. **The end of the history of art?** Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas 3*, Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política.** São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

BORDIEU, P. Participant Objectivation. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 9, n. 2, 2003, p. 281-294.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**; Trad. D. Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, N. O Que É um Artista (Hoje)? In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). In: **Arte & Ensaios**, n.10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/ UFRJ, 2003.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** Trad D. Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CITRO, S.; TORRES, S.. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. In: **Alteridades**, vol. 25, núm. 50, México: UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2015.

COSTA, F. De qué hablamos cuando hablamos de arte relacional: de la forma rebelde a las ecologías relacionales. In: **Ramona Revista de artes visuales.** Buenos Aires, 2009, p. 9-17.

COSTA, F. Sobre la utilidad y las desventajas de la noción de estética relacional. In: **International Visual Sociology Association (IVSA) Conference. Espacio, Tiempo, Imagen.** Buenos Aires: FLACSO, 2008.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** Trad. de Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus Editora, 2006

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DANTO, A. C. Entrevista. In: DUARTE, Rodrigo. **Tudo é permitido.** São Paulo: Revista CULT, edição 117. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=3A4F02C2-6887-4DCB-BC36-894C6EFC6B44&nwsCode=00798A01-2EC8-4DC1-B4A3-B7454E628EE9> Acesso em: 25/02/2020.

DANTO, A. C. The Artworld. In: **The Journal of Philosophy**, vol.61, nº19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct.15, 1964), pp.571-584. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2022937>. Acesso em: 28 maio 2009.

DUSSEL, E. **América Latina y dependencia y liberación: antología de ensayos antropológicos y teológicos**. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973.

DUSSEL, E. **El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. Quito: AbyaYala, 1999.

FÉRAL, J. **Entre Performance et Théâtralité: le théâtre performatif**. Théâtre/Public, Paris, n. 190, p. 28-35, out. 2008.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico. As heterotopias/ Lecorps utopique, Les hétérotopies**. Trad. Salma Tannus Muchail. Edição bilíngue. São Paulo: N1, 2013.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2012.

GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémicas allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Siglo del Hombre, 2007, p. 93-126.

GUBER, R. **El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

HANNA, J. L. **Dance, Sex and Gender**. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

KIRKKOPELTO, E. For What Do We Need Performance Philosophy? **Performance Philosophy 1** (1):4-6. Guildford, 2015.

KUSH, R. **Obras Completas**, vol I. Rosario: Fundación Ross, 2007.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. **Performance em Rede**. Fragmento B. Disponível em <https://vimeo.com/703509951/24357e126c>. Acessado 01/05/2022.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. **Performance em Rede Primeira Montagem**. Disponível em <https://vimeo.com/482722790>. Acessado 01/05/2022.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. **Cinema. Corpo e filosofia. Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino** (Tese de Doutorado) DECINE, Instituto de Artes (IA), UNICAMP: Campinas, SP, 2014.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. Dance and Resistance in Tango and Reisado: Comparative Audio-Visual Research on Cultural Performance in Argentina and Brazil. **The European Conference on Arts & Humanities**. Brighton & Hove. UK, 2018, p. 55-67.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual, In: SOUZA MONTEIRO, Solange A. (Org). **Cultura, resistência e diferenciação social**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. DOI: 10.22533/at.ed.036192803.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. O olho que dança: Miradas e memórias do corpo nos documentários argentinos modernos e contemporâneos. In: RODRIGUES, Laercio (Org.) **Pensar o documentário**. EdUFPE Recife, 2019, p. 315-342.

MAUSS, M. Sociologia y antropologia. Madrid: Technos, 1979.

MIGNOLO, W. D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política In: **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê: Literatura, língua e

identidade. Rio de Janeiro: UFF, no 34, 2008, p. 287-324.M

MUMDFORD, L. **Art and technics**. New York: Columbia University Press, 1952.

QUIJANO, A. **Colonialidad del poder y clasificación social**. In: CASTRO-QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.

PECHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Orlandi. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

REID ANDREWS, G. **América Afro-latina 1800 -2000**. São Carlos: EDUFSCar, 2007.

ROSENSTONE, R. A. La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. Trad. Leandro Sanz. **Revista ISTOR**, nº 20, México, CIDE, 2005.

SCARNATTO, M.; DE MARZIANI, F. A. (Org) **Investigar en Cuerpo, Arte y Comunicación: perspectivas e inter-secciones en la producción de conocimiento**. La Plata: Teseo, 2020.

SCHAFER R. M. **El paisaje sonoro y la afinación del mundo**. Trad. Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico. A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SCHECHNER, R. **Performance studies. An introduction**. New York: Routledge, 2002.

STIEGLER, B. **Ars industrialis. Manifesto** 2010. Disponível em: <http://arsindustrialis.org/manifeste-2010>. Acesso em: 28/04/2021.

TURNER, V. **La antropología del ritual**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

WACQUANT, L. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. **Journal of Classical Sociology**, vol. 13, nº 2, maio de 2013. In:

WACQUANT, L. **Seguindo Pierre Bourdieu no campo**. In: Revista Sociol. Política, Curitiba, 26, p. 13-29, jun. 2006.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo**. Gobierno de Navarra, 2007. ZEMP, H. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle G. A. *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

BIO ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo é Doutora em Musicologia pela Universidade Federal da Paraíba, com período de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro, financiado pela CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Luca Chiantore. É líder do grupo de pesquisa "Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina". Bibiana é Professora Adjunta na da Universidade Federal de Mato Grosso, com atuação no Departamento de Artes, nas áreas de piano, performance e educação musical, e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO).

Emyle Daltro é artista da dança, pesquisadora e professora adjunta dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordena o Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança (UFC). Artista-pesquisadora do Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina (OLPA - UFMT). Link para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/7879803486891510>

Leonardo Pellegrim Sanchez é saxofonista, musicólogo e educador, é doutor em música (Etnomusicologia) pela Universidade de Aveiro e mestre em música pela Universidade de Campinas – UNICAMP (SP, Brasil). É professor de saxofone no departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (PE, Brasil) e pesquisador junto ao Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina.

BIO AUTORES

Ana Carolina da Rocha Mundim é multiartista, curiosa e irrequieta. Amante do movimento, da natureza e dos encontros. Sonha com um mundo mais justo, acredita no poder da coletividade, cria a partir da sutilidade feminina, pesquisa corpoespaço, ama o mar. Realizou estágio Pós Doutoral em Artes pela Universitat de Barcelona, onde ministrou aulas com Jorge Larrosa Bondía. Implantou o curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Docente dos cursos de Graduação em Dança e da Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço e o projeto de extensão Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real. Colabora com o grupo de pesquisa Data Science for the Digital Society (Universitat Ramon Llull / CERN), desenvolvendo uma pesquisa na interação entre Arte e Ciência. Integra o Bando – grupo de estudos em improvisação e grupo Mulheres da Improvisação. Publicou diversos artigos e oito livros, produziu e atuou em 11 espetáculos, 12 videodanças e 1 fashion film. Participou de 8 exposições fotográficas.

Isabel Nogueira é pesquisadora, professora, artista sonora, produtora musical e musicóloga. Bacharel em Piano pela UFPel e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, é professora da UFRGS e coordenadora do Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Lançou diversos álbuns de música experimental por selos do Brasil, Itália, Peru e Estados Unidos e quatro álbuns de canções (Vestígios Violeta, 2014; PeleOsso, 2019, Luna, 2020 e Semente, 2021). Tem artigos e livros publicados sobre música e gênero, criação sonora e pesquisa artística. É especialista em escuta profunda pelo Deep Listening Institut e desenvolve workshops sobre este tema no Brasil e no exterior. Tem desenvolvido workshops e mentorias sobre processos criativos e produção musical, como nos projetos Concha (2019), RS Music Lab (2020) e Projeto Ressoa (2021). Sua produção envolve música experimental e eletrônica, e foi indicada ao Prêmio Açorianos pelo Disco PeleOsso, em 2020. Atualmente, está organizando, juntamente com a pesquisadora Linda O Keeffe, um livro a ser publicado pela Editora Routledge em 2022 com o título *The Body and Sound, Music and Performance*, envolvendo vinte pesquisadoras de todo o mundo.

Luca Chiantore é músico e musicólogo italiano, centrou suas atividades de pesquisa no repertório pianístico do século XIX e nas mudanças na teoria e na prática da interpretação musical a partir do século XVIII até a atualidade. É autor, entre outros, dos livros *Historia de la técnica pianística* (2001), *Beethoven al pianoforte* (2014), *Tone Moves* (2019), *Malditas palabras* (2021) e, juntamente com Áurea Domínguez e Sílvia Martínez, *Escribir sobre música* (2ª ed. 2018). Seus provocadores projetos concertísticos – junto com o compositor e produtor David Ortolà com o *Tropos Ensemble* e o seu *In-Versions* para piano solo— têm sido aclamados no Carnegie Hall (Nueva York), no Teatro Colón (Buenos Aires), no Museu de Arte (São Paulo) e no Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México), entre outras salas de referência. É professor da Escola Superior de Música de Catalunya e do doutorado em música na Universidade de Aveiro.

Mine Doğantan-Dack é pianista concertista e musicóloga. Estudou na Juilliard School of Music (BM, MM) e recebeu o título de PhD in musicologia na Columbia University. É também Bacharel em Filosofia. Mine é internacionalmente reconhecida como uma figura proeminente

nos estudos em performance musical. Seus livros incluem *Mathis Lussy: A Pioneer in Expressive Performance Studies* (2002), e os volumes editados *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (2008), *Artistic Practice as Research in Music* (2015), *Music and Sonic Art* (2018), *Rethinking the Musical Instrument* (2022) e *The 21st-Century Chamber Musician* (2022). Mine recebeu o prêmio de Pesquisa em Artes e Humanidades pelo Research Council do Reino Unido pela sua pesquisa sobre a performance de música de câmara. Ela é a diretora artística da orquestra *Ensemble Vita Nova* sediada em Londres. Ela atua como musicista solista e de música de câmara e suas performances foram descritas como “um oásis” e “o céu na terra”. Mine atualmente é professora de estudos em performance na University of Cambridge.

Natacha Muriel López Gallucci é Professora de Filosofia no ICHCA na Universidade Federal de Alagoas (UFAL); do Programa de Pós-graduação em Artes (ICA UFC) e do Profartes (URCA). Doutora em Filosofia pelo IFCH, UNICAMP e Doutora em Multimeios pelo IA, UNICAMP. Mestre em Filosofia pelo IFCH, UNICAMP. Possui Licenciatura em Filosofia e Especialização em Pedagogia pela Universidade Nacional de Rosario (UNR, Argentina). Certificado internacional de Estudos Afro Latino Americanos pelo ALARI Harvard. Bacharelado em Danças pela Escola Nacional de Danças Nigélia Sória Rosario Argentina. Pesquisadora associada à ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e Membro da SOCINE Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Pesquisadora Associada da ANDA. Coordena o Grupo FiloMove: Grupo de Pesquisa Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina. Coordenadora do FiloMove Filosofia Artes e Estéticas da América Latina (www.Linktr.ee/filomove) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Artes da América Latina (ICHCA UFAL)

Contato: natacha.gallucci@icha.ufal.br e Site: <http://www.natachalopezgallucci.com>

Patrícia Leal é artista, cantora, poeta, bailarina. Pesquisa processos de criação valorizando a linguagem da improvisação e a percepção sensorial. Realizou espetáculos como “Menina dos Olhos” (2018-2019), “Ponto Móvel” (FIC 2016-2015), “Errática” (Funarte – Klauss Vianna, 2013-2014), entre outros. É docente e pesquisadora na Licenciatura em Dança da UFRN, com Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e Doutorado pelo Instituto de Artes da Unicamp. Autora dos livros: “Arte/dança pelos sentidos: continuidades aromáticas, fluxo e consciência (2020), editora Caule de Papiro, <http://cauledepapiro.com.br/files/208f7a56553555194bab25708f46664a4b88f370.pdf> “Em fluxo: poesia, prosa, teoria em dança na contemporaneidade” (2017), editora Caule de Papiro; “Amargo perfume: a dança pelos sentidos”, (2012) editora Annablume, “Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban, (2006) editora Fapesp e Annablume.

Redes sociais:

@oficialpatricialeal

<https://www.facebook.com/Improcesso>

<https://open.spotify.com/artist/2ZMRZoy44STJ2R3NtA4WNR>

Rosa Primo é professora dos Cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. Doutora, com estágio no Curso de Dança da Universidade Paris 8 (França); Graduada em jornalismo (PUC de Campinas / São Paulo). Membro da *Association des Chercheurs en Danse*. Autora

do livro ***A dança possível: as ligações do corpo numa cena***. Desde 2014 vem desenvolvendo uma pesquisa em Dança a partir de trabalhos solos em colaboração com outros artistas. No ano de 2018 estreou dois solos: ***Iracema*** (infantil) e ***Tudo passa sobre a terra*** – temática com foco no feminicídio e etnocídio dos povos indígenas.

<https://cargocollective.com/rosaprimo>

<http://lattes.cnpq.br/7819331617274706>

Rubén López Cano se especializou em retórica e semiótica musicais, filosofia da cognição corporificada da música, música popular urbana, reciclagem musical desde a idade média até a era *mashup*, memes e cultural musical digital, musicologia audiovisual, diáspora, corpo e subjetividade musicais, pesquisa artística e epistemologia da pesquisa musical. É autor de uma centena de artigos acadêmicos e dos livros *Música Plurifocal* (México: JGH, 1997), *Música y Retórica en el Barroco* (2012), *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento* (2012), *Investigación artística en música problemas, experiencias y propuestas* (em coautoria com Úrsula San Cristóbal) (2014), *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018) e *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (2020). Dirigiu a revista *TRANS- Revista Transcultural de Música* (2005-2013) e codirige a coleção *Instrumentos para la investigación musical*, ambas publicações da *SIbE-Sociedad de etnomusicología*. Desde 2003 é professor em tempo integral na Escola Superior de Música de Catalunya.

Susana Castro Gil é pianista especializada em repertório solo e camerístico latino-americano dos séculos XX e XXI. Interessada no desenvolvimento de trabalhos multimídias com interação do performer com formato de áudio e vídeo em tempo real e diferido. Tem se dedicado ao estudo e prática da pesquisa artística no contexto latino-americano, especialmente no Brasil e na Colômbia. Seus interesses gravitam em torno às possibilidades multidisciplinares que significam enriquecimento para a performance musical, especificamente estuda a transcrição como possibilidade de tradução e incidência no fazer musical. Doutoranda em música pela Universidade Federal de Minas Gerais, bacharel em piano pela Universidad de Antioquia.

ISBN: 978-65-86283-77-8

BR



9 786586 283778

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283778