



**tricto
ensu**
Editora

**PESQUISA EM ARTE,
MÍDIAS E TECNOLOGIA:
AMPLIANDO FRONTEIRAS**

ISBN: 978-65-86283-73-0

Organizadores:
Bibiana Bragagnolo
Eduardo Santos
Maristela Carneiro
Simone Miranda

2022

Bibiana Bragagnolo

Eduardo Santos

Maristela Carneiro

Simone Miranda

(Organizadores)

Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: Ampliando Fronteiras

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

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

Prof^a. Dr^a. 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)

Prof^a. Dr^a. 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)

Prof^a. Dr^a. 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. Renato André Zan (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

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

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P474

Pesquisa em arte, mídias e tecnologia : ampliando fronteiras /
Bibiana Bragagnolo ... [et al.] (org) . – Rio Branco : Stricto
Sensu, 2022.

218 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-73-0

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730

1. Arte. 2. Média. 3. Tecnologia. I. Bragagnolo, Bibiana. II.
Santos, Eduardo. III. Carneiro, Maristela. IV. Miranda, Simone. V.
Título.

CDD 22. ed. 700.1

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

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 a editora, não sendo permitido à alteração em nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.sseditora.com.br

PREFÁCIO

Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: ampliando fronteiras

Nas últimas décadas vimos a transformação das linguagens artísticas por meio de da expansão de suas possibilidades técnicas e temáticas, da multiplicação de seus formatos e da potencialização e diversificação de seus modos de difusão em diferentes mídias e, conseqüentemente, entre diferentes públicos. Movidas pela adesão e subversão de novos princípios e recursos tecnológicos, as linguagens artísticas se reinventam constantemente, propondo novos questionamentos e encarando novos desafios. A sociedade, em contínuo fluxo, responde às novas artes, abraçando, rejeitando e assimilando suas incursões, nem sempre da forma mais esperada ou óbvia.

Tempos pandêmicos intensificaram ainda mais esse processo. Enquanto já se observava uma crescente migração ou ao menos a ampliação da conectividade do mundo da arte com os espaços on-line, as restrições impostas pela covid-19 modificaram severamente a circulação de pessoas e materiais artísticos. As aglomerações para a realização de apresentações e exposições foram repensadas, e inegavelmente vimos o crescimento de uma concentração cada vez maior das vivências artísticas no espaço dito virtual.

Não que o uso dos meios de alta tecnologia fosse completamente estranho a artistas e mediadores do mundo da arte. Desde o século XX, quando as primeiras tecnologias digitais e a internet se convencionalizaram, as artes buscam tenazmente desenhar relações com os horizontes expandidos do virtual, embora nem sempre com sucesso, em razão de limitações técnicas ou conjunturais.

Com o propósito de contribuir para a superação destes entraves, os grupos de pesquisa *ContemporArte* (PPGECCOUFMT/CNPq) e *Criação, Análise e Performance Musical com Suporte Computacional* (MUSCOM-UFMT-CNPq) promoveram o *I Encontro Internacional de Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologias* (ConteMidi), desenvolvido em formato remoto entre os dias 23 e 25 de junho de 2021, contando com o suporte do Departamento de Artes da UFMT e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO-UFMT).

O evento contou com uma adesão substancial de público e participantes, nas diversas atividades promovidas pelos GPs. Durante os três dias de evento foram promovidas

conferências, workshops, mesas-redondas, comunicações e apresentações artísticas. Isso foi possível porque todas as sessões e apresentações foram abertas ao público em geral, em vista do caráter democrático pensado para o evento, com transmissões ao vivo pelo YouTube sendo amplamente divulgadas a uma vasta gama de interessados, material este ainda disponível no canal do PPGECO-UFMT na referida plataforma. O encontro resultou também na publicação de um e-book, ainda em 2021, produto da parceria entre o ContemporArte e o MUSCOM e da concessão de recursos via PROAP e Fundação Uniselva.

Neste momento novamente nos reunimos para a publicação de um segundo volume, sobretudo fruto das comunicações realizadas durante o evento e das potentes parcerias que buscam continuamente discutir as relações entre as artes, as mídias e as tecnologias. Há que se alargar as fronteiras dessas esferas, para que nesse momento, em que acompanhamos um certo retorno ao mundo que "deixamos" em 2020, possamos tensionar e ampliar tudo o que aprendemos durante esse período, em prol da democratização do conhecimento e da fruição artística, em suas mais diversas linguagens e possibilidades.

Abrimos este volume com trabalhos referentes ao eixo temático 1, foram incluídos quatro capítulos: “Projetos Donas da Rua”, “Por trás das cortinas: O racismo nas óperas”, “As Mulheres do Argan e a Luta por autonomia e igualdade: as políticas de uma experiência entre tradições e empoderamento” e “Arte Mato-Grossense: um Olhar Para a Decolonialidade do Corpo”.

No primeiro artigo, Michele Leite de Barros e Maristela Carneiro tratam sobre o empoderamento feminino na contemporaneidade por meio do projeto “Donas da Rua”, criado em 2016 pela Mauricio de Sousa Produções. Neste texto, são apresentadas informações que demonstram a relevância desta iniciativa que imprime por meio da linguagem escrita, visual e digital histórias em que as mulheres são protagonistas de sua própria trajetória.

Na sequência, Maidi Leonice Dickmann e Bibiana Bragagnolo apresentam um estudo exploratório-descritivo que reflete sobre o racismo estrutural nas práticas musicais, com foco na invisibilidade de cantores/as negros/as nas produções operísticas no Brasil. No decorrer do capítulo, as autoras apresentam dados que indicam que, embora algumas mudanças tenham ocorrido neste meio musical, tornando-a um pouco mais próxima da diversidade étnica e racial brasileira, ainda é possível constatar certo conservadorismo em um meio ainda marcado por padrões culturais de uma sociedade patriarcal eurocentrada e de relações de poder hegemônicas e capitalistas.

Seguindo a perspectiva de empoderamento feminino, o capítulo a seguir é sobre a pesquisa interdisciplinar em andamento, realizada por Gisela Gusmão de Oliveira. Neste capítulo, a autora expõe suas observações a partir das experiências vividas no Marrocos, no projeto da Cooperativa *Eco Hands*, tendo como norte o método qualitativo de Minayo (2012). Gisela elucida em seu texto os resultados positivos desta expedição, já que as mulheres envolvidas no projeto, embora reprimidas pelos homens e resistentes às mudanças em uma cultura que as oprime, permitiram-se construir um espaço de reflexão sobre suas realidades.

Os autores José Henrique Monteiro da Fonseca e José Serafim Bertoloto refletem no capítulo seguinte sobre a decolonialidade do corpo, a partir da análise de algumas obras de arte contemporâneas mato-grossenses. Para eles, as expressões artísticas atuais podem ser uma forte aliada para as reflexões em relação à pluralidade corpórea que nos rodeia e que em contrapartida, também coloca em questão os discursos de uma sociedade que se pretende homogênea.

A seguir, estão dispostos quatro capítulos relacionados ao eixo temático 2: “Criação mediada tecnologicamente: o fast fourier transform”, “Asa de Baleia”, “Apontamentos sobre a importância dos instrumentos de percussão ao desenvolvimento da música eletroacústica mista” e “Reflexões sobre o processo criativo em literatura: um relato de experiência a partir de *Passatempoemas*”.

Charles Neimog e Rodolfo Coelho de Souza abordam em seu texto sobre as propriedades do Fast Fourier Transform (FFT), buscando colaborar nas composições musicais eletroacústicas. Além disso, os autores apresentam os resultados parciais da implementação do FFT no OpenMusic, com o objetivo de facilitar o uso destes recursos por estudantes/artistas que não dominem a linguagem de programação.

No próximo capítulo, as escritoras Angela María Villalobos, Geysiane Aparecida de Andrade, Maria Williane da Rocha Souto e Juliana Maffeis, compartilham a experiência de criar um poema coletivo durante trinta dias ininterruptos. A ideia surgiu a partir das mudanças e angústias causadas pela pandemia de covid-19, em um desafio de elaboração de escrita à distância.

No artigo a seguir, Vinicius Siqueira Baldaia apresenta em seu artigo dados referentes à exploração sonora dos instrumentos de percussão como material composicional na música contemporânea. O autor aborda transformações musicais que emergiram no final do século XIX e início do século XX, em que compositores passaram a explorar com maior vivacidade os elementos timbrísticos e rítmicos, ampliando as possibilidades de criação.

Na sequência, Carolina Zuppo Abed compartilha o processo de elaboração do livro *Passatempoemas*. Primeiramente, a autora elucida a importância dos escritores fazerem a exposição dos processos criativos da escrita, posteriormente fundamenta os princípios de criação em rede, e por fim descreve brevemente os assuntos abordados em seu livro e aponta os caminhos que sugeriram suas escolhas criativas.

Os capítulos “Chico Mello e o Pós-Minimalismo: a postopera *Fate at Eight*”, “Fotografia e escrita criativa: configurações para um trabalho teórico-prático” e “Homo pri.mato a intermídia como máquina literária [arte-semente] e práticas cotidianas estéticas” são referentes ao eixo temático 3.

No primeiro capítulo deste eixo, Rita de Cássia Domingues dos Santos lança seu olhar investigativo em busca da identificação do uso do Pós-Minimalismo em postópera, a partir da análise da obra *Fate at Eight* de Chico Mello. A autora usou como principal ferramenta de análise a Teoria da Paródia de Hutcheon (2000), a fim de discutir o uso da intertextualidade na obra em questão, elemento este muito presente nas composições Pós-Minimalistas.

A seguir, Luís Roberto Amabile descreve sobre o processo criativo artístico a partir da relação entre fotografia e literatura e apresenta algumas abordagens que ficaram famosas na relação direta entre estas formas artísticas. Neste texto, o estudo científico foge das regras tradicionais, e adota os princípios da Escrita Criativa, que segundo o autor é uma área em ascensão nas academias.

Eriton Vinícius Gonzaga de Melo, Sandra Malagón e Maristela Carneiro descrevem sobre o processo intermídia proposto a partir de experiências estéticas cotidianas. Como cerne provocativo da experiência docente, os/as autores/as propuseram um ensaio fotográfico que ocorreu em uma praça do Jardim das Américas em Cuiabá-MT, com o objetivo de analisar os diálogos entre a comunidade acadêmica mato-grossense e a civil e política, resultando na performance Homo Pri.Mato.

Por fim, são apresentados dois capítulos relacionados ao eixo 4: “Análise musical assistida por computador de *Let me die before i wake*” e “Níveis de pertinência na análise e criação: a amplitude dos objetos-enunciados musicais”.

Tales Botechia apresenta a análise da obra “*Let me die before I wake*”, de Sciarrino, adotando os recursos da análise computacional no viés de 3 metodologias: extração de dados simbólicos da partitura, percepção de fenômenos sonoros e a extração de dados do sinal digital. Neste artigo, o autor verifica o desenvolvimento da obra em nível espectral, relacionando-o às alterações genéticas preconizadas pelo compositor.

No último capítulo, Gustavo Bonin apresenta um modo de operacionalizar a expansão dos objetos que atravessam as práticas de análise e de criação na contemporaneidade, tendo como base os estudos de semiótica de Jacques Fontanille (2008 e 2015). O autor apresenta reflexões pertinentes em relação a materialização da vida acadêmica e artística, colaborando na discussão do intercâmbio entre análise e criação a partir do viés da musicologia.

O texto do décimo quarto capítulo “Processos Criativos na Leitura e Escrita de Poesia”, de autoria de Divanize Carbonieri, é fruto da conferência de encerramento do I ConteMidi. A autora se propõe, inicialmente, a analisar alguns conceitos e definições relacionados à poesia e as teorizações de Eagleton e Goldstein balizam sua discussão. Em um segundo momento, a autora realiza um exame de processos criativos que norteiam o seu fazer poético, analisando poemas de sua autoria e de outros escritores, servindo como exemplificação para a sua argumentação.

Encerramos este volume com o capítulo “Meu Brasil Brasileiro: o imaginário fundacional na literatura e na música brasileira”, que é resultado de um dos workshops do I ConteMidi, ministradas por Eduardo Mahon e Helvio Moraes. Trata-se de um texto poético ensaísta, fruto do *workshop* por eles ministrado e com vistas à oralidade. Neste trabalho, os autores compartilham as possíveis relações entre obras literárias e obras emblemáticas do cancionero nacional, instigando o leitor a perceber a riqueza cultural, social, política e artística das músicas brasileiras.

Este livro se torna uma realidade novamente em virtude da colaboração coletiva, do desejo de democratizar o conhecimento científico e a fruição artística. Mais uma vez, agradecemos aos recursos que financiam este livro e à UFMT por sediar remotamente a realização do I ConteMidi; à Comissão Científica do evento e deste volume; à Comissão Organizadora do evento, formada em especial por membros dos grupos de pesquisa ContemporArte e MUSCOM; ao apoio da equipe do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO/UFMT); aos docentes, técnicos e alunos do Departamento de Artes da UFMT e do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT); às diversas colaborações que viabilizaram a realização do evento e de ambos os volumes que, ao reunir textos dos quatro eixos e conferências, permitem que nos debruçemos sobre as possibilidades de ampliação das fronteiras entre as mais diversas artes, mídias e tecnologias.

SUMÁRIO

CAPÍTULO. 1.....12

PROJETO DONAS DA RUA

Michelle Leite de Barros (Universidade Federal de Mato Grosso)

Maristela Carneiro (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.01

CAPÍTULO. 2.....30

POR TRÁS DAS CORTINAS: O RACISMO NAS ÓPERAS

Maidi Leonice Dickmann (Universidade Federal de Mato Grosso)

Bibiana Bragagnolo (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.02

CAPÍTULO. 3.....41

AS MULHERES DO ARGAN E A LUTA POR AUTONOMIA E IGUALDADE: AS POÉTICAS DE UMA EXPERIÊNCIA ENTRE AS TRADIÇÕES E O EMPODERAMENTO FEMININO

Gisela de Oliveira Gusmão (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.03

CAPÍTULO. 4.....52

ARTE MATO-GROSSENSE: UM OLHAR PARA A DECOLONIALIDADE DO CORPO

José Henrique Monteiro da Fonseca (Universidade Federal de Mato Grosso)

José Serafim Bertoloto (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.04

CAPÍTULO. 5.....63

CRIAÇÃO MEDIADA TECNOLOGICAMENTE: O FAST FOURIER TRANSFORM

Charles K. Neimog (Universidade de São Paulo)

Rodolfo Coelho de Souza (Universidade de São Paulo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.05

CAPÍTULO. 6.....74

ASA DE BALEIA

Ángela María Cuartas Villalobos (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Geysiane Aparecida de Andrade (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Juliana Maffeis (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Maria Williane da Rocha Souto (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.06

CAPÍTULO. 7.....83

APONTAMENTOS SOBRE A IMPORTÂNCIA DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO AO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Vinicius Siqueira Baldaia (Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”)
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.07

CAPÍTULO. 8.....99

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM LITERATURA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE PASSATEMPOEMAS

Carolina Zuppo Abed (Universidade de São Paulo)
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.08

CAPÍTULO. 9.....110

CHICO MELLO E O PÓS-MINIMALISMO: A POSTOPERA FATE AT EIGHT

Rita de Cássia Domingues dos Santos (Universidade Federal de Mato Grosso)
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.09

CAPÍTULO. 10.....120

FOTOGRAFIA E ESCRITA CRIATIVA: CONFIGURAÇÕES PARA UM TRABALHO TEÓRICO-PRÁTICO

Luís Roberto Amabile (Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.10

CAPÍTULO. 11.....133

HOMO PRIMATO A INTERMÍDIA COMO MÁQUINA LITERÁRIA [ARTE-SEMENTE] E PRÁTICAS COTIDIANAS ESTÉTICAS

Eriton Vinícius Gonzaga de Melo (Universidade Federal do Mato Grosso)

Sandra Malagón (Universidade Federal do Mato Grosso)

Maristela Carneiro (Universidade Federal do Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.11

CAPÍTULO. 12.....141

ANÁLISE MUSICAL ASSISTIDA POR COMPUTADOR DE LET ME DIE BEFORE I WAKE

Tales Botechia (Universidade Estadual de Campinas)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.12

CAPÍTULO. 13.....150

NÍVEIS DE PERTINÊNCIA NA ANÁLISE E CRIAÇÃO: A AMPLITUDE DOS OBJETOS-ENUNCIADOS MUSICAIS

Gustavo Bonin (Universidade de São Paulo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.13

CAPÍTULO. 14.....167

MEU BRASIL BRASILEIRO: O IMAGINÁRIO FUNDACIONAL NA LITERATURA E NA MÚSICA BRASILEIRA

Eduardo Mahon (Universidade do Estado de Mato Grosso)

Helvio Moraes (Universidade do Estado de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.14

CAPÍTULO. 15.....198

PROCESSOS CRIATIVOS NA LEITURA E ESCRITA DE POESIA

Divanize Carbonieri (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730.15

ORGANIZADORES.....213

ÍNDICE REMISSIVO215

PROJETO DONAS DA RUA

Michelle Leite de Barros¹ e Maristela Carneiro¹

1. Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

Resumo

A importância que a Turma da Mônica conquistou no universo infantil levou a Mauricio de Sousa Produções a criar o projeto “Donas da Rua”, a fim de, em cooperação com a ONU Mulheres, contribuir para o empoderamento de meninas, por intermédio de histórias e exemplos. O projeto, criado em 2016, dedica-se à busca da igualdade entre meninos e meninas, desenvolvendo confiança para que as meninas passem a ser protagonistas de suas vidas. Assim, #DonasDaRua é um projeto que consegue imprimir pela linguagem escrita, visual e digital as histórias que inspiram meninas, as quais criam uma identificação com as personagens marcantes dos gibis e também com aquelas mulheres que fizeram a diferença no mundo.

Palavras-chave: Feminismo, Turma da Mônica, Empoderamento e Gibi.

Abstract

The importance that Turma da Mônica conquered in the children’s universe led Mauricio de Sousa Produções to create the “Donas da Rua” project, in order to, in cooperation with UN Women, contribute to the empowerment of girls, through stories and examples. The project, created in 2016, is dedicated to the search for equality between boys and girls, developing confidence so that girls can become protagonists in their lives. Thus, #DonasDaRua is a project that manages to print, through written, visual and digital language, stories that inspire girls, which create an identification with the striking characters in comic books and also with those women who made a difference in the world.

Keywords: Feminism, Turma da Mônica, Empowerment and Comic book.

1. INTRODUÇÃO

O projeto #DonasDaRua foi criado pela empresária Mônica Sousa, filha do cartunista e escritor Mauricio de Sousa, o “pai” da Turma da Mônica. Mônica Sousa é atualmente diretora executiva da Mauricio de Sousa Produções (MSP) e foi a grande inspiração, aos dois anos de idade, para a criação da menina de sete anos das páginas dos gibis da Turma.

Em 1963 estreando como personagem secundária na tira de nº 18 do Cebolinha, juntamente com seu coelhinho azul, o Sansão, que na época ainda não possuía nome, Mônica apareceu pela primeira vez. Em maio de 1970, se tornou o grande sucesso dos leitores, ganhando sua própria revistinha.

Nas HQs, Cebolinha é um menino que adora elaborar “planos infalíveis” a fim de conseguir o título de “dono da rua” ou como ele mesmo chama “dono da lua” (é característico do personagem trocar a letra R pela L), título este pertencente à personagem titular, Mônica. Porém, Cebolinha nunca consegue tirar a verdadeira “dona da rua” do poder e sempre leva umas boas “coelhadas” de Mônica.



Figura 1. Cebolinha e Cascão prestes a levar “coelhadas” da Mônica.
Fonte: YouTube – Turma da Mônica, 10 de abril de 2020.

Deste modo, parte do intuito do projeto é fazer com que os direitos das meninas sejam respeitados e promovidos, de modo que, ao ver um número maior de personagens femininas nas histórias, jovens leitores possam compreender melhor conceitos como direitos individuais e a equidade de gênero e de oportunidades. A promoção destes valores tem implicações políticas sérias, que demandam, reformas estruturais e atitudes individuais e coletivas. Para que “novas ideias” alcancem o debate público, é importante que vários campos do entretenimento abordem assuntos antes não discutidos e, fazendo esse investimento com as crianças, tornar-se-á mais fácil o crescimento de ideais voltados à isonomia e ao respeito.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua obra “Para Educar Crianças Feministas”, abordou de maneira didática sugestões de como as pessoas poderiam criar filhas e filhos com vieses feministas. Adichie resolveu escrever o livro a pedido de uma amiga que lhe havia perguntado o que deveria fazer para criar sua filha feminista. Em resposta, Chimamanda enviou-lhe uma carta com as sugestões que, posteriormente, encontramos descritas em seu livro.

A terceira de suas sugestões indica o fato de que “papéis de gênero” são totalmente absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa “porque você é menina”¹. Uma menina pode brincar de boneca, mas também pode querer se divertir com uma bola; um menino pode ter carrinhos de brinquedo, mas também pode querer brincar de cozinhar. O fato dele ter uma boneca não o faz ser uma menina, afinal, e se seu sonho é ser pai? O fato dela querer brincar com um helicóptero não a faz um menino, afinal, e se ela se tornar uma piloto?

Portanto, o presente projeto tem como objetivo tratar da necessidade de se abordar o feminismo no processo de ensino dos jovens, tendo em vista o grande impacto que o tema apresenta em suas relações futuras, até mesmo nas relações que estes indivíduos terão consigo mesmos quando confrontados com as questões da vida adulta.

Dividimos o capítulo em quatro partes, iniciando com a apresentação do projeto Donas da Rua e seu alcance por meio da popularidade que possui os gibis da Turma da Mônica e repercussão junto ao público. Em um segundo momento, abordaremos a Exposição “Donas da Rua da História”, que trouxe nomes de mulheres que se destacaram na história mundial. Como terceiro título, destacamos a Turma da Mônica Jovem, edição das HQs que procura estar sempre abrangendo questões atuais relacionadas a gênero e feminismo de forma mais direta. Por fim, discutiremos questões relacionadas ao Feminismo Liberal e suas implicações quanto ao acesso de material compartilhado pela Turma da Mônica.

1.1. PROJETO DONAS DA RUA

Desde 2016, o projeto Donas da Rua promove, por meio de histórias e exemplos reais, vivências de como as meninas desfrutarão de conceitos como empoderamento e igualdade de oportunidades. A ideia é fazer com que cada uma encontre dentro de si o potencial que possui como mulher, mostrando que pode fazer sua própria história sem depender da aprovação de terceiros e em meio a diversidade que é ser única.

¹ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para Educar Crianças Feministas**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2017.

Os gibis – termo que passou a ser usado a partir de 1937 por conta da revista “Gibi”, lançada por Roberto Marinho – da Turma da Mônica podem ser encontrados em diversas línguas, tais como o inglês e o espanhol. No Japão, os “filhos” e “filhas” do cartunista Mauricio de Sousa fazem sucesso. Em 2016, a Câmara de Comércio Brasileiro no Japão promoveu o XI Festival Brasil, em Tóquio, levando as personagens da turminha para se apresentarem no evento, contando com um público de 200 mil pessoas.

É notória a popularidade das personagens criadas por Mauricio. Quem não se identifica ou conhece alguém que se identifica com a personagem “Magali” (Nome que damos para alguém que gosta muito de comer)? Quem não conhece um “Do Contra”? (Aquele nosso conhecido que sempre tem opiniões contrárias). O renome que a Turma da Mônica possui ajuda no abarcamento de mais e mais crianças, visando um crescente interesse em assuntos que as personagens abordam, até mesmo pela identificação que existe entre elas.

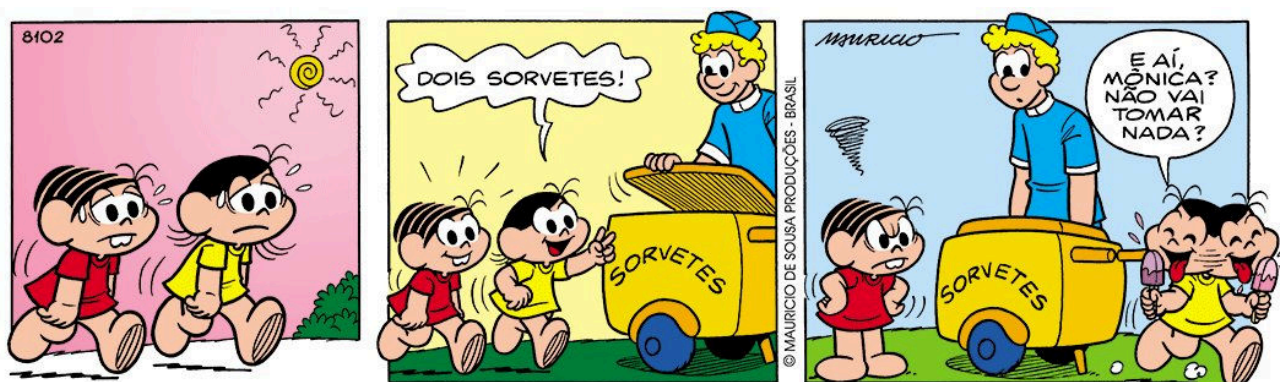


Figura 2. Mônica e Magali.

Fonte: Mauricio de Sousa Produções – Brasil, 2016.

Magali é conhecida pelo seu apetite voraz, tornando-se a personagem “comilona” da Turma da Mônica. Sempre com seu vestidinho amarelo, ganhou seu próprio gibi em 1989, tendo a melancia como sua comida favorita. Também é inspirada em uma das filhas de Mauricio de Sousa, que leva o mesmo nome, a Magali Spada. A personagem é a melhor amiga da Mônica e na história “A Magali Não gosta Do Quê?”, Cebolinha tenta desvendar alguma comida que Magali não goste, porém reservadamente ao leitor, ela diz que detesta “qualquer coisa temperada com cebolinha”.

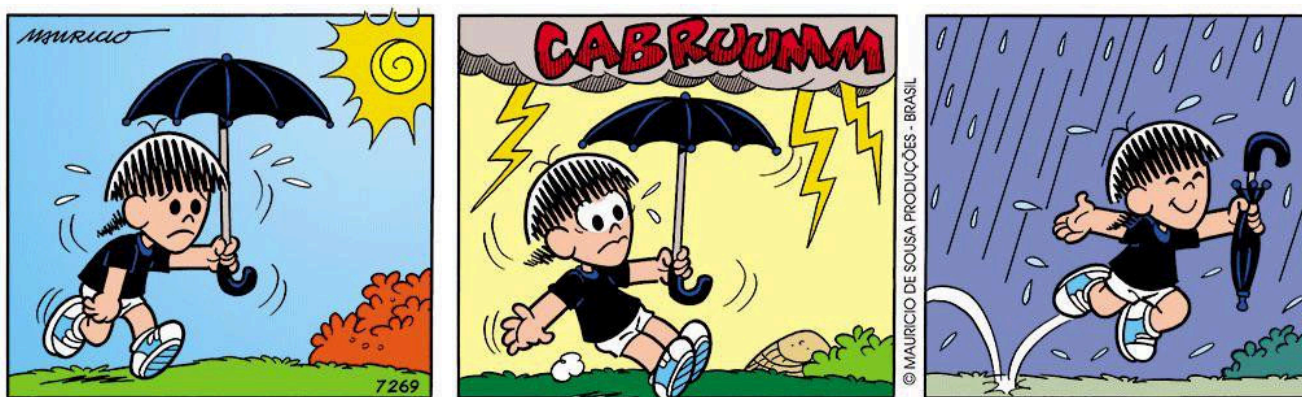


Figura 3. Do Contra sendo Do Contra.
 Fonte: Mauricio de Sousa Produções – Brasil, 2017.

Do Contra é o personagem que sempre faz o que é contrário a todos. Tendo o filho Mauricio Takeda e Sousa como inspiração, Mauricio de Sousa fez Do Contra aparecer pela primeira vez em Mônica nº 92, da Editora Globo (de agosto de 1994). Em oposição aos meninos que chamam Mônica de “baixinha, dentuça e gorducha”, Do Contra diz a Mônica que ela é “lindinha, fofinha e charmosa”. Então, em contrapartida aos meninos do bairro do Limoeiro, Do Contra não almeja o título de “Dono da Rua”, deixando os planos infalíveis para o Cebolinha e as “coelhadas” para os que fazem provocação à Mônica.

E nesta ocasião em particular, personagens masculinos de destaque como Cascão, Chico Bento e Horário ficaram de fora, pois do projeto #DonasDaRua era justamente dar palco para personagens femininas que raramente protagonizam as histórias regulares, como Maria Cascuda, Rosinha e Denise.

Então, o projeto apresenta, ao menos a princípio, o potencial de visibilizar conteúdos significativos para as meninas, jovens leitoras da Turma da Mônica, que podem interpretar suas páginas como um espaço público no qual podem melhor conhecer os direitos que a lei garante a elas, instigando-as a ocupar espaços diversos, além de expor aos meninos a importância de garantir que esses sejam espaços de equidade em uma sociedade de direito.

Sabemos que a Mônica e as outras personagens da Turminha – Magali, Rosinha, Marina, Bonga, Dorinha e tantas outras – inspiram muitas meninas no Brasil e no mundo a acreditarem que podem superar obstáculos com determinação, responsabilidade e solidariedade. Queremos usar essa força natural delas para que cada menina encontre o potencial que traz dentro de si, mostrando a beleza que existe na diversidade.²

² Somos todas #DONASDARUA, UOL. Disponível em <<https://turmadamonica.uol.com.br/donasdarua/projeto.php>>. Acesso em 04/05/2021.



Figura 4. Algumas das personagens de Mauricio de Sousa.
Créditos: MCI Brasil – Agência de Marketing

Em 2016, a Mauricio de Sousa Produções assinou os Princípios de Empoderamento das Mulheres da ONU, que é uma iniciativa da ONU Mulheres e do Pacto Global, estabelecendo premissas à igualdade de gênero. A ONU Mulheres foi criada em 2010 e possui como áreas prioritárias de atuação a liderança e participação política das mulheres; empoderamento econômico; fim da violência contra as mulheres e meninas; paz e segurança e emergência humanitárias; governança e planejamento; normas globais e regionais.

O projeto dá a possibilidade de meninas participarem do movimento contando a sua história ou de alguém que admira. É uma iniciativa para que desde cedo possam reconhecer a importância que os movimentos feministas trazem para os diversos setores da vida das mulheres, que antes eram tão negligenciados e contemporaneamente sofrem com campanhas difamatórias.



Figura 5. A MSP e a ONU Mulheres se uniram no projeto Donas da Rua, com o intuito de empoderar meninas.
Créditos: Mauricio de Sousa Produções.

2. EXPOSIÇÃO “DONAS DA RUA DA HISTÓRIA” E TURMA DA MÔNICA JOVEM

A mostra “Donas da Rua” fez parte do projeto homônimo e homenageou personalidades femininas que se destacaram em vários campos, como as artes, os esportes e as ciências. A exposição aconteceu em março de 2020, no Conjunto Nacional, em São Paulo – SP, e teve como representantes as personagens do Bairro do Limoeiro – local onde se passam grande parte das histórias da Turma da Mônica. Entre as homenageadas constavam a escritora Rachel de Queiroz, as pintoras Tarsila do Amaral e Frida Kahlo, a física e química vencedora do Prêmio Nobel da Paz, Marie Curie, a ativista e também Prêmio Nobel da Paz, Malala Yousafzai e a jogadora de futebol Miraildes Maciel Mota, mais conhecida como Formiga.

A pintora Tarsila do Amaral nasceu em 1 de setembro de 1886, no interior de São Paulo. Estudou em Barcelona, na Espanha, onde pintou seu primeiro quadro, *Sagrado Coração de Jesus*, em 1904. Em um jantar em homenagem a Santos Dumont, Tarsila vestiu um casaco vermelho, chamando a atenção por sua elegância e, em 1923, depois desta ocasião, pintou o autorretrato *Manteau Rouge* – este sendo representado pela personagem Magali na figura 6.

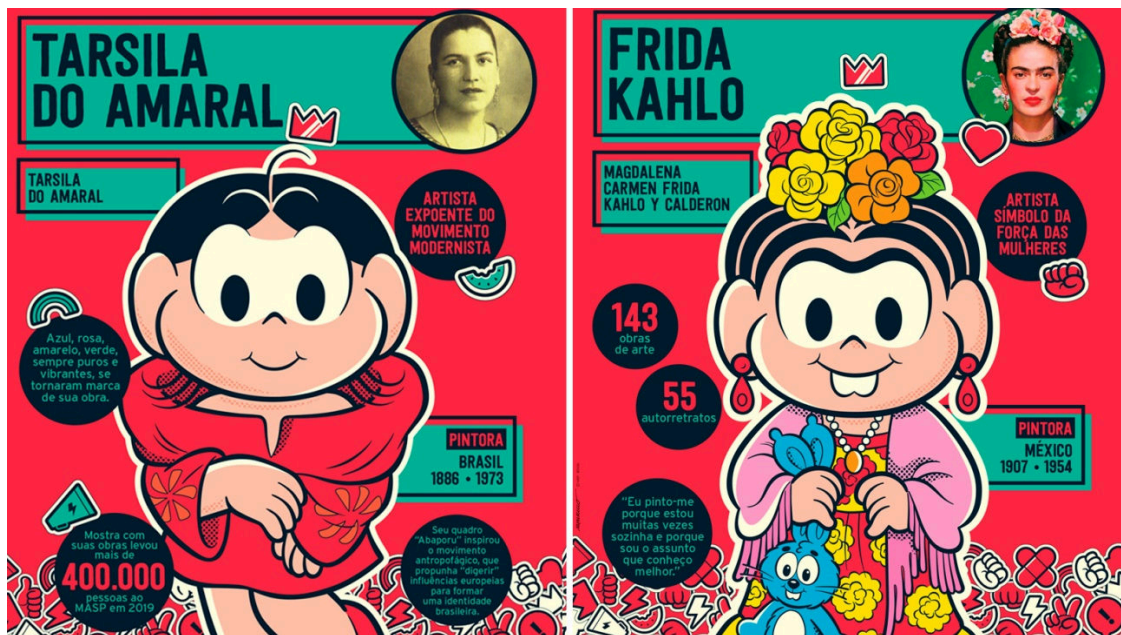


Figura 6. A pintora brasileira Tarsila do Amaral representada pela personagem Magali, e a pintora mexicana Frida Kahlo representada pela personagem Mônica.
Créditos: Divulgação/Divulgação.

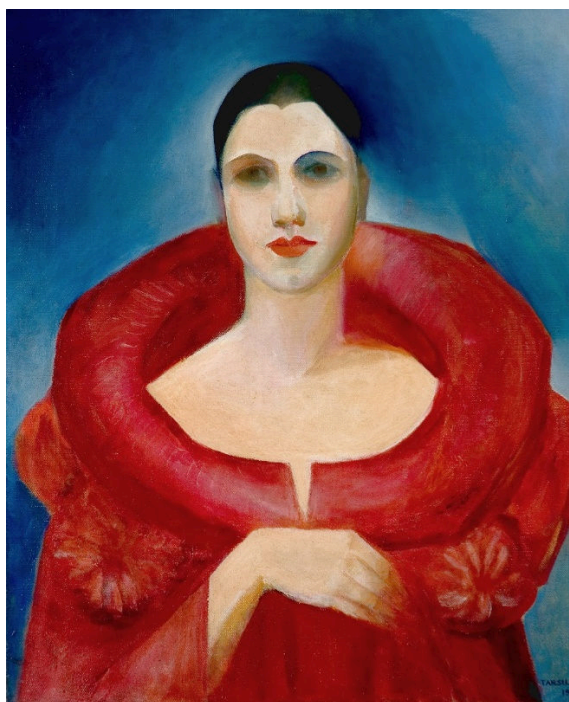


Figura 7. Autorretrato ou Le Manteau Rouge – Tarsila do Amaral, 1923

Em janeiro de 1928, Tarsila pintou o *Abaporu* e deu de presente de aniversário a Oswald de Andrade, seu marido à época. A artista contou que o *Abaporu* era produto de imagens do seu inconsciente, e remetia às histórias que as negras contavam para ela em sua infância. Tarsila do Amaral faleceu em São Paulo devido a causas naturais, em 1973.

A pintora mexicana Frida Kahlo nasceu no dia 6 de julho de 1907. Quando tinha apenas seis anos de idade, contraiu poliomielite que lhe deixou uma seqüela no pé. Aos 18 anos, sofreu um grave acidente de ônibus, incapacitando-a de andar. Conhecida por retratar sua dor crônica, Frida passou a pintar sua imagem com um espelho pendurado na sua frente e um cavalete adaptado para que pudesse pintar deitada. Frida gostava de combinar sua roupa com exageradas joias, xales e coroas de flores entrelaçadas nos longos cabelos, colocando a sua alma na forma de se vestir. A pintora demonstrava todo o seu amor pelo México e se orgulhava de seus vestidos e saias floridas. Com as roupas, Frida também escondia problemas físicos, derivado das inúmeras cirurgias pelas quais passou em virtude do acidente. As sobrancelhas de Frida também viraram uma de suas marcas registradas, por isso a representação das mesmas na personagem Mônica na figura 6.

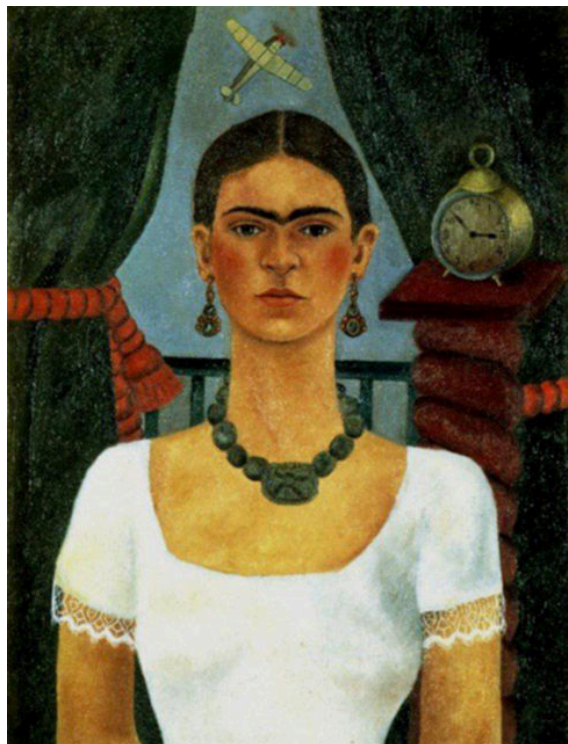


Figura 8. Autorretrato – O Tempo Voa, 1929

Em uma carta que escrevera para seu ex-marido Diego Rivera, Frida confessou com orgulho: “Em todas as reuniões que eu assistir e onde eu estiver, o foco é sempre eu: meus lindos trajés bordados de indígena com meus cocares de flores e minha invalidez”. Frida Kahlo foi encontrada morta em 1954 e teve como causa embolia pulmonar.

Além de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral, tivemos outras personagens do Mauricio de Sousa representando importantes mulheres.



Figura 9. Rosinha representando a bióloga brasileira Neiva Guedes.
Foto: Divulgação



Figura 10. Milena representando a cientista Katherine Johnson.
Foto: Divulgação



Figura 11. Denise e Aninha representando as velejadoras brasileiras Martine Grael e Kahena Kunze.
Foto: Divulgação



Figura 12. Maria Cascuda representando a física e química Marie Curie.
Foto: Divulgação



Figura 13. Mônica representando a escritora Clarice Lispector.
Foto: Divulgação



Figura 14. Marina representando a cientista brasileira Bertha Lutz.
Foto: Divulgação

Bertha Lutz além de notória cientista, foi uma ativista feminista, bióloga, educadora, diplomata e política brasileira. Em 1919, tornou-se secretária e pesquisadora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sendo a segunda mulher a fazer parte do serviço público do Brasil. Foi promovida a chefe do departamento de Botânica do Museu, posição que ocupou até sua aposentadoria, em 1964. Em 1965, Bertha recebeu o título de professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Outras importantes mulheres também foram homenageadas na exposição. A personagem Marina, a incrível desenhista dos quadrinhos da Turma, representou também a brasileira Ágatha Rippel, jogadora de vôlei de praia, que em 2015, no Campeonato Mundial, foi eleita a melhor jogadora da competição.

A escritora brasileira Rachel de Queiroz também foi representada pela personagem Mônica. Rachel foi tradutora, romancista, escritora, jornalista, cronista e dramaturga. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras em 1977 e a primeira mulher laureada com o prêmio Camões. Em 1994, ingressou na Academia Cearense de Letras.



Figura 15. Rachel de Queiroz.
Créditos: Acervo Instituto Moreira Salles

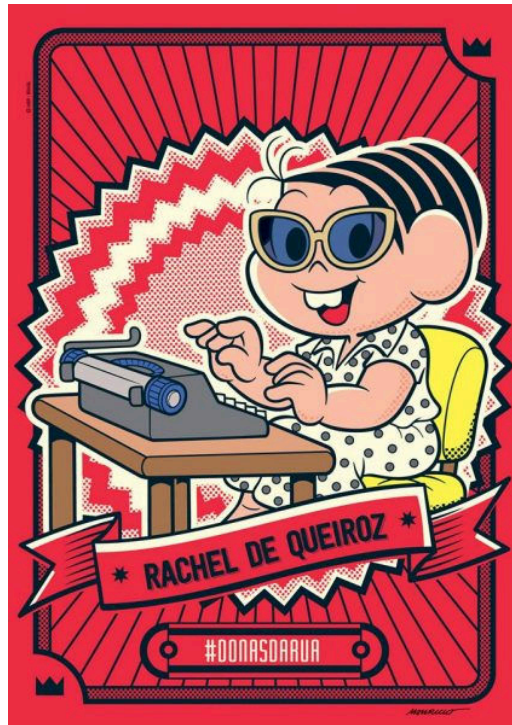


Figura 16. Mônica representando a escritora Rachel de Queiroz.
Foto: Divulgação

3. TURMA DA MÔNICA JOVEM

A utilização de pautas feministas, ou tópicos de alguma forma ligados às pautas feministas não é uma novidade no universo narrativo de Mauricio de Sousa. Também encontramos temas feministas em exemplares da Turma da Mônica Jovem, que começou a ser publicado pela Panini em agosto de 2008, com uma tiragem inicial de quinhentos mil exemplares e sucesso de vendas. Na tiragem do beijo entre Mônica e Cebola (o personagem não gosta de ser tratado no diminutivo nas edições da Turma da Mônica Jovem), a vendagem aproximou-se de setecentos mil exemplares.

Em 2016, na edição nº 94 da Turma da Mônica Jovem, a personagem Mônica adolescente é trazida afirmando numa tirinha: “Meu corpo, minhas regras! Podem debater até cansar...”, sobre considerar ou não a opinião dos amigos sobre usar aparelho ortodôntico. Essa frase causou polêmica e as pessoas encheram as redes sociais de insinuações de que Mônica estaria fazendo um discurso em defesa do aborto.

O desenho do quadrinho com a fala comprobatória foi compartilhado milhares de vezes. É o que acontece quando algo é isolado de seu contexto. Na história, os amigos estavam pressionando Mônica a usar aparelho para corrigir os dentes. Por isso que ela, negando-se a mudar uma de suas características

marcantes, dizia que o corpo era dela e que não adiantava discutir que não ia mudar de ideia e usar aparelho.³



Figura 17. Fala da Mônica sobre não querer usar aparelho ortodôntico causa polêmica.
Fonte: Mauricio de Sousa Produções – Brasil, 2016

A roteirista da HQ, Petra Leão, foi alvo de perseguições e assédio nas redes sociais por parte de grupos conservadores, passando a receber inúmeras ameaças. O astrólogo Olavo de Carvalho fez um post afirmando que Petra queria injetar um discurso abortista na mente das crianças. Isso bastou para que os seguidores do presidente Jair Bolsonaro atacassem a roteirista nas redes sociais. Petra sofreu ameaças, inclusive à sua integridade física, por pessoas que tiraram o quadrinho de contexto e espalharam a *fake news* de que o discurso da Mônica era sobre aborto, enquanto que se tratava do uso ou não de aparelho ortodôntico.

Na página oficial, a equipe da Turma da Mônica Jovem, declarou que as “histórias em quadrinhos existem há mais de 50 anos e não servem só para diversão e entretenimento, mas também para levantar discussões sobre temas saudáveis e com muito respeito”.

A Mônica da “vida real” é engajada em causas feministas e concorda que a personagem foi a primeira feminista da nossa infância. Em uma entrevista à *Splash*, no site UOL, a filha do Mauricio disse: “Com certeza, ela é feminista! Muita gente fala mal, diz que ela é agressiva, mas queria ver se fosse um personagem homem. Ela não aceita desaforo. Mulher precisa ter esta postura”.⁴

³ SOUSA, Mauricio. **A história que não está no gibi**. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2017.

⁴ Livros e HQS. Mônica foi a 1ª feminista da nossa infância (e a filha de Mauricio concorda), UOL. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/03/21/monica-foi-a-1-feminista-da-nossa-infancia-a-filha-de-mauricio-concorda.htm>>. Acesso em 05/05/2021.

4. FEMINISMO LIBERAL

É importante destacar que o feminismo que busca igualdade baseada no mercado é o liberal, o qual alcança um pequeno número de mulheres privilegiadas. A proposta do feminismo liberal é a de estabelecer uma igualdade entre homens e mulheres de mesma classe, ascendendo hierarquicamente mulheres que já possuem vantagem social, cultural e econômica. Em virtude disso, há uma ampla crítica ao feminismo liberal.

A Mônica, enquanto personagem, possui privilégios inerentes à sua condição de mulher branca e de classe média. O feminismo liberal não abarca a interseccionalidade usada, por exemplo, pelas mulheres negras.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, na obra “Feminismo para os 99%: um manifesto”, falam da necessidade de um feminismo anticapitalista, o qual luta pelas necessidades e pelos direitos da maioria – das mulheres pobres e da classe trabalhadora, das mulheres racializadas e das migrantes, das mulheres *queer*, das trans e das mulheres com deficiência.

Completamente compatível com a crescente desigualdade, o feminismo liberal terceiriza a opressão. Permite que mulheres em postos profissionais-gerenciais façam acontecer precisamente por possibilitar que elas se apoiem sobre mulheres imigrantes mal remuneradas a quem subcontratam para realizar o papel de cuidadoras e o trabalho doméstico. Insensível à classe e à etnia, esse feminismo vincula nossa causa ao elitismo e ao individualismo. Apresentado o feminismo como movimento “independente”, ele nos associa a políticas que prejudicam a maioria e nos isolam das lutas que se opõem a essas políticas. Em resumo, o feminismo liberal difama o feminismo.⁵

O liberalismo foca nos direitos individuais e não nos coletivos, como diz Anuradha Gandhi, no livro “Sobre as Correntes Filosóficas dentro do Movimento Feminista”. Portanto, é respeitável advertir que o alcance dos gibis, em sua maioria, é para meninas das classes mais privilegiadas, as quais possuem acesso à internet e a assinaturas de HQs, bem como maiores oportunidades de adentrarem em exposições como a que foi realizada em São Paulo. Por outro lado, quanto mais dispusermos de meios para atingir o maior número de público, melhor.

Quando envolvemos direito e feminismo, temos como foco o princípio da isonomia, que está presente na Constituição Federal desde 1824, porém durante muito tempo essa igualdade conservou-se apenas no campo formal. É necessário haver uma igualdade

⁵ ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

material, ou seja, tratar os iguais de forma igual e os desiguais de forma desigual, na medida de suas desigualdades. A Constituição Federal de 1988, previu expressamente incentivos ao mercado de trabalho da mulher, bem como a reserva percentual de cargos e empregos públicos para deficientes.

A atuação dos movimentos feministas na Constituinte brasileira de 1987-1988 representou mais do que a garantia dos direitos de igualdade entre mulheres e homens expressamente descrito no corpo da Constituição Federal. Esta atuação trouxe, sobretudo, condições de igualdade de sexo, etnia, idade, classe social, como demonstrado, o que representa forte influência na democracia e organização do Estado brasileiro.

Portanto, os resultados obtidos confirmam que a atuação das mulheres teve influência para a garantia de igualdade formal no texto constitucional. O que não significa dizer, infelizmente, que a igualdade material também tenha sido alcançada.⁶

Partindo de um discurso neutro de igualdade, as desigualdades estruturais da cultura e da sociedade havidas na pluralidade de mulheres são apagadas, tendo em vista que o ordenamento jurídico não contempla as mulheres que sobrevivem no racismo estrutural e institucional, nem na discriminação de classe ou de orientação sexual.

Assim, é notória a importância do engajamento das meninas desde cedo nas causas feministas. Precisamos apoiar quando elas se dizem interessadas no aprendizado, e o projeto “Donas da Rua” veio para contribuir com a facilidade de acesso dessas meninas – que se encontram em situação de privilégio – as quais estão crescendo já sabendo minimamente dos seus direitos. No entanto, é indispensável pensar também em como se atingir meninas em situações precárias, possibilitando dar a elas o alcance que a leitura proporciona até mesmo para a perpetuação de suas prerrogativas enquanto mulheres.

5. REFERÊNCIAS

SOUSA, Mauricio. **A história que não está no gibi**. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2017.

Livros e HQS. Mônica foi a 1ª feminista da nossa infância (e a filha de Mauricio concorda), UOL. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/03/21/monica-foi-a-1-feminista-da-nossa-infancia-a-filha-de-mauricio-concorda.htm>>. Acesso em 05/05/2021.

Somos todas #DONASDARUA, UOL. Disponível em <<https://turmadamonica.uol.com.br/donasdarua/projeto.php>>. Acesso em 04/05/2021.

⁶ BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra. Direito e feminismos: rompendo grades culturais limitantes. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019, p. 154-155.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para Educar Crianças Feministas**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2017.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

GANDHI, Anuradha. **Sobre as Correntes Filosóficas dentro do Movimento Feminista**. Edições Nova Cultura, 2018.

BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra. **Direito e feminismos: rompendo grades culturais limitantes**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019

POR TRÁS DAS CORTINAS: O RACISMO NAS ÓPERAS

Maidi Leonice Dickmann¹ e Bibiana Bragagnolo¹

1. Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Embasado em referenciais teóricos que abordam as temáticas racismo e ópera, este estudo exploratório-descritivo, tem a intenção de refletir sobre a invisibilidade de cantores/as negros/as na ópera. Desde o seu surgimento, a cena operística prioriza cantores/as brancos/as, cujo espaço foi definido por pessoas brancas e para pessoas brancas, contribuindo para o apagamento de histórias de vida, e negando a existência de raças no Brasil.

Palavras-chaves: Ópera, Cantores/as Negros/as, Raça, Subalternidade e Invisibilidade Social.

ABSTRACT

Based on theoretical references that address the themes of racism and opera, this exploratory-descriptive study intends to discuss the invisibility of black singers in opera. Since its beginning, the operatic scenario prioritizes white singers, whose space was defined by white people and for white people, contributing to the erasing of life stories, and denying the existence of races in Brazil.

Keywords: Opera, Black singers, Race, Subalternity and Social Invisibility.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a intenção de refletir sobre a atuação de cantores/as negros/as nas óperas⁷, cujo espaço foi definido por pessoas brancas e para pessoas brancas, discurso construído em prol da igualdade e não das diferenças, mascarando, deste modo, as desigualdades de gênero, de raça e de classe.

⁷ Obra musical dramática em que alguns ou todos os papéis são cantados; uma união de música, drama e espetáculo, com a música normalmente desempenhando a principal função. Cf. SADIE, 1994, p. 672.

Esta pesquisa caracterizou-se como exploratório-descritiva com investigação bibliográfica e documental. No que tange a coleta de dados, realizou-se uma busca em jornais e revistas online, no intuito de selecionar material que poderia ser utilizado para a observância da invisibilidade de cantores/as negros/as nas cenas operísticas entre os anos de 2013 a 2021. As palavras-chave utilizadas na busca foram: cantores/as negros/as, cantores/as negros/as em óperas, música e racismo, racismo e ópera. A partir do levantamento dos dados, foi possível perceber o quanto a literatura brasileira carece discutir a relação racismo e ópera.

2. SER BRANCO/A: O LOCUS SOCIAL DE CONTROLE

Apoiada nas teorias racistas europeias e norte-americanas, a elite política e intelectual brasileira, constituída por pessoas brancas, criou um discurso imaginário nos finais do século XIX e início do século XX de que o negro e o mestiço seriam más influências para a formação da identidade brasileira, buscando delinear uma aparente hegemonia da raça branca sobre todas as outras, sem ter em vista que as identidades se referem a uma construção social, como expressa Hall: “[...] não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006).

Pires e Câmara (2019) argumentam que o *locus* onde um determinado grupo está localizado é definido pela *macroestrutura colonizatória*, a partir do discurso que estabelece a lógica dicotômica entre os grupos de “superior e inferior, culto e inculto”. No Brasil, ser branco/a ainda traz consigo privilégios sociais, culturais e educacionais, negando muitos direitos a indivíduos negros/as. São regras estabelecidas e impostas pelos/as brancos/as que determinam quem pode falar⁸.

Müller e Cardoso (2017) apontam que ser branco/a é uma atribuição étnico-racial concedida ao/a branco/a, que consiste em ter privilégios raciais simbólicos e materiais. Segundo o autor e a autora, a branquitude se constrói via fenótipo, não via de origem. Sendo

⁸ Sugestão de material complementar sobre *lugar de fala*:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única* (Vídeo palestra). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>

MELO, Ibrandina. Lugar de fala enquanto locus social [...]. Disponível em: <https://ri.unipac.br › repositorio › trabalhos-academicos>

ROSA, Aline. Uma ferida colonial: Aqui, se narra uma história sem princesas e sem cavalos. **Erro! A referência de hiperlink não é válida.** SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar?

assim, se a pessoa tiver a cor da pele branca ou mais clara, ela é considerada uma pessoa branca. Ser branco/a se expressa na corporeidade, e é entendido como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os/as não brancos/as como menos do que eles/elas.

Santiago (2020) traz a fala da socióloga britânica Ruth Frankenberg, a qual descreve que a branquitude é como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, a partir uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo.

Nesse contexto, a branquitude continua sendo a mola propulsora para a continuidade de práticas racistas que mantém o/a branco/a em posição de superioridade. A branquitude está associada ao colonialismo e ao poder, e seria um solvente étnico, visto que a grande maioria da sociedade brasileira, considerando o foco desta pesquisa, não é descendente de europeus. O pensamento que temos é do embranquecimento, mas a composição étnica e racial é de povos negros africanos e indígenas, dos colonizadores portugueses, de árabes, de japoneses, de asiáticos e de países sul-americanos.

Segundo dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) de 2019, 56,10% da população brasileira é negra. Porém, a superioridade nos números não se reflete nas posições de liderança no mercado de trabalho, nas representações políticas, culturais e artísticas. As diferenças raciais foram evidenciadas com pandemia Covid-19, trazendo inúmeras consequências à população negra, dentre elas, o elevado número de mortes de pessoas negras vítimas da Covid-19. Historicamente, a população brasileira negra sempre teve menos acesso aos postos de saúde, ao saneamento, às moradias dignas, às oportunidades de emprego, mostrando, mais uma vez, o processo histórico de exclusão social e racial que o país tem. Isso permite refletir sobre o quanto os dados do PNUD são desconectados de seus contextos, e utilizados como instrumentos de alienação e dominação do/a outro/a.

3. SUBALTERNIDADE E INVISIBILIDADE NAS ÓPERAS BRASILEIRAS

As óperas brasileiras contemporâneas pouco refletem as questões vigentes no Brasil e na América Latina, dentre elas, racismo, machismo, violência e criminalidade, saúde precária, falta de saneamento, desemprego e outras. Muitas delas continuam imprimindo a

subalternidade, marcadas pela permanência da colonialidade global, sem dar significado ao argumento pós-colonial na sua dimensão histórica, temporal e geográfica, e a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade. Para Spivak (2010), manter o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido, é reproduzir as estruturas de poder e opressão.

A subalternidade de cantores/as negros/as pode ser presenciada nas apresentações operísticas que ocorrem no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Theatro Municipal de São Paulo, dois dos maiores centros operísticos do país, nos quais para interpretar o papel de cantor/a protagonista são frequentemente contratados/as profissionais de outros países. Além de gerar um custo maior para a cultura brasileira, uma vez que para cada protagonista é necessário contratar dois/duas cantores/as para fazer o revezamento nas apresentações que ocorrem em dias consecutivos, não há credibilidade no trabalho dos/as cantores/as líricos/as brasileiros/as, revelando, inclusive, a marginalização das nações colonizadas, prevalecendo a ideia de que “o importado é melhor”. Nesse caso, o subalterno permanece silenciado, incorporando e multiplicando o de fora, e reprimindo a diversidade cultural que o Brasil possui. Concordando com Laclau e Mouffe (1985) *apud* Ballestrin (2013): “[A] presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas”.

4. DECOLONIZANDO O DISCURSO DOMINANTE

Para exemplificar os discursos e as ações criadas que definem o espaço operístico como sendo para pessoas brancas e que excluem cantores/as negros/as das óperas brasileiras, trazemos dois exemplos: um cantor lírico negro brasileiro e uma cantora lírica negra brasileira.

O primeiro deles diz respeito à Jean William, cantor lírico, brasileiro, negro, natural de Barrinha/SP, que precisou lutar contra o racismo dentro do mundo da música canônica. Em uma de suas entrevistas ele comenta que aos 17 anos de idade foi desencorajado por uma professora de canto, conforme consta: “Olha, sugiro que você não siga essa carreira da ópera, que você escolha um outro caminho porque não existem príncipes negros” (BBC Brasil, 2013). Jean também fala que enfrentou preconceito várias vezes antes de se profissionalizar. Ele expõe: “Enfrentei preconceito inúmeras vezes. Antes de saber que eu ia me tornar um

profissional eu cantava com essa voz [lírica] e as pessoas já faziam piadas assim: ‘mas esse neguinho com essa voz cantando italiano?’; ‘preto cantando italiano?’” (EPTV – Tribuna de Ribeirão, 2019).



Figura 1. Jean William.
Fonte: EPTV – Tribuna de Ribeirão.

Apesar de todos os preconceitos, Jean é um exemplo de superação e inspiração para outros/as cantores/as negros/as brasileiros/as, já tendo se apresentado junto a importantes orquestras em palcos nacionais e internacionais, como EUA, Itália, Portugal, Suíça, Canadá, Argentina, Índia e Emirados Árabes, incluindo, teatros de renome, como o *Alla Scala*, de Milão, e o *Lincoln Center*, de Nova York. Ele também foi chamado para se apresentar na Jornada Mundial de Juventude, em 2013, no Rio de Janeiro, por ocasião da vinda do Papa Francisco para o Brasil, diante de 3 milhões de pessoas. Desmantelando as narrativas coloniais, Jean William tomou posse de um lugar que não lhe era reconhecido, ocupando o espaço e se tornando autor dessa história.

O segundo exemplo que apresentamos é de Maria d’Apparecida (1935-2017), cantora lírica mezzo-soprano e atriz brasileira, fruto do relacionamento de uma empregada doméstica com o filho do empregador, que foi criada pela família paterna após a morte da mãe. No final dos anos 1950, Maria d’Apparecida deixou o Brasil e foi para França. Na Europa, sendo mulher subalterna, ela gravou discos e teve vários papéis em óperas, como o de *Carmen*⁹, da ópera

⁹ Ópera em quatro atos, de Georges Bizet (1838-1875), sobre libreto de Meilhac e Halévy, baseado em Mérimée (1875, Paris). Cf. SADIE, 1994, p. 171.

de Bizet, substituindo a cantora lírica Maria Callas¹⁰, em 1965, e foi conhecida internacionalmente como *a Maria Callas afro-brasileira*. O reconhecimento da cantora no Brasil deu-se por meio de uma peça teatral feita em vídeo-espetáculo lançado em agosto de 2021, intitulada *Maria d'Apparecida: Luz Negra*, com dramaturgia e interpretação de Dione Carlos no papel da cantora e direção de Luiz Fernando Marques, que foi apresentado no canal do YouTube e, cujo projeto foi contemplado pela 11ª edição Prêmio Zé Renato¹¹. Essa visibilidade tardia da cantora no Brasil demonstra a desumanização de corpos não-brancos e retratam a herança histórica colonial.

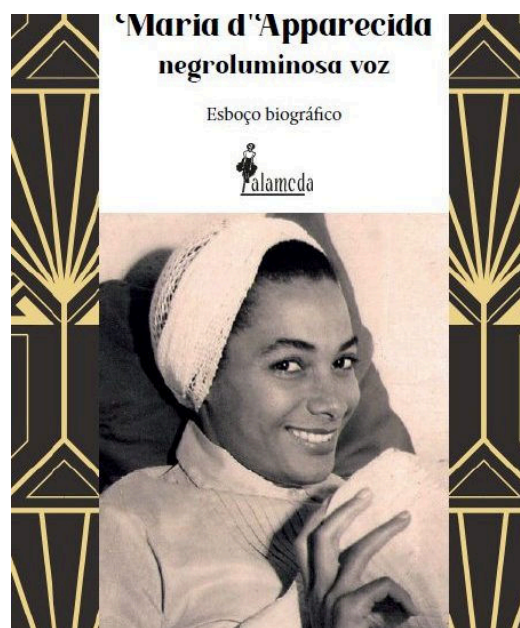


Figura 2. Maria d'Apparecida.
Foto disponível na internet.

Nos dois exemplos citados, percebe-se uma reencenação de um passado colonial que se repete através da branquitude, e se coloca como uma realidade traumática desse lugar marcado pela crueldade nos corpos negros (KILOMBA, 2019). Isso nos leva a pensar o racismo como produtor de um trauma que produz uma ferida, símbolo do colonialismo, das suas políticas impiedosas de conquista e dominação, onde a maioria dos/as negros/as deixam de ser sujeitos e se tornam objetos. Jean William e Maria d'Apparecida são exemplos

¹⁰ Nascida em Nova York em 1923; faleceu em 1977, Cecília Sofia Anna Maria Kalogeropoulos, conhecida como Maria Callas, cantora lírica que foi considerada uma Casta Diva. Cf. SADIE, 1994, p. 157.

¹¹ O Prêmio Zé Renato, instituído pela Lei nº 15.951/2014, foi criado para apoiar produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

do descortinar da negação e glorificação da história colonial. Eles desafiaram as formas dominantes de conhecimento hierarquizadas que prevalecem da supremacia branca contando [e cantando] a história, decolonizando o discurso branco dominante, reconfigurando, assim, as relações de poder de um relato que parece ser do passado, mas ainda está presente na experiência de mundo do/a negro/a.

Entretanto, um exemplo em que aponta para mudanças no cenário operístico brasileiro, é a atitude do coordenador geral, Ildazio Junior, e do diretor artístico, Gil Vicente Tavares, na remontagem da ópera *Lídia de Oxum* (2019), do compositor Lindemberg Rocha Cardoso (1939-1989), que foi apresentada no mês de novembro em “homenagem ao novembro negro, para chamar a atenção para o momento em que estamos”, como declara Ildazio Junior (JBr, nov. 2019), possibilitando a discussão sobre os sujeitos subalternos no contexto operístico brasileiro. Na *Convocatória Pública para Seleção de Solistas para a Ópera Baiana Lídia de Oxum* mencionava-se a descrição das características físicas do/a cantor/a desejado, conforme consta:

Os(as) candidatos(as) aos papéis solistas da ÓPERA devem ser maiores de idade, possuir competências específicas do canto lírico (leitura de partitura, impostação vocal operística, desenvoltura cênico-dramática, etc.), além de características físicas (registro vocal, etnia, faixa etária, estatura, etc.) diretamente relacionadas aos respectivos personagens da obra (Coleção Ildásio Tavares, 2019, grifo nosso).

Nota-se que a postura do coordenador geral e do diretor artístico é de engajamento na luta do subalterno contra uma forma característica de poder, de restrições e de controles, dando, desta forma, visibilidade e voz ao/a cantor/a negro/a na ópera, em concordância com o pensar de Foucault:

[...] tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico (Foucault, *apud* SPIVAK, 2010, p. 61).



Figura 3. Ópera *Lídia de Oxum*, no Teatro Castro Alves, em 2019.
Fonte: <https://www.facebook.com/operabaianalidiadeoxum/>

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões sobre racismo, foi possível perceber que o racismo individual, estrutural, institucional e cultural faz com que a opressão de raças se configure nas relações pessoais, profissionais e sociais, e como as estruturas operam de forma impactante e decisiva na definição do *locus*, um modelo de controle social que fazia parte de um padrão de sociedade patriarcal eurocêntrica.

A pesquisa buscou demonstrar a invisibilidade dos/das cantores/as negros/as na ópera, mas nesta busca, percebemos que, mesmo timidamente, as cortinas começam a se abrir nos teatros brasileiros para cantores/as negros/as e negras, se libertando dos aprisionamentos da ordem colonial, de um espaço que foi negado ao longo do tempo. A intenção de trazer os exemplos do/da cantor/a lírica/a e da ópera foi de refletir sobre como a ferida colonial é encontrada na contemporaneidade, mas que é possível quebrar normas e regras coloniais não na tentativa de unificar a identidade brasileira, mas apontar diferentes práticas culturais e/ou ressignificar as já existem. Não há como apagar uma história de colonização, contudo, podemos dismantellar as narrativas coloniais, como menciona Ballestrin: “Aquilo que é considerado clássico na literatura pós-colonial é passível de questionamento, como a eleição dos próprios clássicos das ciências sociais” (BALLESTRIN, 2013).

Entendendo a obra de arte enquanto interface crítica para a realidade (BETTS, 2007), compreendemos a importância de que as óperas brasileiras abordem temas que carecem ser refletidos e discutidos por toda a sociedade, disseminando e trazendo à tona a história de pessoas pretas, indígenas e a diversidade de gênero na produção artística e lírica musical. Além disso, a reflexão sobre estas temáticas contribui na visibilidade dos/das artistas que fogem dos padrões hegemônicos que foram construídos a partir de uma narrativa branca e que foram silenciados ao longo dos séculos. A arte pode contribuir fortemente na transformação da sociedade, contaminando o pensamento hegemônico com “gotas de insurreição e pensamento político” (MENDES, 2016) e fazendo-a enxergar a sua própria imagem, para que, a partir disso possa refletir, repensar e reorganizar tais lógicas dominantes.

6. REFERÊNCIAS

AGÊNCIA LUPA. **Dia da Consciência Negra: números expõem desigualdade racial no Brasil.** Lupa, Piauí, 20 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/>>. Acesso em: 21 de jan. de 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, v.11. p.89-117, 2013.

BBC Brasil. **Tenor é desencorajado a cantar ópera por não haver ‘príncipes negros’.** Jornal BBC São Paulo, 20 de nov. de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/11/tenor-e-desencorajado-a-cantar-opera-por-nao-haver-principes-negros.html>> Acesso em: 08 de out. de 2021.

BETTS, Nancy. A Obra de Arte como Interface Crítica. In: **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais.** (424-43), 2007.

BOURNE, Joyce. **Ópera – Os grandes compositores e as suas obras-primas.** Tradução de Claudete Soares. Lisboa: Estampa, 2008.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Revista Música Hodie**, v.12, n. 2, p. 31-47, 2012.

CARTA CAPITAL. **Peça retrata cantora negra que deixa o país para fazer sucesso na Europa.** CartaCapital online, de 18 de ago. de 2021. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/peca-retrata-cantora-negra-que-deixa-o-pais-para-fazer-sucesso-na-europa/>>. Acesso em: 08 de out. 2021.

COLEÇÃO ILDÁSIO TAVARES – **Audição Solistas**. Disponível em: <<http://colecãoildasiotavares.com.br/audicao/audicao-solistas/>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

EPTV – **Tribuna de Ribeirão. Tenor do interior de SP que já cantou para o Papa relembra luta contra o racismo: 'faziam piadas'**. EPTV Tribuna de Ribeirão, Ribeirão Preto e Franca, 19 de set. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/09/21/tenor-do-interior-de-sp-que-ja-cantou-para-o-papa-relembra-luta-contra-o-racismo-faziam-piadas.ghtml>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

JBR. **Primeira ópera negra do Brasil, 'Lídia de Oxum' terá releitura em Salvador**. Jornal de Brasília, Brasília, 18 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/musica/primeira-opera-negra-do-brasil-lidia-de-oxum-tera-releitura-em-salvador/>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOBBÉ, Gustave. **Kobbé – O livro completo da ópera**. Org.: conde de Harewood. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

LÍDIA DE OXUM – **A ópera baiana**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/operabaianalidiadeoxum/>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

MENDES, Miguel Soares Braz. **Jazz desclassificado: reflexões para a construção de narrativas musicais emancipatórias**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de Aveiro. 2016.

MÜLLER, Tânia M. P., CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. 1ª Ed., Curitiba: Appris, 2017.

O ESTADO. **Primeira ópera negra do Brasil, 'Lídia de Oxum' terá releitura em Salvador**. Jornal O Estado, Brasília, 18 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,primeira-opera-negra-do-brasil-lidia-de-oxum-tera-releitura-em-salvador,70003093976>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

PIRES, Antonilde R., CÂMARA, Andréa A. Arour da. **Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras(os)**. *Revista Música*, v.19, n.2, p.149-172, 2019.

PNUD – Brasil. **PNUD apresenta relatório de desenvolvimento humano 2019 com dados de 189 países, 09 de dez. de 2019**. Disponível em: <<https://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/presscenter/articles/2019/pnud-apresenta-relatorio-de-desenvolvimento-humano-2019-com-dado.html>>. Acesso em: 30 de jan. de 2021.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Guia Ilustrado Zahar: Ópera**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Tradução de Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTIAGO, Bruna. **Branquitude - Dilema racial brasileiro (Willian L. Conceição)**. Produção de Leituras Pretas. Coordenação de Bruna Santiago, de 7 de out. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8AMt3I7pwMg>>. Acesso em: 08 de out. de 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora LIFMG, 2010.

AS MULHERES DO ARGAN E A LUTA POR AUTONOMIA E IGUALDADE: AS POÉTICAS DE UMA EXPERIÊNCIA ENTRE AS TRADIÇÕES E O EMPODERAMENTO FEMININO

Gisela de Oliveira Gusmão¹

1. Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Trata-se de pesquisa interdisciplinar em andamento, que visa conhecer as relações de poder e de dominação em conflitos de gênero, durante a criação de uma cooperativa de mulheres muçulmanas, destinada à produção de óleo de argan, no Marrocos, a fim de favorecer o empoderamento feminino na relação com o outro e com a própria cultura. Utilizou-se o método qualitativo de Minayo (2012), sendo que a análise teve enfoque histórico, social e das subjetividades. Concluiu-se que as demandas foram suavizadas por meio de reflexões conjuntas. Notou-se ainda, manifestações de violência simbólica dos homens nas tentativas de ridicularizar as ideias trazidas pelas mulheres.

Palavras-chave: Gênero, Cultura, Óleo de Argan, Cooperativas e Empoderamento.

ABSTRACT

This is an ongoing interdisciplinary research, which aims to understand how power's relations and domination in gender's conflicts, during the creation of a Muslim women's cooperative for the production of argan oil, in Morocco, in order to favor female empowerment in their relationship with others and with their own culture. It was based on the qualitative method of Minayo (2012), and the analysis had a historical, social and subjectivities focus. It was concluded that the demands were smoothed through joint reflections. It is still noted, It is also noted, expressions of symbolic violence by men in attempts to make ridiculous the ideas brought by women.

Keywords: Gender, Culture, Argan Oil, Cooperatives and Empowerment.

1. INTRODUÇÃO

Guattari e Rolnik (1996) discutem a Cultura como um conceito reacionário, capaz de normatizar subjetividades individuais e sociais, inconscientes, que fomentam e cristalizam os

valores capitalistas percebidos nas relações hierárquicas e de sujeição. Como máquinas de produção de subjetividades controlam os inconscientes individual e social, mantendo a hegemonia em todos os campos. Além de propor uma recusa aos modos de manipulação, a fim de transformar a relação como outro, com a produção e com a criatividade, promovendo valores para a construção de um mundo de satisfação pela vida. O objetivo do estudo é conhecer as relações de poder e de dominação em conflitos de gênero na criação de oportunidades de trabalho para mulheres muçulmanas, marroquinas, sob a perspectiva das poéticas contemporâneas. Trata-se de um estudo que buscou refletir a respeito da experiência de formação de uma cooperativa de produção de óleo de *argan*¹², no Marrocos, no período entre o ano de 2018 até o presente.

O estudo realizado foi descritivo e de natureza qualitativa. Constatou-se por parte das mulheres demandas de autonomia, independência e de reconhecimento, sendo que, por parte dos homens, surgiram resistências em pensar uma nova forma de empreendedorismo, medo da perda da posição de poder e de relevância familiar e social. A análise de dados baseou-se no pensamento de Minayo (2012b), uma vez que a pesquisadora atuou como observadora participativa, permitindo que as subjetividades do pesquisador e dos pesquisados se atravessassem; e, os aspectos sócio culturais, religiosos e simbólicos fossem apreendidos não somente pelas narrativas, mas também pelos silêncios.

Concluiu-se que as demandas apresentadas foram amenizadas por meio de diálogos, negociações, e dos resultados positivos do empreendimento. Porém, pode haver retrocesso como consequência da pandemia que paralisou os trabalhos.



Figura 1. Pesquisadora e jovens aprendendo a descascar *Argan*.

Fonte: Biougra/Marrocos, 2018.

¹² Conhecido como Ouro do Marrocos, por suas propriedades cosméticas e nutricionais, é extraído da noz do fruto da árvore Argânia Spinoza, por um processo demorado e laborioso (AMZIR, 2021).

2. REVISÃO DE LITERATURA

O projeto da Cooperativa *Eco Hands*, criadora do *Óleo de Argan Biogold*, teve início a partir da aproximação da pesquisadora com a comunidade da cidade de *Biougra* na região de *Chtouk Ait Baha*, muito relevante pela produção de óleo de *argan*, no Marrocos, em Abril de 2018, quando estava realizando um trabalho social numa associação de reforço escolar.



Figura 2. A árvore *Argânia Spinoza* alimentando as cabras com o *argan*.
Fonte: *Ait Baha*/Marrocos, 2018.

Identificou-se nessa associação, que as mulheres jovens, mesmo capacitadas, por curso técnico ou graduação, enfrentavam grande dificuldade de colocação no mercado de trabalho, uma vez que, no país, geralmente as mulheres ficam em casa cuidando dos afazeres domésticos, salvo em algumas famílias que moram nos grandes centros.

Em face dessa demanda, surgiu a ideia de iniciarmos uma cooperativa de produção de óleo de *argan*, porém diferenciada, pois tradicionalmente, as cooperativas vendem a produção, por batelada, para grandes indústrias estrangeiras, deixando uma pequena fração do produto para envase ao consumidor final, que é vendida no mercado nacional aos cidadãos marroquinos e aos turistas.

A proposta é produzir para o consumidor final, para exportação, eliminando os atravessadores e melhorando os lucros. Outras inovações foram: distribuição igualitária dos ganhos entre as (os) participantes, independente da função; a criação de logotipo, materiais

de divulgação e marketing digital. Foi de fato uma revolução nos modos de conceber uma cooperativa, que permitiu a participação das jovens mulheres em todos os processos, desde a limpeza das castanhas até o envio da mercadoria.

Assim que as mulheres iniciaram os trabalhos, rapazes que as conheciam passaram a realizar movimentos de sabotagem e de chantagem. Elas próprias sugeriram, que um homem, mais velho, e, respeitado na cidade, fosse convidado para acompanhar os trabalhos, alegando que, sem essa supervisão nosso projeto fracassaria. Logo, ficou claro, que não eram autorizadas a realizarem qualquer atividade de forma independente. Os homens devem monitorar e acompanhar tudo o que as mulheres fazem.

Compreender é a tônica nesse método, como aponta Minayo (2012b), e, significa colocar-se no lugar do outro para adentrarmos nesse nível de compreensão do fenômeno. Torna-se, portanto, imperativo considerar a singularidade do outro, bem como as questões da coletividade, da história e da cultura na qual se está inserido. O relato trás a experiência já atravessada pela subjetividade do observador e dos sentidos que este confere à sua própria existência. Ainda assim, a compreensão não é imparcial ou plena, quando não coloca em evidência para a análise, as contradições enunciadas pelas relações de poder, nas relações sociais e nas desigualdades sociais, muito bem explicadas, no trecho a seguir:

(...) Mas também é preciso saber que a experiência e a vivência de uma pessoa ocorrem no âmbito da história coletiva e são contextualizadas e envolvidas pela cultura do grupo em que ela se insere. Toda compreensão é parcial e inacabada, tanto a do nosso entrevistado, que tem um entendimento contingente e incompleto de sua vida e de seu mundo, como a dos pesquisadores, pois também somos limitados no que compreendemos e interpretamos. Ao buscar compreender é preciso exercitar também o entendimento das contradições: o ser que compreende, compreende na ação e na linguagem e ambas têm como características serem conflituosas e contraditórias pelos efeitos do poder, das relações sociais de produção, das desigualdades sociais e dos interesses (...) (MINAYO, 2012b).

No Marrocos o programa denominado Iniciativa Nacional para o Desenvolvimento Humano (INDH), que visa impulsionar a economia e estimular a integração de grupos marginalizados, incluindo mulheres da zona rural, de acordo com Perry *et al.* (2018) fornece incentivos para geração de renda a mulheres empreendedoras, especialmente no seguimento das cooperativas. Segundo os autores, apesar de impactar positivamente essas mulheres, o empoderamento feminino, bem como a ideia da paridade de gêneros, deixam os homens em profundo conflito. Segundo Shroff (2018), esses projetos podem ser piores para as mulheres, pois a maioria delas não pode trabalhar, e, os homens da família, as

cadastram para usufruírem dos incentivos governamentais. Entretanto, são eles que comandam o negócio.



Figura 3. Representantes da cooperativa visitando a sede da Iniciativa Nacional para o Desenvolvimento Humano (INDH).

Fonte: Biougra/Marrocos, 2018.

Segundo Shroff (2018), ela enfrentou 16 anos antes os mesmos desafios que eu enfrentei, indicando que não há mudanças significativas nas relações de poder e de gênero. Entretanto, no meu caso, o fato de ser estrangeira pode ter facilitado a mim, me colocar na liderança. Segue um trecho do relato de Shroff:

No início, enfrentei forte oposição de alguns homens que rejeitaram completamente a ideia de suas esposas e filhas trabalharem nas cooperativas. Participaram apenas mulheres divorciadas e viúvas e a maioria das pessoas não entendeu nem confiou no projeto. Quando começamos a vender o produto com sucesso, os homens se convenceram de que o projeto valia a pena. Eles perceberam como outras mulheres ganhavam dinheiro para gastar com os filhos e começaram a procurar a cooperativa para matricular suas esposas e filhas (SHROFF, 2018) (tradução nossa).¹³

Nas relações de poder e de dominação percebidas nesse projeto, de acordo com Bourdieu (2002), observou-se que estas, ocorrem de pessoa a pessoa, quando se apresenta

¹³ "In the beginning, I faced strong opposition from some men who completely rejected the idea of their wives and daughters getting out to work in the cooperatives. Only divorced and widowed women took part and most people did not understand or trust in the project. When we began to sell the product successfully, men were convinced that the project is worthwhile. They noticed how other women earned money that they could spend on their children and began to approach the cooperative to enroll their wives and daughters." (SHROFF, 2018, p. 5)

geralmente dissimulada e focada nos aspectos simbólicos e nas contradições. O apego às tradições e aos conhecidos modos de relação de mercado entre dominantes e dominados, quando o dominante não é satisfeito, essa violência pode extravasar para a violência física e econômica.

3. MÉTODOS

O estudo realizado foi descritivo e de natureza qualitativa. A metodologia baseou-se na visão de Minayo (2012) a respeito das pesquisas na área social, considerando que a pesquisadora atuou como observadora participativa, trazendo para a análise o encontro das subjetividades do pesquisador e dos pesquisados. Consistiu em pesquisa bibliográfica, documental, e, em relato de observação participativa junto a um grupo de 10 mulheres e 4 homens, na região de *Chtouk Ait Baha*, no Reino do Marrocos. A autora sugere como premissa para a pesquisa de natureza qualitativa, conhecer os termos que estruturam essa abordagem, composta pelos substantivos: experiência, vivência, senso comum e ação, bem como três verbos que devem embasar a análise: compreender, interpretar e dialetizar.

A experiência diz respeito à compreensão que o ser humano adquire de si e do seu papel no mundo; a vivência refere-se à reflexão pessoal a respeito da experiência; o senso comum é considerado o 'chão dos estudos qualitativos', pois é a base do entendimento humano que se manifesta nas condutas e na linguagem, e, o conceito de ação, que representa a liberdade de agir no mundo. (MINAYO, 2012b)

Dos verbos que embasaram a análise, segundo Minayo (2012b), compreender implica no exercício de colocar-se no lugar do outro, respeitando sua singularidade; em seguida busca-se interpretar aquilo que foi compreendido e dialetizar, que significa buscar o entendimento das contradições, dos conflitos, das relações sociais, de poder e de interesses.

Esses princípios têm embasado as vivências do grupo, que se reunia semanalmente, até o início da pandemia da COVID-19, para análise dos resultados da semana corrente e para a distribuição das tarefas, além da criação da agenda da semana seguinte. A cada conflito entre o subgrupo feminino e o masculino, ou a expressão de atitudes e pensamentos negativos e pessimistas, promovíamos um momento de reflexão e diálogo, tomando como base esses princípios fundamentais.

O pesquisador nessa abordagem tem liberdade de expressar seu posicionamento político e é ativo desde a escolha do objeto até os procedimentos. O relato trás a experiência já atravessada pela subjetividade do observador e dos sentidos que este confere à sua própria existência. Distancia-se do que foi enunciado pelos sujeitos, pois entre o narrado e o vivido, está entremeada a cultura. Portanto, as reflexões em grupo e as intervenções eram realizadas com muito cuidado e respeito.

Fazer ciência é trabalhar simultaneamente com teoria, método e técnicas, numa perspectiva em que esse tripé se condicione mutuamente: o modo de fazer depende do que o objeto demanda, e a resposta ao objeto depende das perguntas, dos instrumentos e das estratégias utilizadas na coleta dos dados. À trilogia acrescento sempre que a qualidade de uma análise depende também da arte, da experiência e da capacidade de aprofundamento do investigador que dá o tom e o tempero do trabalho que elabora (MINAYO, 2012b).

4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

A análise dos dados procurou responder à questão primordial da pesquisa: ‘Como operam as relações de poder e de dominação em conflitos de gênero na criação de oportunidades de trabalho para mulheres muçulmanas, marroquinas?’

Primeiramente foram realizadas reflexões em grupo e negociações com os rapazes para que participassem, juntamente com as mulheres, sob a supervisão da pesquisadora e que os lucros fossem divididos igualmente. O homem mais velho atua como mediador entre mim e as (os) cooperadas (os), pois os pais e esposos das mulheres não autorizariam a participação delas sem a presença desse conselheiro, considerando que elas próprias não se sentiam capazes, de sozinhas, realizarem o projeto. Diziam: “Nós não sabemos como fazer”; “eles são mais espertos”; “entendem melhor dos negócios”, entre outras falas.

O conceito de mediação aparece nesse trabalho com pelo menos três sentidos principais: como intermediação, seu significado mais comum; a mediação entre a experiência e o que foi produzido, correspondendo às etapas de produção e de criação; e, a mediação entre os aspectos introjetados pela cultura, a criação do logotipo e dos rótulos como mediadores de substratos psíquicos, que correspondem a conteúdos internos fortemente protegidos, que podem ser projetados por meio da produção artística, apreendidos e significados, como explanado no trecho a seguir:

Nos dias atuais observa-se o uso de símbolos de forma demasiada nas tatuagens, nos pixos e no grafismo, como possível consequência da limitação na comunicação pela fala, bem como da necessidade de expressar angústias e sentimentos ambíguos. Portanto, a mediação por desenho, pode facilitar a interação do sujeito consigo, bem como flexibilizar suas defesas (GUSMÃO, 2018).

De acordo com Signates (1998), o conceito de mediação possui uma gama imensa de significados, afirmando que se praticamente tudo pode ser mediação, então nada seria. Portanto, o autor apresenta algumas dessas concepções e notei nesse trabalho, falando agora em primeira pessoa, é que a minha atuação como mediadora na relação entre homens e mulheres da comunidade de *Biougra*, no Marrocos, tem o sentido de intermediação mais contemporâneo, portanto, não como um fio condutor que liga o grupo ao outro. Mas, como explica o autor, numa função de processo que ocorre entro o pondo do qual se inicia ao outro ao qual se chega, e que pode ser produzido pelo próprio processo. Observando por esse prisma, a experiência do grupo em todas as etapas até a produção, pode ser vista como processo social mediador, entre os sujeitos e a verdade do mundo que reflete nessas artes produzidas.



Figura 4. Primeiros logotipo e rótulos do *Argan Oil Biogold*.
Fonte: Biougra/Marrocos, 2018.

Quando se supera o paradigma narrativo, segundo Gusmão (2018), amplia-se o espaço para produções mais criativas tanto em termos de recursos linguísticos como não-

verbais, além da construção de um espaço onde o não-dito surge de maneira simbólica, podendo ser apreendido com naturalidade. De acordo com a autora, no caso da cooperativa *Eco Hands*, as tradições e a religião ainda possuem um peso considerável e produzem resistência à assimilação de novas possibilidades de criar, interagir com o outro e de negociar. Como exemplo das resistências observadas durante o processo, entre os homens e as mulheres, que se mostram mais abertas às mudanças, apresento fotos dos rótulos de 2018 a 2020, sendo a figura 4, carregada de elementos tradicionais e das cores da bandeira do Marrocos; na figura 5 os elementos orientais aparecem suavizados e na figura 6, os motivos orientais estão implícitos.



Figura 5. Segundo logotipo e rótulo do *Argan Oil Biogold*.
Fonte: Biougra/Marrocos, 2019.

Compreender o sentido do que lhe foi relatado e do que observado no campo, permite ao pesquisador se desprender das falas, pois manter-se limitado, ou até mesmo aprisionado a essa forma de expressão pode ser considerado uma das maiores fraquezas de quem faz análise qualitativa. Pode significar uma incapacidade de ampliar a sua observação, prendendo-se ao nível descritivo e empírico do que foi coletado. “(...) A verdade só ganha sentido ao fim de uma polêmica. Assim, não poderia haver verdade primeira. Só há erros primeiros. A evidência primeira nunca é uma verdade fundamental (...)” (MINAYO, 2012b).



Figura 6. Logotipo e rótulos atuais do *Argan Oil Biogold*.
Fonte: Biougra/Marrocos, 2020.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluiu-se que as relações de poder e de dominação em conflitos de gênero, bem como na criação de oportunidades de trabalho para o grupo de mulheres muçulmanas, marroquinas da cooperativa, ocorrem geralmente de maneira simbólica, sutil e entremeada pela cultura. Observou-se também, que as demandas apresentadas foram amenizadas com diálogos, reflexões e negociações em grupo, e com os resultados positivos do empreendimento. As manifestações de violência simbólica foram notadas em tentativas de ridicularizar as ideias trazidas pelas mulheres, quando se arriscavam, pois geralmente esperam que os homens se manifestem primeiro. Estes, ao apresentarem suas ideias, não aceitam facilmente críticas ou apontamentos do grupo feminino. Outro aspecto importante é o constrangimento notado pelo grupo masculino frente à divisão igualitária dos lucros, tentando com frequência, valorizar demasiadamente as tarefas que realizam.

Notaram-se, na experiência da criação, alguns aspectos importantes: dos homens, a resistência às ideias da pesquisadora, vista como estrangeira. Portanto, uma ameaça à cultura marroquina, fundamentada no islamismo; enquanto que, as mulheres, apreciavam as propostas, numa aparente expressão de resistência à cultura que as oprime; e, a partir desses movimentos ambíguos, o grupo se permitiu repensar a própria cultura e editar alguns

conceitos. É muito significativa a diferença entre o primeiro e o terceiro momento na criação dos rótulos, que se deu pelo entrelaçamento das poéticas que mesclaram o tradicional com o moderno e ressoaram nas relações do grupo.

6. REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Ed. Zouk, 2002.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Editora Vozes, 4ª edição, 1996. Jul. 2020.

GUSMÃO, G. O. **O Desenho e sua Função Mediadora na Psicanálise de Casal**. Monografia (Especialista em Psicanálise de Casal e Família) - LAÇOS – Núcleo de Estudos e Reciclagem da Família. São Paulo, 2018.

MINAYO, M. C. S. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciênc. Saúde Coletiva**, v. 17, n. 3, p. 621-626, 2012b.

PERRY, W. et al. Argan oil and the question of empowerment in rural Morocco. **The Journal of North African Studies**, v.24, n.5, p.830-859, 2018.

SHROFF, Zubaida. Q&A: Morocco's 'Argan queen' put women in charge. [Entrevista concedida a] Laila Amzir. **SCI DEV NET**, Marrocos, p. 1 – 6, Outubro, 2018. Disponível em: <https://www.scidev.net/global/role-models/q-a-morocco-s-argan-queen-put-women-in-charge/>. Acesso em: 14 Maio 2021.

SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o Conceito de Mediação. **Novos Olhares – ECA/USP** – n° 2 – 2° semestre de 1998.

ARTE MATO-GROSSENSE: UM OLHAR PARA A DECOLONIALIDADE DO CORPO

José Henrique Monteiro da Fonseca¹ e José Serafim Bertoloto¹

1. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea na Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Objetiva-se neste trabalho refletir brevemente sobre a temática decolonialidade do corpo pelas vias da subjetividade e da ideologia, fazer uma aproximação de algumas obras de arte produzidas no Estado de Mato Grosso (breve panorama), as quais compreende-se que apontam criticamente os corpos submetidos pelos desdobramentos das estruturas do pensamento colonial e burguês, como também o empoderamento do corpo latino em seus símbolos, a ligação com a terra e sua ancestralidade. Assim, a arte contemporânea torna-se um instrumento de potência e crítica pela qual pode-se pensar as muitas possibilidades e realidades de corpos e modos mistos de existir no mundo.

Palavras-chave: Arte mato-grossense, Corpo, Decolonialidade, Ideologia e Linguagem.

ABSTRACT

The objective of this work is to briefly reflect on the theme of decoloniality of the body through the paths of subjectivity and ideology, to make an approximation of some works of art produced in the State of Mato Grosso (brief overview), which are understood to critically point to bodies submitted by the unfolding structures of colonial and bourgeois thought, as well as the empowerment of the Latin body in its symbols, the connection with the land and its ancestry. Thus, contemporary art becomes an instrument of power and criticism through which one can think about the many possibilities and realities of mixed bodies and ways of existing in the world.

Keywords: Mato Grosso art, Body, Decoloniality, Ideology and Language.

1. CORPOS COLONIALIZADOS, DECOLONIALIZANTES

O corpo, para as sociedades capitalistas, é contemplado por meio de ideais de força e beleza, como também definido para fins de produção e lucro; desse modo, passa a ter um

caráter social e econômico¹⁴. Mas, também é compreendido e contemplado ideologicamente a partir das subjetividades humanas, subjetividade essa diretamente imbricada nas vias da concretude das experiências intrapsíquicas e também nas relações conscientes de ordem materiais e valorativas; assim, as relações sócio-históricas permeiam o corpo biológico e estereotipado, pois esse é também corpo social que se encontra sob controle ideológico e político (FURTADO, 2011; LIMA, 2014). Nessa sutil dinâmica discursiva, a organização do espaço, o prédio das instituições, a grade curricular, os horários, os uniformes em toda sua trama e construção hegemônica, visualizará o corpo que se rebela e se reinventa de modo diferente, como uma ameaça à ordem. Assim, a não absorção e a resistência das instituições em trabalhar com as diferenças dos corpos e estilos variados desse, são simplesmente mecanismos de dominação dos comportamentos humanos de forma homogeneizado em nome do poder institucional, que poda as emoções, os afetos e o senso crítico de um povo ou grupo (FOUCAULT, 2008; MBEMBE, 2014, MBEMBE, 2016).

O poder é estabelecido através da linguagem, a exemplo dos discursos de verdade no seio social, permeando os valores e os costumes das sociedades. Trata-se de relações que sutilmente aprisionam os sujeitos, pois são constituídas de poder, uma vez que, “[...] analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar um conjunto de regras, próprias da prática discursiva” (FOUCAULT, 1985). Tais discursos são construídos enquanto uma invenção durante a História, entre as práticas discursivas, as quais fazem uso da linguagem para criar um corpo de regras e de verdades “absolutizadas”. Assim, temos um corpo institucionalizado e de dimensões políticas, o qual carrega em si um caráter histórico, econômico, cultural e ideológico.

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito à propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 2009).

Tal modelo solidificado fomenta o aparecimento dos estigmas, uma vez que ideologicamente um corpo “fora do padrão eurocentrico”, esteticamente variável, infectado, deficiente, pode ser considerado insuficiente e improdutivo. Entretanto, compreende-se que

¹⁴ Parte desse texto (foi publicado anteriormente nos Anais do evento “Latinidades - Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços”, em setembro de 2020, sob o título de “Decolonialidade do Corpo na Arte mato-grossense: reflexões, linguagem e subjetividade”

as relações de poder impostas pelas instituições, a saber: quartéis, prisões, fábricas, escolas, empresas, hospitais psiquiátricos, indústrias, supermercados e até mesmo centros de estética, são “instituições de sequestro”, uma vez que tentam reproduzir e legitimar os ideias eurocêntricos e capitalistas, forjando, ordenando e moldando os corpos para que esses alcancem padrões aceitáveis de “higienização”, “beleza”, “normatização” e heteronormatividade (BUTLER 2003; PRECIADO, 2004, PRECIADO, 2007).

Walter Dignolo esclarece que

Na América do Sul, na América Central e no Caribe, o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes. As memórias gravadas em seus corpos por gerações e a marginalização sócio-política a qual foram sujeitos por instituições imperiais diretas, bem como por instituições republicanas controladas pela população crioula dos descendentes europeus, alimentaram uma mudança na geografia e na política de Estado de conhecimento (MIGNOLO, 2008).

Os aspectos históricos e sociais são bases de constituição para o sujeito, o qual, na instrumentalização da linguagem, terá consciência de si e do outro, o que o torna de algum modo, interativo e partícipe de sua própria construção no mundo.

Importante levar em consideração que tal conscientização e empoderamento não ocorre instantaneamente, uma vez que pelas mediações culturais desde a tenra infância, somos sutilmente contagiados e tomados pela estruturação da lógica colonial, burguesa e capitalista, ainda que em níveis diferentes (TUCHERMAN, 1999).

Somos herdeiros de uma herança. Uma herança que está ali, mas que não deve ser, simplesmente, aceita, afirmada sem mais, mas também e sobretudo ela deve ser reativada em outra forma, em outra condição, a partir de um certo tipo de escolhas totalmente diferentes (SKLIAR, 2008).

Conforme afirma Skliar (2008), herdamos “verdades” as quais não precisam ser aceitas, mas pelo contrário, devem ser resistidas, reformuladas e até dissipadas e dissolvidas quando necessário, através de novas escolhas e novos movimentos que possam constituir outras condições e realidades. Entre as tantas “verdades” herdadas pode-se apontar umas das mais terríveis e destrutivas: a invenção da normalidade e do padrão do corpo.

2. POR UMA CONSCIÊNCIA DECOLONIAL

Importante observar que o caminho percorrido para a leitura e aproximação das obras de arte aqui propostas, são simplesmente um olhar de expectador, não se trata de uma

análise mais tradicional, científica ou até mesmo semiótica (com certeza tais análises e métodos possuem grande importância e riqueza enquanto caminhos metodológicos); mas, partimos de uma compreensão de que decolonialmente as obras de arte “estão-aí e são-aí” (abertura), para cada espectador continuá-las e lê-las a partir dos sentidos que der conta de atribuir subjetivamente; subjetividade essa, sempre arraigada aos contextos históricos, culturais, sociais e as vivências concretas de cada pessoa, sujeito e/ou espectador, visto que “As artes visuais é uma forma de visualidade que contribuiu para delinear modos de entender o mundo. A arte não é apenas um sistema de representação, ela é também um sistema de construção de subjetividades” (SILVA, 2020).

Assim nos colocamos também enquanto espectadores e contempladores de obras de arte – em posicionamento intencional e decolonializante – entendendo que cada leitora ou leitor desse texto, não só pode como deve livremente atribuir sentidos e interpretar tais obras a partir de seu próprio mundo interno ou externo. Pois, conforme destaca Silva (2020),

A opção decolonial desde a educação das artes visuais ao buscar reconstruir genealogias locais tem a possibilidade de contribuir para o reconhecimento e produção de outras visualidades. A produção de conhecimentos a partir de posições parciais e localizadas possibilitam que vozes periféricas e/ou subalternizadas possam recuperar e re-criar práticas epistêmicas ocultadas pela matriz colonial do poder, produzir questionamentos e evidenciar outras visões de mundo, trazendo à superfície formas plurais de fazer visíveis, audíveis e perceptíveis (SILVA, 2020).

Pretende-se apresentar a partir daqui algumas obras de artistas mato-grossenses, os quais compreendemos que expressam criticamente em torno dos corpos colonializados e condicionados, corpos esses que também podem vir-a-ser dinâmicos, esteticamente múltiplos, únicos e singulares em sua experiência. Tais obras, em meio a tantas outras expressões artísticas mato-grossenses e latino-americanas, nos provoca criticamente a repensar e nos ressituar no caminho de uma consciência decolonial (BOAS, 2015). Desta forma,

[...] descolonialidade significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo) (MIGNOLO, 2008).

A figura 1, recorte da Exposição “Cosmogonia” de 2004 da artista Vitória Basaia; exposição essa em que a artista pleiteia as instâncias sociais tal qual as lutas e resistências

da mulher na contemporaneidade. Por conseguinte, a imagem evidencia um estoque de cabeças-afetos cativas e vitrificadas pelas demandas sociais capitalistas e a opressão machista que circunscreve a injunção e controle aos corpos “femininos” (MURARO, 1983; NASCIMENTO, 2012).

Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a auto-estima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social (BENTO, 2002).

Essas cabeças de bonecas da Barbie oprimidas e asfixiadas, apontam uma iconografia que denuncia a ditadura do corpo magro e branco onde tais “modelos” visualizam o mundo por uma redoma, enquanto seus corpos são disputados por um mercado machista e abusador (MUNANGA, 2003; MAIA, 2012).



Figura 1. Exposição Cosmogonia, 2004 de Vitoria Basaia
Fonte: Gougou (2010).

A figura 2 explicita um estoque de corpos-afetos múltiplos em suas formas e anatomias, alguns constituídos de escritas – simbolizando o corpo marcado pela linguagem cultural, ideológica e política – tais corpos encontram-se enclausurados e vitrificados pela opressão machista e as demandas sociais que tracejam a imposição e controle aos corpos “femininos”. O processo de institucionalização, na maioria das vezes, violenta e vitimiza os sujeitos; tal processo de assujeitamento acontece através do corpo, pois o ser humano é sujeito-corpo – em variadas dimensões com potencial de livre expressão, resistência e consciência de si. Entretanto, em meio as relações de poder e da institucionalização, tais

corpos podem torna-se vítimas de uma limitação discursiva e de um ideal imposto de padronização e beleza.



Figura 2. Estoque de emoções em vidro, 2004 de Vitoria Basaia.
Fonte: Gougou (2010).

A figura 3 apresenta a escultura de pedra arenito, do artista Paulo Pires. Exibida na exposição “Sociedade de pedra” a obra traz a representação de corpos iguais, tumultuando-se na disputa acirrada pelos espaços na sociedade sob o molde ambicioso do conquistar, adquirir e consumir; eis aí uma simbolização ideológica de estrutura colonial e burguesa pautada na demanda de “ser forte”, de competir, lucrar e “vencer na vida”.



Figura 3. “Sociedade de pedra” de Paulo Pires.
Fonte: Sandra Carvalho – Casa do Parque – Cuiabá.

A figura 4 propõe a obra “A selfie da ironia” do artista Gonçalo Arruda. A obra parece trazer uma crítica irreverente e sarcástica do culto ao corpo e a autoimagem. A partir da imagem é possível pensar em três estruturas históricas de poder, o Rei, o Clero e o Burguês os quais tentam perpetuar suas aparências em uma *selfie*, cuja etimologia está atrelada ao “eu-ego” colonial, eurocêntrico e capitalista, que se desdobra na consciência atual, normatizando a dominação e a padronização dos corpos. A “*selfie da ironia*” criticamente e intencionalmente deforma os corpos, monárquico, clérigo e burguês, reafirmando que nenhum corpo precisa ser igual e/ou padronizado aos ideais eurocêntricos.



Figura 4. “A selfie da ironia”, 2015 de Gonçalo Arruda
Fonte: Galeria Mirante das Artes.

As figuras 5 e 6 apresentam fragmentos da exposição “Orifício” de 2015 do brilhante e saudoso artista mato-grossense Benedito Nunes. As obras são feitas de latas (recicláveis) que formam corpos humanos que surgem e desaparecem em um ponto escuro da “passarela”, local onde se realiza a seleção de corpos idealizados sob padrões e critérios coloniais de beleza.



Figura 5. Exposição "Orifício" 2015 de Benedito Nunes
Fonte: Divulgação/Prêmio Pipa.

Eis aí uma expressão genial e crítica frente aos corpos enlatados, estigmatizados pela sociedade moderna os quais mesmo possuindo potencial de serem múltiplos e diversos, trilham um único caminho, a saber: nascer, crescer, trabalhar, produzir e depois produzir mais e mais; e, finalmente morrer. Aparecem e desaparecem em um orifício, acreditando que devem ser iguais e modelados aos ideais que lhe são impostos; mecanizados e tão previsíveis.

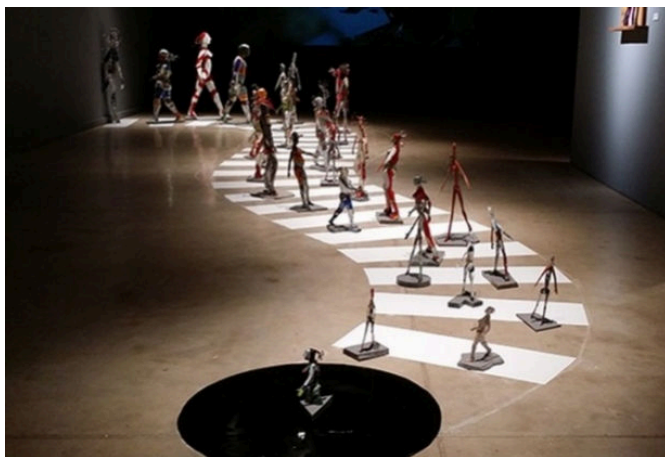


Figura 6. Exposição "Orifício" 2015 de Benedito Nunes.
Fonte: Divulgação/Prêmio Pipa.

A figura 7 mostra um fragmento da performance do artista Gervane de Paula registrada na exposição Mundo Animal. Em uma abordagem provocativa e crítica, o artista incorpora a ave símbolo do pantanal, o tuiuiú; uma evocação simbólica da ligação do corpo com a terra pantaneira e latino americana; a terra de nossos ancestrais.



Figura 7. Gilberto Chateaubriand visita Cuiabá”, 2016.
Fonte: Performance Gervane de Paula, registro fotográfico

Nessa iconografia, os corpos humano e não humano se fundem em força e beleza, simbolizando a resistência que denuncia a exploração do Pantanal, a destruição dos santuários e ninhais, pois: “Quando éramos humanos de um lado e animais do outro, a dor que doía de lá não se suspeitava de cá. A névoa se dissipou, estamos todos do mesmo lado” (BRANDÃO, 2016).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, a imagem do corpo e sua “perfeição” são postos freneticamente enquanto primaz. Tal busca a esse ideal é um tipo de aprisionamento a um discurso político e cultural. Em meio a todo esse processo sutilmente imposto, os sujeitos repetem tais verdades através do movimento e da absorção cultural, e o fazem automaticamente, sem dar conta das amarras disfarçadas em nome de uma verdade instituída por uma classe dominante; aí se sobressai o discurso burguês, do corpo belo, igual, comportado, saudável, higienizado e robotizado. Entretanto, sendo a linguagem a via subjetiva, histórica e ideológica para a cristalização dos discursos, dos modelos prontos de corpo, sociedade, construções de preconceitos, e concepções estigmatizantes; por esta também, tais realidades socioideológicas poderão ser reconfiguradas e reinventadas de formas outras, para outros níveis de consciência.

Assim, a arte torna-se um instrumento de potência e crítica pela qual expressa-se e aparecem as muitas possibilidades e realidades de corpos e modos mistos de vivências culturais e regionais, bem como ferramenta de resistências e apontamentos para transformações e reverberações dos discursos colonialmente solidificados (MIGNOLO, 2010; CHAIA, 2007). A arte de Mato Grosso reafirma as multiplicidades e a riqueza cultural, os variados modos de subjetivação de um povo que se expressa com o corpo livre e com a alma aficionada. Portanto, o corpo é uma construção complexa de relações, símbolos, sensações, ideias, desejos, armazenador e desvelador de vivências, trajetos experienciados por um sujeito complexo, único e singular, que deve ser livre para amar, ser amado, reinventado e respeitado em seu modo próprio de expressão (MATESCO, 2009).

4. REFERÊNCIAS

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). **Psicologia Social do Racismo**. Rio de Janeiro: Petrópolis. Vozes, 2002, p. 25-58.

BOAS, Alexandre Gomes Vilas. **A(r)tividade: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação**. Instituto de Artes: São Paulo, 2015.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **Homem-jaburu: o orixá da dor e do riso**. In: Catálogo: Mundo animal, *uma provocação*, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 2003.

CHAIA, Miguel. **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michael. **A Ordem do Discurso**. 19ª ed. São Paulo: Loyola, 2009 (Original publicado em 1971).

FURTADO, Odair (Orgs). **O Psiquismo e a Subjetividade Social**. In: Psicologia sócio-histórica: uma perspectiva crítica em psicologia / Ana Mercês Bahia Bock, Maria da Graça Marchina Gonçalves, Odair Furtado (orgs). 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LIMA, Fátima. **Corpos, gêneros, sexualidades: políticas de subjetivação** / Fátima Lima. - Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014.

MAIA, Suzana. **Identificando a branquitude inominada: corpo, raça e nação nas representações sobre Gisele Bündchen na Mídia Transnacional**. Cadernos Pagu (38), janeiro-junho de 2012, p. 309-341.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Artes & Ensaios, v. 32, 2016, p. 123-151.

MIGNOLO, Walter D. "**Aiethesisdecolonial**", en **CALLE14**. v. 4, n. 4. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos Penesb**, n.5, p. 15-34, 2003.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

NASCIMENTO, Christiane; PRÓCHNO. Caio; SILVA, Luiz. O corpo da mulher contemporânea em revista. **Fractal, Rev. Psicologia**, v. 24, n. 2, p. 385-404, 2012.

PRECIADO, B. Multitudes queer: notas para uma política de losanormales. **Revista Multitudes**, 2004.

PRECIADO, B. Entrevista com Beatriz Preciado (por JesúsCarrillo). **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 375-405, 2007.

SILVA, Hertha Tatiely. **Artes Visuais Entre a Subordinação e a Desobediência Epistêmica**. In: SURES: Arte, Cultura e História na América-Latina/Instituto Latino-Americano de Arte, cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, v.2, n.14, 2020.

SKLIAR, Carlos. "**A escrita na escrita: Derrida e Educação**". In: SKLIAR, Carlos. (Org.). **Derrida & a Educação**. 1. ed.. 1 reimp.. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Veja, 1999.

CRIAÇÃO MEDIADA TECNOLOGICAMENTE: O *FAST FOURIER TRANSFORM*

Charles K. Neimog¹ e Rodolfo Coelho de Souza¹

1. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Este texto tem o objetivo de evidenciar propriedades do Fast Fourier Transform (FFT) que podem ter impacto na estética e condução do processo criativo mediado pelo computador. Ao final do texto apresentamos uma biblioteca de OpenMusic com documentação em português (ainda em desenvolvimento) que permite visualizar e entender partes do processo do FFT, contribuindo didaticamente uma vez que tem seu código comentado e aberto, diferente de bibliotecas compiladas como a OM-SuperVP e OM-pm2.

Palavras-chave: Fast Fourier Transform, OpenMusic e Música Eletroacústica.

ABSTRACT

This article highlights some properties of the Fast Fourier Transform (FFT) that may impact the aesthetic and conduction of the creative process mediated by the computer. At the end of the article, we will present an OpenMusic library (a work in progress) that allows the visualization and understanding of each separate part of the FFT process, contributing didactyly with your open and commented code, differently from OM-SuperVP and OM-pm2 libraries (distributed in binaries).

Keywords: Fast Fourier Transform, OpenMusic and Electroacoustic Music.

1. INTRODUÇÃO

A transformada de Fourier foi concebida pelo matemático Joseph Fourier (1768-1830) a partir do axioma de que: “qualquer vibração periódica, por mais complicada que pareça, pode ser construída a partir de senoides cujas frequências são múltiplas inteiras de uma frequência fundamental, escolhendo as amplitudes e fases adequadas” (LOY, 2007). O *Fast Fourier Transform* (FFT), um algoritmo de otimização da Transformada de Fourier, no áudio,

é aplicado na transposição de alturas, na compressão de dinâmicas, no *time-stretching*, em *reverbs* por convolução, em determinados tipos de espacialização, entre outras.

A despeito de suas reconhecidas potencialidades, o FFT também tem limitações principalmente pois, na maioria das vezes, o áudio não se ‘encaixa’ no axioma de uma vibração totalmente periódica. Entendendo que, mesmo havendo alterações nos currículos universitários, a tecnicidade dos processos algoritmos ainda não faz parte do *metier* do(a) compositor(a), acreditamos que a padronização de parâmetros de análise, o uso de interfaces gráficas e os complexos processos matemáticos envolvidos, podem contribuir para uma certa formatação das características sônicas da música eletroacústica. Por este motivo, conhecer os detalhes de parâmetros do FFT, saber manipulá-los, e de certa forma, aprender a ouvir as suas características pode contribuir para evitar (ou uso consciente) características como os descritos por Campos Júnior (2005) no caso do uso do aplicativo *AudioSculpt* na ressíntese de amostras sonoras ruidosas.

Nossa pesquisa almeja dar uma contribuição didática ao problema, desenvolvendo uma biblioteca de *OpenMusic*, comentada em português, que permite visualizar e entender partes do processo do FFT, tais como a conversão de um áudio para números e os cálculos para obter as frequências (Hz) e as amplitudes. A biblioteca apresentada está em linguagem *Lisp*, que diferente de bibliotecas como a OM-SuperVP e OM-pm2 em C, permite ver o código e entender o passo dos processos (no OpenMusic pressionando a tecla e com o objeto selecionado). Isso não acontece nas bibliotecas supracitadas pois ambas são proprietárias (Ircam) assim como são compiladas (distribuídas em linguagem de máquina), o OpenMusic, neste caso, somente usa dados processados pelo AudioSculpt (no caso da OM-SuperVP), os processos, o código, os cálculos e os parâmetros internos continuam inacessíveis ao(à) usuário(a).

2. UMA CARACTERIZAÇÃO DO FAST FOURIER TRANSFORM

Apresentada a nossa problemática, no processamento de áudio utilizamos uma implementação específica do FFT, chamada de *Short-Time Fourier Transform* (STFT) (KLINGBEIL, 2009, p. 18). Neste algoritmo, divide-se uma onda sonora em partes, e aplica-se o FFT a cada uma dessas partes. Avançando-se um determinado número (*hop size*) de amostras digitais (*samples*) pode-se obter uma fotografia de um trecho do áudio. No STFT

há dois conceitos primordiais: o tamanho da janela FFT (*FFT size*), que é o total de amostras do sinal sonoro que serão analisados por vez – necessariamente um expoente de 2 –, e a *hop size*, que define a quantidade de amostras da onda sonora que serão avançadas a cada cálculo de FFT, ou seja, de quantas em quantas amostras digitais teremos uma foto espectral do áudio.

Para escolher o tamanho da janela FFT devemos equilibrar duas tendências opostas. Quanto maior a janela, maior a definição da frequência, mas menor a definição da variação dos parciais com o tempo. E vice-versa. Por exemplo, em uma janela FFT de 4096 com uma taxa de amostragem de 44100 Hz teremos uma ‘foto’ espectral que leva em conta 92.8 milissegundos de áudio (cálculo obtivo por regra de 3).

$$\begin{array}{r} 1 \\ x \end{array} \quad \begin{array}{r} 44100 \\ 4096 \end{array}$$

Eq. 1

As informações sobre alterações de parciais neste período serão perdidas. Assim podemos afirmar que, de modo geral, em um som com muitas alterações em seus parciais (sons ruidosos ou pouco constantes), o ideal é utilizar janelas FFT menores. Por outro lado, quando temos um som contínuo e estável, podemos utilizar janelas FFT maiores.

Para exemplificar como a escolha da Janela FFT é sugestiva na descrição de um som, sugerimos a audição dos três áudios disponíveis no seguinte link: <https://bit.ly/3x68UjE>. Note-se que no caso do som de pássaro, a análise padrão do programa *Spear* (com resolução da frequência igual a 40Hz) descreve mal o som proposto pois utiliza uma Janela FFT de 16384 amostras. Produzindo uma “foto espectral” que pareceria suficiente, a cada 550 samples (12 ms.), o FFT leva em conta 372 ms. de áudio não somente 12 ms. como se pode supor. É por este motivo, que o som do pássaro, que contém muitas modificações espectrais, perde muitas alterações que acabam ficando indetectáveis ou por muitas vezes essas alterações são descritas como duas parciais diferentes (por isso o som inarmônico onde se pode ouvir *clusters* em alguns parciais). Por outro lado, com uma janela FFT menor (1024 com a resolução de frequência igual a 345Hz), a descrição do áudio fica melhor (quanto almejada a descrição fidedigna), pois leva em conta 23 ms. Obviamente o tamanho da janela FFT foi o fator diferencial.

Outra característica relevante do FFT é a decomposição da amostra sonora somente em ondas senoidais harmônicas da frequência que resulta da divisão da taxa de amostragem pelo tamanho da Janela FFT escolhida. Por exemplo, consideremos os harmônicos da

fundamental de 10.76 Hz – adquirida pela divisão da taxa de amostragem pelo tamanho da janela FFT – em uma análise com janela de 4096 e taxa de amostragem de 44100 Hz. No áudio analisado, quando há uma frequência que não é harmônica a essa “fundamental”, sua amplitude será dividida entre as frequências harmônicas da fundamental que estejam mais próximas.

Por exemplo, quando uma análise FFT com essas características é realizada em um sinal de áudio que seja uma simples onda senoidal de 435 Hz, o resultado da análise produzirá picos nas amplitudes das frequências harmônicas próximas à frequência de 435 Hz (435 Hz não é harmônica à 10,76 Hz). Neste caso teremos picos nas frequências de 419.64, 430.4 e 441.16 Hz (39º, 40º e 41º harmônico de 10.76 Hz, respectivamente). Não havendo correção (que é possível, como veremos), uma ressíntese com esses dados do FFT produziria um som com efeito de *chorus* (ou até clusters se com janelas FFT menores).

Em softwares como *Spear* e *AudioSculpt* e objetos do *Max/MSP*, como o *zsa.freqpeak~*, há maneiras de se estimar a frequência aproximada. Para entendermos completamente o passo a passo devemos, primeiramente, saber que o resultado da decomposição de um som pelo FFT é uma série de números complexos, cada um representando a amplitude de um harmônico da fundamental do processo (o 20º número desta lista representa a amplitude do 20º harmônico). Essa série normalmente tem a metade do tamanho da Janela FFT utilizada, pois a outra metade é o mesmo resultado espelhado (simetria própria do cálculo), portanto, para que o algoritmo não faça cálculos desnecessários, utilizamos somente a primeira metade dos números complexos.

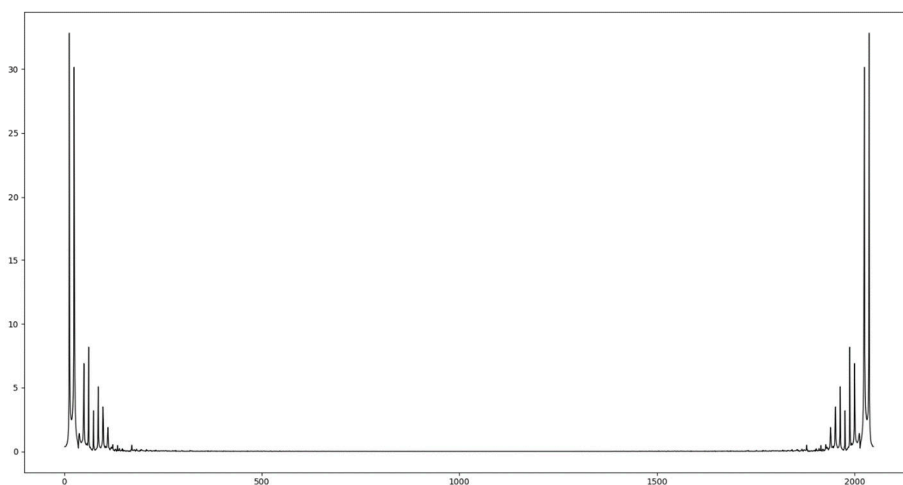


Figura 7. Demonstração da simetria própria do processo de FFT com janela FFT de 2048. Análise de um C4 de uma flauta. No qual o eixo x equivale à 2048 bins e eixo y equivale à amplitude de cada bin. Perceba a simetria reflexiva das extremidades no eixo x.

A partir desta primeira metade, para calcular a amplitude de cada *bin* (a posição de cada número complexo dentro do resultado do FFT) utilizamos a seguinte equação:

$$\sqrt{r^2 + i^2}$$

Eq. 2

Onde r é a parte real do número complexo e i é a parte imaginária do número complexo (números complexos sempre são formados por um número real e um número imaginário). A título de curiosidade, observe que a Eq. 2 é o Teorema de Pitágoras, no entanto não queremos um resultado da hipotenusa (no nosso caso a hipotenusa será a amplitude a) ao quadrado – $a^2 = r^2 + i^2$ –, mas sim o resultado real, por isso a raiz quadrada. Tendo calculado todas as amplitudes individualmente, podemos obter o pico aproximado de uma parábola, que corresponderá com mais precisão à frequência contida no áudio. Para isso utilizamos a fórmula sugerida por Smith (2011) (descrita com detalhes a seguir):

$$peak = \frac{1}{2} \left(\frac{a - c}{a - 2b + c} \right)$$

Eq. 3

A equação acima efetua o ajuste das frequências utilizando uma parábola criada a partir de 3 amplitudes (as variáveis a , b e c). Para isso é exigido que a amplitude do meio (b) (em um conjunto de 3 amplitudes) seja maior que suas duas vizinhas, condição chamada de *local maxima* (KLINGBEIL, 2009).

Observe o exemplo abaixo (figura 2), cada barra no gráfico representa a amplitude de uma determinada frequência harmônica à fundamental obtida através da divisão da Taxa de Amostragem (neste caso 44100) e o Tamanho da Janela FFT (neste caso 2048), ou seja 21,53Hz. Portanto, a primeira barra do gráfico representa a amplitude da frequência 21,53 (21,53 x 1), a segunda barra representa a frequência de 43,06 (21,53 x 2), a terceira 64,59 (21,53 x 3) e assim sucessivamente. Em nossa análise, no entanto, o que temos não é um pico representado por uma única barra, mas algumas, ou seja, inicialmente podemos pensar que no áudio há alguns clusters, porém o que o compõe são duas senoides: 440 e 960Hz, ambas com a mesma amplitude (sintetizadas no Max/MSP).

Analisando as três barras com o topo em vermelho (figura 2), podemos perceber que elas cumprem a condição de Local Maxima, portanto são utilizadas na equação 3 (eq. 3), na qual a primeira barra (da esquerda para a direita) será o valor de a , a segunda barra o valor de b , e a terceira barra o valor de c .

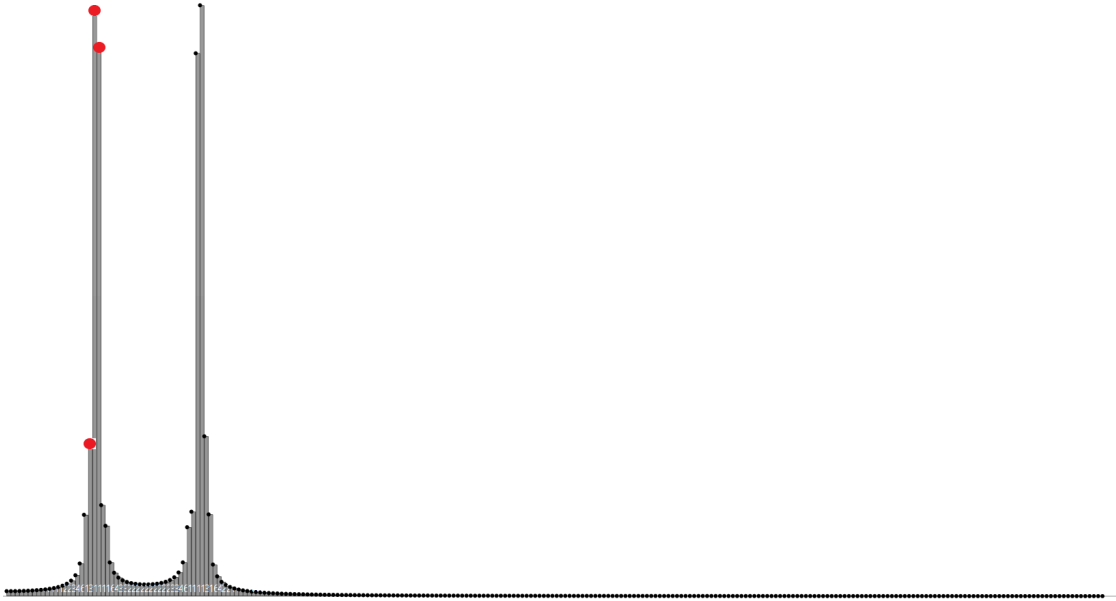


Figura 8. Exemplo de decomposição utilizando o FFT.

Neste caso específico, o valor de a será 31.020, de b 119.395 e de c 111.657. Sendo assim, a fórmula ficará:

$$peak = \frac{1}{2} \left(\frac{31.020 - 111.657}{31.020 - (119.395 \times 2) + 111.657} \right)$$

Eq. 4

A partir desta formula sabemos que $peak$ equivale ao número 0.419. Para finalmente chegarmos à frequência contida no áudio precisamos, em sequência, somar 0.419 com a posição (index) de b no resultado do FFT, neste caso 119.395 (valor de b) é a 20ª amplitude na lista de resultados do FFT. Logo teremos $20 + 0.419$. Finalmente, para converter o resultado para a frequência em Hertz, multiplicamos $peak + b$ pela nossa fundamental 21,53 obtendo assim 439.697. Perceba que a aproximação é ótima, mas ainda não temos os 440Hz, mesmo se tratando de um som ideal dentro do axioma de onda contínua.

$$Hz = (20 + 0.419) \times \left(\frac{44100}{2048} \right) = 439.697Hz$$

Eq. 5

A partir desse exemplo podemos perceber que os processos de FFT usados por alguns dos mais populares softwares, como o *Spear* e o *AudioSculpt*, fazem estimativas aproximadas das frequências espectrais que estão, portanto, sujeitas a imprecisões,

principalmente quando usamos parâmetros automatizados. Logo, composições nas quais o material musical é um timbre a partir do qual se busca criar uma melodia/gesto através do caminho de um parcial, a variação dos parâmetros de janela FFT tem influência direta no resultado musical da composição. Problematizando a partir de outra perspectiva, uma vez que se utiliza o Spear para fazer a modelagem espectral dos parciais (*partial-tracking*), devemos entender que o que faz o processo é um *modelo* matemático/algorítmico que faz uma descrição do áudio, portanto, nas aproximações espectrais que fazem uso de melodias de parciais, por exemplo, o que temos é o uso de um modelo matemático que se aproxima do timbre, não o timbre em si mesmo, não uma descrição totalmente fidedigna ao timbre – ressaltando que essa descrição será influenciada pela escolha dos parâmetros por parte do(a) artista. O Spear, por exemplo, automatiza um parâmetro importantíssimo para essa descrição que é o limite máximo que um parcial pode ser alterado para ser considerado o mesmo parcial. Portanto, o que entendemos como problemático são duas questões: a falta de consciência da interferência dos algoritmos e a automatização dos parâmetros do algoritmo, que apesar de facilitar o uso por parte de compositores(as), podem impor escolhas/decisões estéticas de quem os programou.

Concordamos, portanto, com o conceito de “orquestração eletroacústica” (THOMASI, 2016), principalmente ao modo refletido por Ribeiro (2018) e Roads (2015) que aproximam os parâmetros envolvidos na música eletroacústica da orquestração. Em nossa concepção, podemos conhecer as características de nossos instrumentos (leia-se softwares) eletroacústicos e utilizá-las expressivamente, ou não os conhecer e muitas vezes deixar suas marcas/características se imporem em nossas obras, ao final de tudo temos uma escolha estética.

3. O PROCESSO DE FAST FOURIER TRANSFORM NO OPENMUSIC

Entendendo que é necessário compreender algumas das características do FFT para dar alguma escolha aos(às) compositores(as), a seguir, descrevemos brevemente uma implementação no *OpenMusic* que busca servir como ferramenta didática para testes e para a compreensão prática das características apontadas acima. Apresentamos resultados parciais da implementação que está em processo. Novamente salientamos que o intuito desta biblioteca é servir como ferramenta didática, uma vez que possibilita ver o código da

implementação, desta forma entender o passo a passo do processo (lembrando que isso não ocorre na OM-SuperVP e OM-pm2 por serem proprietárias e serem entregues em binários).

Acreditamos que um dos benefícios de implementar FFT no *OpenMusic* é demonstrar visualmente algumas questões, ao mesmo tempo em que ele nos permite analisar o código por detrás dos objetos, ainda que ao preço de ter um processamento mais lento. Faz parte de nosso objetivo comentar os códigos, para torná-lo acessível a artistas/estudantes que não saibam programar, como é ilustrado pelo exemplo da Figura 3.

Podemos entender, por exemplo, como cada uma das funções de janela (*window-functions*), utilizadas para melhorar a descrição STFT, modificam a onda sonora (vide Figura 4) e, ao mesmo tempo, comparar como esses diferentes tipos de janelas trazem diferentes resultados para o processamento FFT (vide Tabela 1).

```
(defun sound-window (sound-bytes-window window hop-size windows-type &optional result)
  (let* (
    (action1 (if (equal nil windows-type) ;; checa se o(a) usuario selecionou ou nao um tipo de janela para a analise.
      (list-to-array (first-n sound-bytes-window window) 1) ; se nao selecionou, o algoritmo simpleste
                    ; organiza os samples de acordo com a hop-size e
                    ; os transforma em arrays (estruturas de dados que
                    ; agilizam o processamento).

      ;; First-n seleciona os primeiros n bytes de todos os bytes do sample(audio) em analise. Sendo que n e o hopsizel.
      (om-ckn::apply-window (list-to-array (first-n sound-bytes-window window) 1) windows-type)))
      ; se o(a) usuario(a) selecionou, organizamos os samples
      ; e entao aplicamos o calculo da janela atraves da funcao
      ; om-ckn::apply-window

    ;; =====
    (action2 (last-n sound-bytes-window (let* ((number (- (length sound-bytes-window) hop-size))
      (if (plusp number) number 1))))

      ;; Esta acao exclui os samples que ja passaram pelo organizacao e a transformacao para arrays.
      ;; Em seguida checa se ha samples suficientes para fazer o calculo da ACTION1 novamente.

    ;; =====

    (if (< (length (remove nil action2)) window) ;; Esta acao checa o resultado da ACTION2 e ve se o algoritmo deve finalizar o calculo
      ;; ou fazer a ACTION1 e ACTION2 novamente.

    ;; =====
    (reverse (om::x-append (list action1) result)) ;; Nao havendo mais samples para organizar e fazer os calculos, aqui recolhemos todos
    ;; os resultados e direcionamos para o output.
    ;; =====

    (setf sound-bytes-window (sound-window action2 window hop-size windows-type (push action1 result))))))
  ;; Caso seja necessario fazer o calculo novamente aqui salvamos os resultados na
  ;; na variavel RESULT e entao fazemos o calculo novamente.
```

Figura 9. Exemplo de código em OpenMusic que determina o *window-size* e organiza os samples.

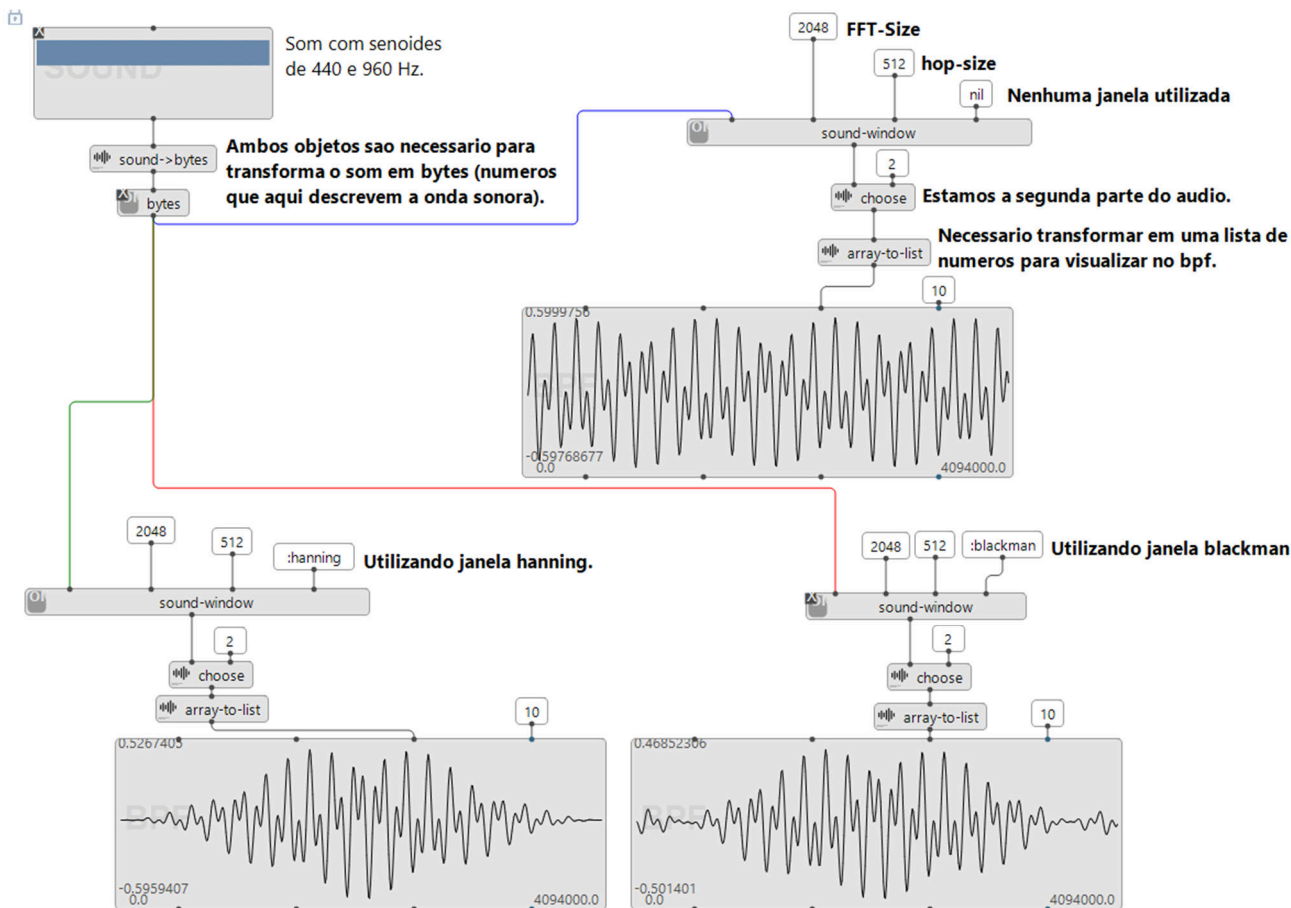


Figura 10. Exemplo do uso da onda sonora com window-functions para minimizar problemas do STFT.

Tabela 1. Comparação da diferença entre janelas utilizadas no processo de FFT.

Janela Utilizada	Som original	Resultado com filtro de -60dB
Hanning	440 0.3 590 0.1	440 0.36 590 0.12
Blackman	440 0.3 590 0.1	440 0.32 592 0.12
Barlet	440 0.3 590 0.1	440 0.37 590 0.12 288 0.0017 244 0.0011
Nenhuma	440 0.3 590 0.1	437 0.55 587 0.18 2337 0.0022 3228 0.0015

Note o motivo das maiorias dos softwares utilizarem a janela *Hanning* (Max/MSP e PureData) ou a *Blackman* (Spear). Elas oferecem uma ótima precisão na descrição das frequências. No entanto, podemos ver que na comparação das duas janelas, a *Blackman* se sai melhor na descrição das amplitudes a janela *Hanning* é melhor na descrição das frequências (lembrando que estamos lidando com um ambiente ideal no qual temos somente duas senoides).

A partir dessa breve demonstração, realizada com duas ondas senoidais, podemos levantar as seguintes questões: Qual é o nível de distorção de um processamento em tempo real que utilize FFT em samples gravados ruidosos? O(A) artista percebe e tem consciência dessas distorções? Como avaliar tais impactos esteticamente? Ele(a) compreende que a escolha da janela FFT pode afetar diretamente questões da prática musical?

A biblioteca, os processos e os help patches referentes a esta pesquisa podem ser encontrados no endereço <https://github.com/charlesneimog/OM-CKN/releases/>. Optamos por utilizar nela o software livre OM-Sharp (desenvolvido a partir do OpenMusic) que está disponível para todas as plataformas no endereço <https://github.com/cac-t-u-s/om-sharp/releases/>.

4. PRÓXIMOS PASSOS DESTE PROJETO DE FAST FOURIER TRANSFORM NO OPENMUSIC

Futuramente desenvolveremos formas de medir resultados aplicados a diferentes tipos de janelas, procurando entender as características do processo de descrição de áudio em diferentes formas de aplicação do STFT. Nos interessam questões como: Qual o impacto do uso de diferentes *window-functions* na modelagem senoidal? Há diferenças de processos na descrição de áudio em softwares como o Spear (em tempo diferido) e softwares como o Max/MSP e PureData (em tempo real)?

Após essa etapa, nosso intuito será investigar quais são os problemas composicionais ao usar essas ferramentas sem um conhecimento técnico mínimo, buscando responder questões como: help patches e externos (com seus códigos compilados) teriam a capacidade de modificar e/ou propor estruturas de composição eletroacústica a artistas que não tem conhecimento da lógica desses processos? Até que ponto isso pode ser entendido como um processo de aculturação por quem constrói esses softwares? Em que medida podemos avaliar esse possível impacto em nosso processo criativo sem nos tornarmos programadores?

5. REFERÊNCIAS

CAESAR, Rodolfo. **O enigma de lupe**. Pequena Biblioteca de Ensaios. Rio de Janeiro: Zazie, 2016.

CAMPOS JÚNIOR, José Ignácio de. **Interação Tímbrica na Música Eletroacústica Mista**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: É Realizações Editora, 2018.

KLINGBEIL, Michael Kateley. **Spectral Analysis, Editing, and Resynthesis: Methods and Applications**. Orientador: **Tristan Murail**. (Doutorado em Música) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University. New York. 2009.

LOY, Gareth. **Musimathics: The Mathematical Foundations of Music**. v. II. Cambridge: MIT Press, 2007.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. **O impacto dos sintetizadores no processo composicional**. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 167-186, jan/abr. 2018.

ROADS, Curtis. **Composing Electronic Music - A New Aesthetic**. New York: Oxford University Press, 2015.

SMITH, Julius O. **Spectral Audio Signal Processing**. W3K Publishing: Stanford University. 2011.

THOMASI, Ricardo Oliveira. A função multidisciplinar do compositor eletroacústico: uma abordagem operacional. **Revista Vórtex**, v. 4, n. 2, p. 1-9, 2016.

ASA DE BALEIA

Ángela María Cuartas Villalobos¹, Geysiane Aparecida de Andrade¹, Juliana Maffeis¹
e Maria Williane da Rocha Souto¹

1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

RESUMO

Este trabalho apresenta um poema criado a oito mãos. A partir do exercício da escrita coletiva de um ensaio acerca da participação da instância crítica no processo de criação literária, quatro escritoras decidem realizar um poema coletivo. O experimento foi marcado pelo contexto da pandemia de Covid-19, que levou as autoras a encontrar caminhos de escrita à distância e a refletir sobre os procedimentos para a criação poética.

Palavras-chave: Poesia, Escrita Coletiva, Processo Criativo e Pandemia.

ABSTRACT

This work presents a poem created by eight hands. From the exercise of collective writing of an essay about the participation of the critical instance in the literary creation process, four writers decide to create a collective poem. The experiment was marked by the context of the Covid-19 pandemic, which led the authors to find ways of writing at a distance and to reflect on the procedures for poetic creation.

Keywords: Poetry, Collective Writing, Creative Process and Pandemic.

1. O PROJETO

Asa de baleia é o título do poema criado de forma coletiva por quatro escritoras e pesquisadoras da área de escrita criativa. Sentindo-nos desafiadas mental, intelectual e emocionalmente pelo contexto da pandemia e pelas demandas da produção acadêmica na modalidade de ensino à distância, experimentamos um método que, mesmo estando em lugares geográficos diferentes (Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco e Colômbia), nos permitisse criar em rede para resistir aos estados de ansiedade, bloqueio criativo, impotência e solidão causados pelo distanciamento social. Observando nossas próprias questões criativas, cada integrante do grupo trazia razões pelas quais não conseguia

escrever, seja pela desmotivação, pelo estresse ou pela ansiedade, inclusive associada ao medo crescente no contexto pandêmico de Covid-19, dentre outras razões e desculpas para a não escrita.

Em março de 2021, nós (Ángela, Geysiane e Juliana) começamos a testar um método de escrita coletiva e criamos o texto *Aquilo que a dobra guarda*, um ensaio que indaga a participação da instância crítica no processo de criação literária. A princípio, nosso diálogo foi provocado pelas questões pessoais e sociais descritas acima e por algumas reflexões de Agamben (2018) acerca da potência-de-não entranhada no ato de criação, que por sua vez foram provocadas por uma conferência de Deleuze sobre o ato de criação como ato de resistência. Porém o principal catalisador da indagação e da construção do ensaio foi a observação do nosso percurso individual e coletivo como escritoras que transitam entre o âmbito acadêmico, o âmbito literário e outros espaços e ritmos envolvidos na criação. Para a composição do texto, usamos o método de montagem, por meio do contraponto de imagens, fragmentos das nossas narrativas do processo, reflexões teóricas e leituras suscitadas pelo desenrolar do diálogo na tela. O procedimento tenta representar o movimento, a complexidade, a descontinuidade e as fraturas do processo criativo.

Dessa forma, no ensaio, refletimos acerca do ato de criação como um ato de resistência, entendendo-o como ação que vai além da oposição a uma força externa. O ato criador libera uma potência interna ao próprio ato, assim como interno também é o ato de resistência. Esse campo de forças em tensão, próprio do processo da escrita, é descrito por Mario Levrero (2013) quando relata o nascimento de suas histórias. Ele conta que no início há um incômodo. Alguma coisa, uma série de palavras, uma imagem ou uma atmosfera o envolve e fica grudado nele, perturbando-o, como quando o ambiente ou a visão de um sonho o acompanham o dia inteiro até se dissipar. Só que às vezes não se dissipam e ele entende isso como um sinal de que há algo ali que precisa ser recriado. Ele examina aquilo que o perturba até distinguir-lhe os detalhes, o contexto, a história. Esse examinar, diz ele, não é outra coisa que prestar atenção, deixar que viva sua vida. Segundo Levrero, isso permite que a “mensagem” da imagem ou daquilo que está perturbando chegue do inconsciente à consciência.

Ao falar da “alquimia” da escrita (ele prefere essa expressão à ideia dos mecanismos literários), Levrero também compara o processo da escrita com a digestão: existe toda uma dimensão oculta, inclusive para o escritor, de procedimentos secretos na criação literária. Essa relação com a matéria da escrita lembra uma imagem usada por Agamben (2018) quando propõe repensar o paradigma teológico da criação a partir do nada. No ensaio

Vórtices, ele repensa o ato criativo retomando a imagem benjaminiana da origem como uma espiral. Agamben compara a obra de arte, o sujeito e o nome com as formas autônomas, fechadas em si mesmas e regidas por leis próprias que surgem em um rio quando o curso da água encontra alguma resistência a seu andamento livre. Quando a água se estagna, em determinado momento se forma um vórtice que permite que o fluxo siga seu curso.

A metáfora do processo criativo elaborada por Felisberto Hernández (2004) também nos fez refletir sobre o ato criativo como algo que vai além da tensão de duas forças, ou a obra como o resultado da liberação de uma delas, enquanto a outra fica “no escuro”. Seria mais preciso pensar na tensão intrínseca à própria força do fazer, a tensão entre uma vontade e uma ausência de controle. Hernández diz se relacionar com seus contos como com uma semente que cresce e consigo mesmo como com um jardineiro-observador. Aquilo que o jardineiro observa é uma dimensão “misteriosa”, constitutiva da semente, que ele conhece no seu desdobramento. Ele não associa essa dimensão com o inconsciente, mas com a intervenção consciente do artista: “apesar da vigilância constante e rigorosa da consciência, esta também me é desconhecida” (Ibid., p. 211). Ele ronda a semente que aparece “num canto de si mesmo” e espera por um tempo, até que ela germine.

De forma semelhante, em nós havia um incômodo – uma semente – que precisava germinar. A experiência de escrita-montagem a seis mãos e o diálogo que surgiu a partir dela (mas que já vinha do nosso trajeto no mestrado em escrita criativa) possibilitaram um respiro em meio à situação que estávamos vivendo. Depois da escrita do ensaio, pedimos (as três autoras) a outra colega, Maria Williane, que lesse o texto e comentasse suas impressões. Depois da leitura, Maria criou um grupo de WhatsApp que incluía as quatro (autoras e leitoras do ensaio) para nos contar suas impressões. Nesse diálogo acerca do texto e dos tópicos que ele mobiliza, surgiu a ideia de criarmos um poema juntas, desta vez a oito mãos. O exercício coletivo e o espaço de contenção que surgiu nesse grupo traziam motivação e colocavam cada uma de nós em um jogo de criação, fazendo da pausa, do “não fazer” um ponto de partida para o ato criativo, tal qual no ensaio, mas agora em um outro tipo de texto. O fazer coletivo era a observação da semente até começar o cultivo da terra e a floração.

Assim, ainda no final de março de 2021, iniciamos nosso novo desafio. Para a escrita do poema criamos algumas regras:

1. O texto seria escrito de forma virtual, na plataforma Google Docs, com a ferramenta de edição habilitada para que todas pudessem acompanhar as alterações do texto.
2. Cada uma escreveria um trecho do poema partindo da escrita anterior, podendo ser inserido em qualquer lugar do texto, sem a necessidade de uma linearidade.
3. A escritora, em sua vez, poderia, além de escrever, editar, apagar ou incluir outros versos.
4. A ordem da escrita (ou a vez de cada uma escrever) foi definida antes do início do poema.
5. Não houve imposição de quantidade de versos para a escrita de cada uma.

2. PROCESSO CRIATIVO

O poema teve início com um trecho que falava a respeito de baleias-jubarte, vindo de um desejo anterior da Ângela em escrever sobre o tema. À semelhança de Levrero, Ângela tinha apenas alguns versos “grudados” nela e percebia que existia vida contida neles, mas não estava conseguindo desdobrar o poema. Por isso, pensou em trazer os versos para o jogo com o grupo. A partir daí, todo o processo se deu de forma muito livre. Cada uma escrevia de acordo com o trecho anterior, mas também de acordo com suas próprias pesquisas e referências. Cada verso e cada estrofe trouxe novas possibilidades criativas que iam se desvelando ao longo do poema. Foi um exercício de leitura, escuta e desapego: o poema ia desabrochando e nós tínhamos a liberdade de sugerir caminhos, como o jardineiro ao podar a planta, mas sem imposições ou restrições exageradas que impedissem o poema de tomar o curso que ele quisesse tomar.

Em paralelo, foi criado um documento com registros sobre a composição do poema, uma espécie de diário. Nesse documento, foi incluído tudo que íamos encontrando pelo caminho: pesquisa sobre o tema, desdobramentos sobre a escrita coletiva, imagens e comentários sobre o processo:

R E V E R é uma palavra espelho d'água.
Qual o outro termo pra isso? Ah! Palíndromo. Rever é um palíndromo.

Céu e mar, quando se espelham na luz. Isso é um palíndromo da natureza? O que as baleias jubarte fazem quando se lançam à superfície é um gesto

gramatical? Que língua é essa? Dizem que as jubarte tem bons ouvidos. Saber ouvir é um gesto tão ancestral, quase mitológico, por isso as baleias parecem mitos: “O mito é um fato da mente manifestado em uma ficção da matéria”.

As baleias têm esse mistério de uma vida em contrafluxo (ou refluxo), uma existência que não cabe. Já somos desse tamanho e não. Já somos desse tamanho e tão monstruosos – mal cabemos. Imagina uma baleia! Tão mansa e gentil no meio do mar, toneladas de mansidão e incoerência.

Baleias não voam, não é?
Não é?

Qualquer ilusão de que a humanidade sabe o que está fazendo no mundo pode ser dissipada quando olhamos uma baleia jubarte. Não sabemos lidar com existências. E agora?

Desaprender. “A cura acontece quando a gente desaprende”. (DIÁRIO DE CRIAÇÃO COLETIVA, 2021).

A escrita do poema durou cerca de um mês, feito diariamente. Depois de pronto, o poema foi encaminhado a outra amiga e colega, Taiane, a quem está dedicado, para que pudesse ler e fazer suas considerações. Por fim, foi marcada uma reunião para que pudessemos realizar uma leitura coletiva sobre o poema composto até então. Nessa ocasião, fizemos algumas modificações e ajustes finais a partir da leitura em voz alta de cada uma, para afinar o ritmo e alinhar a intenção gráfica e sonora do poema.

Todo o processo nos fez refletir sobre o bloqueio criativo, sobre esse incômodo inicial, que é muito mais que uma oposição a uma força externa, como pensa Agamben (2018). Há uma presença na ausência, daquilo que não está em ato – a potência. Assim, fazer poesia pode significar estar à mercê de sua própria impotência, não como ausência de potência, mas como potência-de-não, potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer. Todo artista está sujeito a desvios, relutâncias, a vacilações, enfim, há uma resistência inerente a cada ato artístico.

Uma baleia vive em média 70 a 80 anos. Elas não são apenas cantoras, mas também compositoras. Seu canto vai se modificando a cada ano, recebendo e perdendo notas, num processo contínuo de aprendizado, principalmente pelos filhotes. Ninguém sabe ao certo por que o canto da baleia-jubarte é tão triste.

Sobre o que escrevemos quando escrevemos sobre baleias? O que elas nos dizem? (DIÁRIO DE CRIAÇÃO COLETIVA, 2021).

A criação deste poema ilustra também a escolha de um procedimento para a criação poética e as possibilidades a partir de algumas restrições e modos de fazer, a partir da escrita

de uma outra pessoa, e o encontro por meio da escrita (mesmo estando longe), além de ter sido um grande exercício e aprendizado sobre leitura e ritmo.

Roberto e eu estamos pensando sobre o ritmo e como o ritmo exige uma presença que dê espaço ao movimento do outro, ao limite do outro. “Todo ritmo é sentido de algo”, diz Octavio Paz (1982), e todo sentido exige um outro, um espaço de ressonância. Pensamos na brincadeira de pular a corda e como, para atingir um ritmo no movimento da corda, é preciso sentir e se harmonizar com a intenção de quem está segurando a outra ponta, e propor também uma abertura para corda, uma frequência para o movimento. Um equilíbrio entre guiar e soltar. Quem salta também precisa afinar o corpo com o movimento proposto pela corda e sua presença, sua resposta, seu tipo de movimento, altera a resposta daqueles que giram a corda.

As baleias me espantam pelo abandono, pela frequente constatação do próprio peso que devém uma leveza que é mais do que leveza, é desintegração, desastre, mais próximo da origem etimológica do termo que Steiner (2005) lembra: uma chuva de estrelas.

E se o canto das baleias for um gesto parecido ao salto que eu imagino como um constatar a própria existência pelo encontro com o outro (maior, distante ou inatingível), pelo chamado, pela atitude de espera que Paz atribui ao ritmo?: “O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos algo que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier «algo». Coloca-nos em atitude de espera” [...]. (PAZ, 1982) (DIÁRIO DE CRIAÇÃO COLETIVA, 2021).

Talvez um dos elementos mais importantes do processo tenha sido o de praticar uma escrita que não se levasse tão a sério, que abrisse um espaço para a ausência de domínio e para um olhar mais aberto, menos autoritário. Percebemos esse movimento criativo e entendemos que criar consiste nessa cadeia infinita de interações – com o outro, com o mundo – não lineares de ideias trabalhadas de diferentes formas, isto é, em uma série de infinitas aproximações e desalinhos para atingi-la, um fio que se desenrola numa multiplicidade dinâmica de sentidos e relações.

A criação coletiva possibilitou novas ideias e movimentos criativos que foram se construindo ao longo do processo, como afirma Cecília Almeida Salles (2008), “um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético”. Nesse sentido, o processo criativo produz conexões entre seus elementos e permite novas linhas de maneira que, a todo momento, novos mapas podem ser criados e cartografados, numa contínua metamorfose.

A experiência também nos fez refletir sobre a necessidade de integrar o afeto e a vulnerabilidade no próprio campo acadêmico. Se, por um lado, os estudos teóricos e manuais de escrita nos apontam caminhos e técnicas possíveis para o processo de escrita, é difícil, ainda, encontrar nesses registros o espaço de fuga e, por assim dizer, as técnicas do

impossível, do estado humano ainda vivo, confuso, da palavra vibrando antes da análise clínica. Na sua tentativa de escrever à maneira contínua e caótica da vida, Saramago diz que precisa “ouvir” a voz que fala internamente, e foi o que fizemos. Ouvimos a nossa voz interna, as vozes outras, o canto da baleia e mergulhamos.

3. O POEMA

ASA DE BALEIA

Para Taiane

Ninguém sabe ao certo por que as jubarte cantam
por que as jubarte migram
por que as jubarte passam
embaixo dos barcos ninguém sabe ao certo
por que as jubarte do norte do Atlântico
partilham a mesma canção diferente
da canção de suas congêneres do Pacífico Norte
nem se o canto das baleias de outros mares influencia
o canto das baleias do Oceano Índico.

Não se sabe por que apenas os machos
emitem cantos longos-fortes-complexos
num registro baixo
varia amplitude e frequência e prolonga
dez a vinte minutos e podem passar vinte e
quatro horas forçando o ar
em padrões de notas que evoluem
e jamais voltam a ser cantadas.

Ninguém sabe ao certo como chamar uma jubarte
baleia-corcunda-baleia-cantora-baleia-corcova-baleia-bossa-baleia-preta- baleia-sereia
por que as famílias são tantas

por que as fêmeas da Antártida preferem a costa baiana
guardam suas crias em águas quentes e longe
dos ventos do sul
também não se sabe por que as jubarte mergulham tão fundo
como elas vencem a gravidade

elevam o corpo fora d'água
num movimento de dança e
voo circunflexo
as nadadeiras peitorais são asas brancas e abertas
dobram o céu no mar
desatam o mar
abandonam o mar no seu peso
se abandonam ao mar ponderando a superfície
ficam à margem enquanto o breu
expande por fora
por dentro é mar é água e movimento
por dentro baleia
em desastre e ondas sonoras.

Ninguém sabe ao certo por quanto tempo as jubarte vivem
não se sabe onde as jubarte guardam
mistérios tão pequenos ninguém sabe
medir a vida em contrafluxo em rede de bolhas
em busca da presa e da prece ninguém
sabe olhar uma grandeza de perto
ser uma existência que não cabe
já somos desse tamanho e não
somos desse tamanho e quase
tão monstruosos – mal cabemos.

Não se sabe por que as jubarte se perdem
por que as jubarte fogem
por que se deslocam para a superfície

e encaham nas encostas
antes de encontrar o caminho
na imensidão das águas
navios partem fazendo figuras
a baleia abre as asas e fica
à espera
é imensa e ainda respira.

4. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

CUARTAS VILLALOBOS, Ángela M., ANDRADE, Geysiane A. de; MAFFEIS, Juliana. . Aquilo que a dobra guarda. **Manuscritica: Revista De Crítica Genética**, n. 43, p. 73-81, 2021.

HERNÁNDEZ, Felisberto. Explicação falsa dos meus contos. *In*: HERNÁNDEZ, Felisberto. **O cavalo perdido e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 211-212.

LEVRERO, Mario. Entrevista imaginária com Mario Levrero. *In*: LEVRERO, Mario. **Deixa comigo**. Trad. Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 119-145.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo, Fapesp. Editora: Annablume, 2008.

SARAMAGO, José. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 2008 [Entrevista de Bolívar Torres].

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

APONTAMENTOS SOBRE A IMPORTÂNCIA DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO AO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Vinicius Siqueira Baldaia¹

1. Instituto de Artes da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, Brasil.

RESUMO

A Música do século XX viu florescer grande profusão de instrumentos de Percussão no âmbito da Música de Concerto e o nascimento da Música Eletroacústica Mista. Por meio da análise de artigos e ensaios de compositores e outros autores relevantes ao tema, o presente trabalho busca realizar apontamentos sobre a relação e possíveis causas à convergência desses fenômenos. Constatada a relação entre tais, conclui que a emergente Música Eletroacústica encontrou na Percussão a expressão de algumas das principais pesquisas composicionais do século e aponta para possíveis consequências experimentadas pela Música Contemporânea.

Palavras-chave: Música Moderna, Música Contemporânea, Música Eletroacústica, Percussão e Música Eletroacústica Mista.

ABSTRACT

20th century Music has witnessed a significant increase of percussion instruments in the Classical Music repertoire, as well as the creation of Mixed Electroacoustic Music. Through the analysis of articles and essays by composers and other authors relevant to the subject, this work aims to make notes on the relationship and possible causes for the convergence of these phenomena. Once established the relationship between them, it concludes that the emerging Electroacoustic Music found in Percussion the expression of some of the main compositional concerns of the century, pointing out possible consequences to the Contemporary Music.

Keywords: Modern Music, Contemporary Music, Electroacoustic Music, Percussion and Mixed Electroacoustic Music.

1. INTRODUÇÃO

O século XX foi marcado por um grande volume de transformações culturais, políticas e sociais. Como produto de uma Cultura e nascendo em um contexto político e social

particular, a Arte viu florescer um grande número de tendências, escolas e manifestações criativas individuais novas, nunca permanecendo indiferente às convulsões sociais aparentemente “exógenas” (HOBSBAWM, 2017). Tal cenário se aplica também à Música, mesmo quando isso não é almejado – ou é mesmo vãmente evitado – pelo compositor, pois no objeto de Arte encontram-se impressas reminiscências materiais e conceituais de um processo histórico subjacentes à sua Cultura de origem (CATALÁN, 2003).

Sejam quais forem suas motivações mais específicas em cada caso, muitos compositores da chamada Música Erudita Ocidental contribuíram à redefinição de diversos paradigmas da Música de até então. Definições essas, tais como o abandono da tonalidade clássica e a abertura da hierarquia então rígida dos parâmetros composicionais à proposta particular de cada compositor, como a instituição de outro parâmetro que não o das “alturas” como princípio condutor na estruturação musical. Um exemplo deste último, poderia ser o famoso “contraponto de dinâmicas” estruturado por Ruth Crawford Seeger no terceiro movimento do *Quarteto 1931*, onde a compositora conscientemente homogeneiza parâmetros da Composição Musical historicamente hegemônicos, como a harmonia e o timbre, e confere maior riqueza no campo das intensidades a fim de subverter o filtro a priori da escuta condicionada por essa tradição e instituir uma nova forma de apreciação musical (TICK, 1997; SCHAEFFER, 2009). Ainda antes, em 1909, no Op. 16 nº3 – *Farben*, para desenvolver o que chamou de “melodia de timbres” (*klangfarbenmelodie*), Schoenberg estabelece uma entidade harmônica praticamente imutada do início ao fim da peça, de modo que a relativa estaticidade desse parâmetro sonoro deixasse a atenção disponível para a riquíssima construção timbrística, assunto principal da obra.

No breve íterim descrito acima, encontramos dois fenômenos convergentes ao longo do século XX: uma pesquisa cada vez mais pronunciada dos compositores pelas possibilidades timbrísticas dos instrumentos, não mais como mero adereço, subproduto ou parâmetro subordinado, mas frequentemente como assunto principal da obra, e a proliferação dos instrumentos de percussão em todas as modalidades da Música de Concerto – como solistas, partes de conjuntos camerísticos e naipes orquestrais. Surge a hipótese: estariam relacionados, em alguma medida, tais fenômenos? Um terceiro fenômeno, que parece figurar no vértice histórico a que convergem os dois anteriores, surge: o da Música Eletroacústica Mista, que desde as primeiras obras utiliza-se frequentemente de instrumentos de percussão. Estaria também este fenômeno relacionado aos anteriores? Nossa hipótese é a de que tais não consistem em eventos isolados, mas inter-relacionados. Assim, a profusão da Música para Percussão no século XX seria uma consequência prática

de pesquisas musicais de exploração do timbre como parâmetro composicional central; o ideal serial, que norteou grandemente as pesquisas eletroacústicas iniciais, viu nos instrumentos de percussão a possibilidade de uma exploração timbrística suficientemente rica para complementar a “composição do timbre” (*Klangfarbenmelodie*) da Música Eletrônica de então. É nosso objetivo sustentar tal hipótese e apontar para possíveis consequências na Música atual.

2. EM DIREÇÃO AO RUÍDO

O fim do séc. XIX e o começo do séc. XX viram nascer obras que propunham verdadeiras transformações ao *metier* do compositor. Exemplo de tanto é a Obra de Debussy da década de 1890, onde a hierarquia tonal se dissolve em favor de uma pesquisa rítmica e timbrística que transformaram a escrita instrumental da época e da Música subsequente (BOULEZ, 1995).

No ensaio *Formal Elements in a New Compositional Material*, publicado em 1957 pela revista *Die Reihe*, Henri Pousseur argumenta sobre como a “emancipação da dissonância” na música de Schoenberg foi um importante passo em direção à expansão do *metier* dos compositores, isto é, da ampliação de sua consciência e individualização de parâmetros do som até então relegados a segundo plano. Isso representa uma expansão do “solfejo” dos objetos musicais por meio da “escuta reduzida” do objeto sonoro no sentido empregado por Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 2009), a partir da qual o compositor deixa de aceitar como incidentais ou ornamentais os ruídos inarmônicos dos instrumentos e passa a conferir até mesmo a esses aspectos uma função estruturante na obra: “Gradually the expressive elements within the material itself and its relationships have come to be recognised once more and examined for their own sakes. This led to a significant extension of musical possibilities” (POUSSEUR, 1958).

Adicionalmente, podemos especular quão decisiva a frequência não apenas a resultantes harmônicas (em última instância, espectrais) mais complexas na Música posterior ao Tonalismo Clássico, como também a própria ampliação do repertório de sons cotidianos decorrentes da urbanização e industrialização em massa do começo do séc. XX, pode ter sido para a incorporação mais efetiva à prática musical de instrumentos de espectros inarmônicos como boa parte do set de percussão, posto que os “ouvidos” estariam cada vez mais preparados a eles. Essa foi, precisamente, a hipótese de Luigi Russolo. Em seu

Manifesto Futurista, carta escrita em 1913 a Balilla Pratella, Russolo atribui a extensão do solfejo ao domínio dos “ruídos” não apenas aos desenvolvimentos da harmonia pós-wagneriana, contextualizando as sobreposições cada vez mais densas e dissonantes da Música de então na descendência direta de uma complexificação dos sons musicais que vai da monodia grega ao cromatismo pós-romântico, como também atribui essa extensão à proliferação do ruído industrial e urbano em meados do séc. XIX (RUSSOLO, 2009). Vislumbrando uma renovação da música e da orquestra de maneira a preannunciar várias das pesquisas e preocupações da *Musique Concrète* de Pierre Schaeffer e da Música Eletroacústica subsequente, Russolo assim acreditava:

Os musicistas futuristas devem alargar e enriquecer cada vez mais o campo dos sons. Isto corresponde a uma necessidade de nossa sensibilidade. Notamos com efeito nos compositores geniais de hoje uma tendência em direção a mais complicadas dissonâncias. Distanciando-se cada vez mais do som puro, quase atingem o *som-ruído* (RUSSOLO, 2009).

É interessante notar ainda que, no citado manifesto, Russolo apresente uma primeira “tipologia morfológica” dos sons “ruidosos”, chamada por ele “6 famílias de ruídos da orquestra futurista”(RUSSOLO, 2009):

1. Estrondos, trovões, explosões, rajadas de sons, quedas, ribombos;
2. Silvos, sibilos, sopros;
3. Cochichos, murmúrios, sussurros, cicios, borbotões;
4. Rangidos, estalidos, roçaduras, zumbidos, crepitações, fricções;
5. Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, peles, pedras, terracotas, etc.;
6. Vozes de animais e de homens, gritos, berros, gemidos, bramidos, risadas, estertores, soluços (RUSSOLO, 2009).

Das seis famílias, duas (1 e 5) descrevem sons de morfologia tipicamente “percussiva” ou de “impacto”, isto é, com pronunciados transientes de ataque (maior liberação de energia) e relativamente baixa sustentação para posterior decaimento (menor liberação de energia) (MENEZES, 2004, p. 29-31), e ainda outras duas famílias (2 e 4) descrevem sons de silvos, sibilos e sopros; rangidos, estalidos, roçaduras, zumbidos, fricções e crepitações, característicos de instrumentos confiados aos instrumentistas do set orquestral de percussão, tais como reco-recos, cuícas, maracas, flautas de êmbolo e outros. Exemplos de envoltórias dinâmicas (ou “envelopes dinâmicos”) de sons das famílias 1 e 5 descritas acima são as imagens **b** e **c** abaixo, onde o eixo imaginário **x** descreve a passagem do tempo e o eixo imaginário **y** descreve a quantidade de energia liberada (como consequência, a

intensidade sonora) – note que a imagem **b** representa uma corda de piano e que esse instrumento produz som a partir da percussão de suas cordas com martelos:

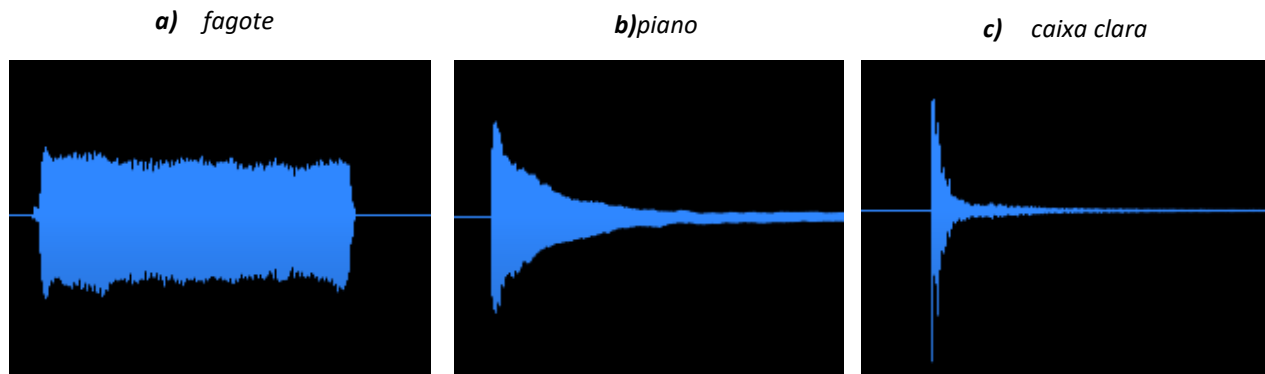


Figura 11. Envelopes de amplitude de três sons.

a) nota sustentada ao fagote (gravação real); b) nota sustentada ao piano, instrumento de cordas *percutidas* (piano virtual – MIDI); c) ataque em caixa clara (gravação real)

De volta ao artigo da *Die Reihe*, Pousseur comenta que a quinta das *Seis Bagatelas*, Op. 9, de Webern, é construída de segundas menores simultâneas, e que “de todos os intervalos de nosso sistema temperado, a segunda menor produz a mais complexa estrutura de oscilação” (p. 31). Em outro ensaio, o mesmo autor explica como a saturação harmônica na música de Webern se presta a garantir igual importância a todos os fenômenos sonoros da obra, levando o ouvinte à maior atenção possível do fenômeno “da estrutura vibratória interna de cada evento auditivo” (POUSSEUR, 2008). Pousseur também cita os grandes complexos harmônicos de Stravinsky, “impenetráveis” porque harmonicamente saturados, de modo que o ouvido apenas ouça um fenômeno, amalgamado e unitário, em vez de um agregado harmônico individuável – ademais utilizado de maneira percussiva em obras como a *Sagração da Primavera*. Nesse panorama, poderíamos compreender como complementares à posterior profusão dos instrumentos de percussão no séc. XX as iniciativas dos compositores da Segunda Escola de Viena e de Stravinsky: os primeiros, fundamentais à emancipação da dissonância, da apreciação de novos e complexos espectros sonoros e, especialmente com Webern, à desconstrução da quadratura, da métrica e da hierarquia tonal clássicas; o segundo, fundamental à elaboração de um discurso musical que privilegiasse a dimensão da duração, frequentemente congelando as alturas em agregados saturados para o direcionamento da atenção ao parâmetro rítmico, à enorme expansão da complexidade métrica. Todas essas são características marcantes do

repertório solista de percussão séc. XX adentro. E poderíamos citar ainda outros compositores que continuaram sobremaneira tais pesquisas, frequentemente em todos os campos mencionados simultaneamente, tais como Edgar Varèse e Olivier Messiaen. Varèse, por exemplo, preocupado com a apreciação da qualidade sonora e de uma técnica que levasse em consideração o timbre como “protagonista” estrutural, escreveria em 1936:

Hoje, com meios técnicos que já existem e que são facilmente adaptáveis à música, é possível tornar perceptível ao ouvinte, por meio de determinadas sutilezas acústicas, a diferenciação entre massas, planos e faixas sonoras. Tais sutilezas acústicas permitirão, no mais, a delimitação daquilo que designo por “zonas de intensidade”. Essas zonas serão diversificadas mediante diferenças de timbre e de intensidade, e por meio de tal processo físico, no que diga respeito à sua percepção, assumirão cores, dimensões e perspectivas diferentes. O papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: acidental, anedótico, sensual ou pictórico; tornar-se-á, pois, parte integrante da forma (VARÈSE, 2009).

Tudo isso levaria, mais tarde, à extensão da função estrutural aos aspectos timbrísticos e mesmo aos espectros inarmônicos na música instrumental e também na eletroacústica: “Em meus *Scambi*, os vários tipos de ruído são distribuídos de maneira diferenciada sobre proporções de tempo longas o suficiente para que subsista um grau talvez suficiente de variação em *grande escala*” (POUSSEUR, 2008) – sintomaticamente, Pousseur, um dos compositores pioneiros da Música Eletroacústica, tinha grande admiração pelas obras de Webern e Stravinsky, tendo inclusive escrito ensaios e análises sobre esses compositores (*O cromatismo orgânico de Anton Webern e Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky* são alguns exemplos), bem como obras em sua homenagem (*Quintette à lamémoire d'Anton Webern e Stravinsky aukunft ou L' apothéose d' Orphée*).

3. FUSÃO E CONTINUUM ENTRE “DUAS DIMENSÕES”

Bruno Maderna, autor da primeira composição Eletroacústica Mista – *Musica suduedimensioni* (1952) –, apontou em 1957 um som eletrônico realizado por ele no trabalho *Notturmo* como similar ao som de uma flauta, e como “esse fato propiciou um certo gancho no universo instrumental, quase como uma *continuidade* entre a produção sonora e a eletrônica” (MADERNA, 2009).

Na década de 1950, quando a Música Eletroacústica nasceu da convergência das pesquisas da *Musique Concrète* de Paris, na França, e a *Elektronische Musik* de Colônia, na Alemanha, a música para percussão já estava bem estabelecida. Obras como *Ballet Mécanique*, de George Antheil (1924), que inclui turbinas de avião, tantã, gongo elétrico e muitos outros instrumentos de percussão, *Ritmica No. 5 e No. 6* (1930), de Amadeo Roldan, para onze músicos, incluindo instrumentos como *cowbells*, maracas e bongôs, além da importante obra *Ionisation* (1931), de Edgard Varèse, comumente referida como a primeira obra autônoma escrita para grupo ocidental de percussão (WIER, 2015), *Imaginary Landscape No. 2* (1942), de John Cage, com instrumentos como cesto de lixo de metal e bobina de arame, já faziam parte do repertório de concerto (PARKER, 2010). É interessante observar que “algumas das primeiras e mais significativas peças para instrumentos acústicos e *tape* pré-gravado foram escritas para grupos que incluíam instrumentos de percussão” (WIER, 2015). Alexander Wier aponta, por exemplo, *Musica su Due Dimensioni* (1952), de Bruno Maderna, primeira obra do gênero, *Déserts* (1954), de Edgar Varèse, *Kontakte* (1958-1960), de Karlheinz Stockhausen. E não apenas obras com Eletrônica pré-gravada, mas também as primeiras obras com *live-electronics* foram concebidas, frequentemente, com instrumentos de percussão (WIER, 2015). Isso se manteve a partir da década de 1990, quando o avanço da tecnologia proporcionou um aumento exponencial de obras com eletrônica pré-gravada e em tempo real. Obra pioneira e uma das primeiras obras significativas para percussão solo e eletrônica (incluindo sons em tempo “real” e “diferido”) foi *Six Japanese Gardens* (1993), de Kaija Saariaho (WIER, 2015).

Uma constatação frequente nessas obras é a aparente procura por integrar ou “fundir” os sons acústicos aos meios eletroacústicos, seja por uma similaridade morfológica entre os sons dos instrumentos e os da eletrônica, seja por um delicado cuidado com a espacialização tanto dos alto-falantes quanto, frequentemente, dos instrumentos em palco, seja pela conjugação desse e outros cuidados tidos pelo compositor¹⁵. E isso se verifica, em muitos casos, em escritos teóricos ou palestras abertas desses autores, confirmando essa busca pela unidade entre as duas “dimensões” ou formas de realização musical. A fala de Bruno Maderna com que iniciamos este tópico é um exemplo de tanto.

¹⁵ Falando sobre sua obra *Instantânea*, o compositor Bruno Ruviano declara: “Um ponto crucial da *Instantânea*, para mim, é que foi a primeira vez que eu experimentei com o posicionamento dos alto-falantes próximos ao piano (de preferência debaixo do piano, ou ao lado e para trás). Marco Stroppa faz muito isto, com o mesmo objetivo: reaproximar o som eletroacústico fisicamente do local de onde vem o som instrumental, com o intuito de alcançar uma mistura que de outra forma não seria possível (alto-falantes nos cantos do palco não funcionam bem para este fim)” (GATI, 2015).

Falando sobre sua obra *Rimes pour diferentes sources sonores* em texto homônimo, Henri Pousseur explica como as duas primeiras partes tinham a intenção de criar um “contínuo”, mesclado e orgânico, entre instrumental e fita magnética, ainda que preservando, a cada qual, suas especificidades. O autor explica como procurou realizar transições sutis e “orgânicas” entre momentos com maior interação de ou de outro desses meios, por exemplo, introduzindo sons pré-gravados sem transformações a um começo predominantemente instrumental, prosseguindo a isso uma gradual transformação desses sons e levando à introdução de sons puramente eletrônicos de ruído pré-gravado e filtrado, com simultâneo decréscimo na participação dos instrumentos, e vice-versa (POUSSEUR, 2004).

Pierre Boulez concebeu a eletrônica de sua obra *Anthèmes2* (1997), para Violino e Eletrônica, de maneira a fundir os meios instrumentais e eletroacústicos no sentido de criar um “metainstrumento”, integrado, ora se afastando mais, ora, menos do som natural do violino. Segundo Gerzso (apud GONÇALVES, 2007), este trabalho de pesquisa, desenvolvido pelo compositor, definiu que as funções da eletrônica seriam as seguintes:

1. Modificar e estender a estrutura sonora do violino;
2. Modificar e estender a estrutura das “famílias de escrita musical”;
3. Criar um elemento espacial que permita a projeção do material musical no espaço (apud GONÇALVES, 2007, p. 130).

Como aponta Miguel Gonçalves, citando Boulez, o estilo do compositor nesse trabalho visa a uma “complementarização” mútua entre acústico e eletroacústico: “I don’t think differently for electronics and instruments. The methods are obviously different, but the way of conceiving the musical space is exactly the same. Electronics are really an expansion of the instrumental world” (apud GONÇALVES, 2007). Ainda que não se trate aqui de uma obra incluindo percussão, destacamos Boulez como um dos compositores pioneiros tanto da Música Concreta, no estúdio de Pierre Schaeffer de finais da década de 1940, quanto da vertente Eletroacústica – sua obra *Poésie pour pouvoir* (1958), para três orquestras, foi uma das primeiras do gênero –, de modo que nos parece relevante destacar a convergência do tratamento que deu à eletrônica comparado a outros importantes compositores do gênero, incluindo Henri Pousseur, mencionado acima.

No livro *Anamorfoses da Música Eletroacústica Mista*, Tiago Gati dá ainda outros exemplos em que o compositor almejou uma “fusão” entre os meios acústicos e eletroacústicos:

É interessante notar que, assim como no exemplo dado de Murail e em outras obras com fita magnética do compositor britânico [Jonathan Harvey], como Bhakti para 15

instrumentos e tape (1982) e Tombeau de Messiaen (1994), o tape é encarado como uma extensão tão contínua da escritura instrumental que é inclusive escrito na partitura em notação convencional. Tristan Murail também revela uma particular busca por criar um continuum entre elaboração harmônica e timbre em *Mémoire-Érosion*, para trompa e ensemble (1976). O compositor francês revela, por exemplo, ter valorizado intervalos de 12ª e 17ª, bastante pronunciados nas arcadas em sul ponticello (parciais 3 e 5) dos instrumentos de corda (GATI, 2015).

A inarmonicidade dos sons de geradores de ruído, filtrados e manipulados nas obras iniciais da Música Eletroacústica, pode ter sido mais um motivo a aproximar os compositores desse repertório emergente dos instrumentos de Percussão. No Apêndice deste trabalho, realizamos a análise espectral e comparação de sons não-percussivos de espectro harmônico (flauta e clarinete), e sons percussivos de espectros parcialmente harmônico (gongos) e não harmônicos (percussão em madeira) a fim de expor algumas de suas propriedades.

É, contudo, necessário que se faça uma importante observação sobre a interação instrumento-tape-eletrônica em tempo real desde seus primórdios. Como observamos quando das considerações de Pousseur sobre a obra *Rimes por différentes sources sonores* e poderíamos ainda pontuar sobre obras como *Différences* (1958-59) de Luciano Berio, não é em mera “fusão” que consiste a interação dessas “dimensões” da composição musical. Ainda que subsistam graus e momentos de fusão, é mais assertivo falar em um *continuum* timbrístico entre instrumentos e eletrônica por parte dos compositores. No artigo de Pousseur sobre a peça homônima *Rimes...*, o autor diz explicitamente almejar tal “contínuo”, transitando entre o universo eletrônico e o acústico de maneira gradual, sem, contudo, anular as particularidades desses universos (POUSSEUR, 2004). O mesmo se verifica, com grande ênfase sobre os contrastes, mas de maneira igualmente integrada e unitária, na obra de Berio (MENEZES, 1998). Isso se dá porque a Música Eletroacústica Mista nasceu com o florescimento dos músicos seriais de Colônia, que, como veremos abaixo em um importante texto de Karlheinz Stockhausen, um desses pioneiros compositores e ensaístas, almejavam dar unidade à obra por meio dos procedimentos seriais, e essa unidade se estendia ao domínio do timbre (STOCKHAUSEN, 2009).

4. A “EMANCIPAÇÃO DA DURAÇÃO”

No importante ensaio *A Unidade do Tempo Musical* (1961), Karlheinz Stockhausen fala sobre como uma compreensão aprofundada dos parâmetros do som o conduziram a uma concepção unitária da matéria sonora. Em última instância, altura, duração, intensidade e timbre possuiriam, todos, um único denominador comum: o tempo. A altura seria definida pela frequência de impulsos periódicos a determinada *velocidade* (função temporal); intensidade poderia ser descrita como uma função da velocidade dos impulsos fundamentais no interior dos períodos vibratórios; o timbre seria uma função do desenvolvimento temporal de alturas e intensidades, e também poderia ser controlado através da disposição de impulsos não periódicos nos ciclos vibratórios; a duração seria a função mais evidente (STOCKHAUSEN, 2009). No mesmo artigo, o autor enaltece a dimensão do tempo como a matriz de todas as relações musicais, e chega a realizar uma analogia entre a aperiodicidade espectral dos ruídos com a aperiodicidade métrica da música do séc. XX, pois entre ambos haveria tão somente uma diferença de grau, isto é, da região do “espectro” no campo das durações, posto que, como vimos, mesmo o ruído pode ser reconduzido a uma interpretação duracional. Assim, pois:

O pré-requisito de tal modo de compor é, portanto, que se parta da *concepção de um tempo unitário*; que as diferentes categorias da percepção, isto é, as que dizem respeito à *cor*, à *harmonia* e à *melodia*, à *métrica* e à *rítmica*, à *dinâmica*, à “*forma*”, correspondam a distintos *campos parciais desse tempo unitário* (STOCKHAUSEN, 2009).

O autor segue descrevendo uma série de procedimentos realizados na obra *Kontakte* em termos métricos e rítmicos, enaltecendo sua unidade de base por meio de uma manipulação do tempo. E chega mesmo a dizer que “o timbre está para o som fundamental assim como o ritmo está para a métrica” e que a música tradicional era estruturada intuitivamente levando-se em conta essas estruturas vibratórias sempre em suas relações “harmônicas”, isto é, suas divisões inteiras, de modo a privilegiar o som de altura definida e a quadratura regular (STOCKHAUSEN, 2009). Por fim, argumenta que, de maneira similar, com as novas possibilidades adquiridas pela Composição Musical de então e com a libertação da quadratura clássica, seria necessário dominar essas relações “a fim de reconduzir, no caso da composição sonora eletrônica, todos os âmbitos composicionais novamente a um tempo musical unitário” e que essa necessidade se deveria “simplesmente à atual necessidade de compormos, nós mesmos, para uma determinada obra, cada som

particular, de modo a fazer com que todos os âmbitos temporais estejam submetidos a uma mesma lei geral” (STOCKHAUSEN, 2009).

As considerações acima são de dupla importância no escopo deste trabalho. Stockhausen não apenas demonstra um profundo interesse na unidade da obra desde seus ínfimos detalhes – desde a “composição do timbre” (STOCKHAUSEN, 2009) – até a forma geral, como exposto no artigo mencionado acima, incluindo a dimensão do timbre, apresentada anteriormente como um dos grandes acréscimos do *set* de percussão à Música Moderna e à Contemporânea, como também traz para o primeiro plano a dimensão das durações, até então subordinadas no repertório tradicional à organização das alturas. O primeiro desses interesses acima vem corroborar com a preocupação de Maderna, Pousseur e Boulez (e ainda outros) de se obter “unidade” musical em uma obra, mesmo quando das primeiras experiências com tape e instrumentos em palco; o segundo vem complementar a riqueza timbrística dos instrumentos de percussão com a sua “primazia pela duração” se comparada à dimensão das alturas.

Ainda que nos instrumentos percussivos de altura definida, como os teclados, e instrumentos não-percussivos mas conferidos tradicionalmente ao *set* orquestral de percussão (talvez justamente por este já abrigar uma riqueza timbrística sem comparação aos outros naipes orquestrais), como flautas de êmbolos e sirenes, o compositor possa trabalhar preferencialmente com as alturas, com o aumento do número de obras para grupos estritamente percussivos e uma apreciação cada vez maior do timbre e da duração por si só, é comum que estes dois últimos parâmetros superem a organização das alturas em prioridade em uma dada composição.

No pioneiro livro *New Musical Resources* (1930) Henry Cowell já apontava para uma apoteose das durações em sua capacidade de estruturação do discurso musical. No capítulo *Rythm*, o autor propõe a criação de relações métricas com base na periodicidade interna dos intervalos musicais, isto é, de suas relações frequenciais. Em outras palavras, antecipou em cerca de trinta anos muitas das principais preocupações de Stockhausen no artigo anteriormente mencionado. Segundo Cowell: “a parallel can be drawn between the ratio of rythmical beats and the ratio of musical tones by virtue of the common mathematical basis of both musical time and musical tone” (COWELL, 1996, p. 50-51). Segundo o autor, não apenas intervalos como também acordes inteiros poderiam ser expressos em termos rítmicos, ora para engendrar unidade, ora, variedade musical, e dissonâncias e consonâncias poderiam até mesmo ser tratados em acordo com os procedimentos tonais.

5. MAIS ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA E PERCUSSÃO

Como já pontuamos, algumas das primeiras mais significantes peças eletroacústicas mistas foram compostas para eletrônica e percussão ou grupo contendo percussionista(s) - seja com eletrônica fixa ou com eletrônica ao vivo (WIER, 2015). Mesmo antes da “Escola de Colônia”, experimentos envolvendo sons eletrônicos frequentemente empregavam instrumentos de percussão, como a obra *Credo in US* (1942) de John Cage, que demanda várias formas de produção eletrônica de som e tem predominância de instrumentos de percussão. A obra *Mikrophonie1* (1964) de Stockhausen é um importante exemplo neste contexto, pois a obra trata justamente da exploração timbrística de um grande tantã a partir de sua captação por microfones, corroborando com a convergência anteriormente apontada entre um enaltecimento da dimensão do timbre na estruturação do discurso musical. A obra *Transición II* (1958) de Mauricio Kagel, para Percussão, Piano (instrumento de produção sonora percussiva) e dois Gravadores em *tape* grava excertos da peça em tempo real para serem executados mais tarde na mesma obra (WIER, 2015). É interessante que o compositor poderia deixar pré-gravado em *tape* as partes a serem executadas posteriormente, mas a captação ao vivo demonstra uma preocupação com a unidade timbrística da parte a ser difundida para com os instrumentos naquela situação de concerto e com aqueles intérpretes particulares (preocupação até hoje vigente nos compositores de Música Mista). Outra importante e pioneira obra foi *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier, onde ondas cerebrais do intérprete são ampliadas e ressoadas em instrumentos de percussão que estão distribuídos no espaço da performance (WIER, 2015). No Brasil, obras pioneiras como *Parcours de l'Étité* (1994), de Flo Menezes – cuja eletrônica foi a primeira realização do Studio PANaroma de Música Eletroacústica –, foi composta para Eletrônica, Flautas e Percussão metálica, cujas ressonâncias dialogam com sons sustentados pelas flautas e por sons eletrônicos, como os sons iniciais da peça, que estabelecem esse contínuo timbrístico característico (MENEZES, 1998). O júri do prêmio em que a peça foi contemplada, o Concurso Internacional de Arte Computacional, declarou o seguinte, corroborando com nossos apontamentos sobre fusão e *continuum* entre eletrônica e instrumental:

(...) A sensível interação da obra entre estruturas sonoras pré-compostas do *tape* e fontes instrumentais de diversas espécies de flauta e percussão metálica demonstra uma

concepção altamente desenvolvida no sentido de uma integração timbrística (MENEZES, 1998).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como aponta Alexander Wier no trabalho *Performer and Electronic-Activated Acoustics: Three New Works for Solo Percussion and Live Electronics*, o desenvolvimento e amplo emprego de tecnologia aplicada à Música no séc. XX foi grandemente impulsionada pela exploração timbrística de ruídos por meio de instrumentos de percussão e aparatos mecânicos diversos (WIER, 2015). E, como demonstraram Russolo e os compositores seriais da década de 1950, o desenvolvimento da própria harmonia pós-wagneriana e dos ruídos urbanos expandiram o repertório do solfejo dos compositores, levando muitos deles a uma busca incessante por novos horizontes timbrísticos. Além disso, vimos com Stockhausen e Cowell como o aspecto da duração do som, ademais problematizada por muitos outros importantes compositores como John Cage, adquire proeminência e soberania, não mais precisando ser submisso às alturas ou outros parâmetros. Observa-se, nesse íterim, o surgimento da Música Eletroacústica em sua forma Mista e uma frequente aparição de diversos instrumentos do naipe orquestral de Percussão ou de produção sonora percussiva (caso do piano) nesse repertório.

Evidentemente, as muito breves considerações neste trabalho não se pretendem exaustivas e tampouco definitivas, mas nos parecem suficientes para contribuirmos à argumentação de que a riqueza timbrística e a propensão “natural” dos instrumentos de percussão de privilegiar as subdivisões rítmicas (duracionais) favoreceram a convergência entre as pesquisas composicionais e os instrumentos de uma família instrumental em expansão (em número de instrumentos e em repertório).

Contudo, é necessário salientar que a importância dos desenvolvimentos parcialmente expostos neste trabalho não se encerra com a produção de obras eletroacústicas mistas para percussão. Como apontou Jean-Claude Risset, o trabalho pioneiro em estúdio proporcionou subsídios psicoacústicos e um repertório prático de solfejo ao compositor, de modo a basear suas pesquisas futuras (RISSET, 2009) – fossem em Música Eletroacústica ou Instrumental.

Por exemplo, como consequência de uma pesquisa de integração e "contínuo" entre instrumental e eletrônica temos os desdobramentos do "*live electronics*", onde a própria emissão sonora em concerto é transformada em material de desenvolvimento da peça. Tal procedimento aumenta a integração timbrística dessas "dimensões" da composição na medida em que as propriedades acústicas de determinado instrumento, em determinada sala ou espaço de concerto, e com determinada interpretação, são compartilhadas entre eletrônica e instrumental. Essa consequência se estende para além do repertório relacionado à Percussão, mas foram as obras pioneiras nessa área, muitas das quais escritas para percussão e eletrônica – como *Musica su due dimensioni* de Maderna, primeira obra do gênero, e *Six Japanese Gardens* de Saariaho, "primeira obra significativa" com *live electronics*, na opinião de Alexander Wier (WIER, 2010) – que fundamentaram tais pesquisas.

A expansão do solfejo do compositor afetou não apenas a própria Música Eletroacústica, mas também a Instrumental. Propostas como a chamada "Música Espectral" e como a "Música Concreta Instrumental" de Helmut Lachenmann podem ser vistas como uma consequência da exploração direta dos espectros sonoros em estúdio e emancipação de várias de suas propriedades, elevando-se, assim, à condição de protagonistas estruturais em boa parte da Música atual. Tal se expande para além do repertório de (ou com) Percussão, mas tem nele uma base histórica que antecede a própria Música Eletroacústica, como com as pesquisas de Russolo, Varèse e outros¹⁶.

Como mencionado, nossa exposição está longe de ser exaustiva, e muito poderia ser dito sobre ainda outras causas que poderiam ter contribuído igualmente (quando não mais) à proliferação observada de obras Eletroacústicas Mistas compostas para Percussão, mas com o exposto acredita-se ter verificado: 1) que tal proliferação ocorreu; 2) que os instrumentos de percussão tiveram papel fundamental no sentido de uma expansão do solfejo de objetos musicais e da libertação dos paradigmas do Tonalismo Clássico; 3) ao menos uma parte das pesquisas musicais no séc. XX e as possibilidades instrumentais da Percussão convergiram, de modo que estes pudessem servir aos propósitos composicionais da nascente Música Eletroacústica. Foram, assim, fundamentais às pesquisas iniciais e futuras consequências desse repertório.

Em resumo, cremos ter sido possível contribuir a uma resposta afirmativa à hipótese levantada no início: que a profusão da Música para Percussão, a busca por maior exploração

¹⁶ Vide ainda os conceitos de "Fusão Sonora" (COPINI, 2010) e "Fusão de Timbres" (ROSSETI, FERRAZ, 2016, p. 64), cuja aplicação se dá em Música Eletroacústica e também em Música Instrumental.

timbrística pelos compositores e a frequente presença da Percussão em obras pioneiras de Música Eletroacústica Mista são fenômenos relacionados, senão estritamente, ao menos em algum grau, favorecendo-se mutuamente e com consequências atuais experimentadas pela Música Contemporânea.

8. REFERÊNCIAS

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CATALÁN, Teresa. **Sistemas compositivos temperados em el siglo XX.** Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.

COPINI, Guilherme. **Música Espectral: O Tempo Musical conforme Gérard Grisey.** Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. 2010, 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2010.

COWELL, Henri. **New Musical Resources.** Cambridge, Cabridge University Press, 1996.

GATI, Tiago. **Anamorfoses da Música Eletroacústica Mista.** São Paulo, Editora Unesp, 2015.

GONÇALVES, Miguel Barata. **O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras Anthèmes e Anthèmes 2.** Orientador: Nancy Louisa Lee Harper. 2007, 238 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Aveiro, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos.** São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2017.

MADERNA, Bruno. **Experiências Composicionais de Música Eletrônica.** In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas.* 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 117-120.

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons.** Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica.** São Paulo, Editora Unesp, 1998.

PARKER, Wesley. **The History And Development Of The Percussion Orchestra.** Orientador: John W. Parks IV. 2010, 105 f. Dissertação (Doutorado em Música), The Florida State University College Of Music, 2010.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios.** Trad. Flo MENEZES e Mauricio Oliveira SANTOS; seleção de textos, prefácio e notas críticas: Flo MENEZES. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

POUSSEUR, Henri. **Écrits Theoriques, 1954-1967.** Bruxelas, Editions Mardaga, 2004.

POUSSEUR, Henri. **Formal elements in a new compositional material.** In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Kalrheinz. *Die Reihe: a periodical devoted to developments in*

contemporary Music, complete set of 8 issues, English language edition. 2. ed. London: Theodore Presser Company, 1958. p. 30-34.

RISSET, Jean-Claude. **Síntese de sons por meio de Computadores**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 181-190.

ROEDERER, Juan. **Introdução à Física e Psicofísica da Música**. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. **Revista Opus**, v. 22, n. 1, p. 59-96, 2016.

RUSSOLO, Luigi. **A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 51-56.

SCHAEFFER, Pierre. **A Experiência Musical**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 151-160.

STOCKHAUSEN, Kalrheinz. **A Unidade do Tempo Musical**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 141-150.

STOCKHAUSEN, Kalrheinz. **Da Situação do *Metier*: composição do som (*klangkomposition*)**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 59-72.

TICK, Judith. **Ruth Crawford Seeger: a composer's search for american music**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

VARÈSE, Edgar. **Novos Instrumentos e Nova Música**. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 57-58.

WIER, Alexander. **Performer and Electronic-Activated Acoustics: three new works for solo percussion and live electronics**. Orientador: Jeffrey Smith. 2015, 86 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais), Arizona State University, 2015.

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM LITERATURA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE *PASSATEMPOEMAS*

Carolina Zuppo Abed¹

1. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Para Cecília Almeida Salles (2016), o processo de criação se dá como uma rede na qual se cruzam experiências pessoais, repertório teórico e artístico e também o acaso – atravessados pela intenção da artista. A partir do relato sobre o percurso de escrita do livro *Passatempoemas*, este trabalho tem por objetivo fazer uma autoanálise do processo criativo que resultou na obra, visando a refletir sobre como se constrói essa rede, o diálogo entre diferentes suportes na literatura e as trocas entre escritores que podem ocorrer em oficinas literárias.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Processo criativo, Poesia concreta, Oficina literária e Escrita criativa.

ABSTRACT

Cecília Almeida Salles (2016) postulates that the creative process is like a net in which our personal experiences, our theoretical and artistic references, and also the randomness are interconnected, aligned to the artist's intention. Concerning the writing of *Passatempoemas*, this paper aims to offer a self-analysis about the creative process that leads to the book's construction. Specifically, it intends to shed light upon that creative net's emergence; the dialogue between different media on literature; and also the role of exchanges between writers that can occur at a literary workshop.

Keywords: Brazilian Literature, Creative Process, Concrete Poetry, Literary Workshop and Creative Writing.

1. INTRODUÇÃO

É comum vermos artistas visuais e músicos pensando sobre suas próprias composições, desnudando seus processos criativos e falando sobre as referências e os procedimentos que os levaram à elaboração de determinada obra. Na literatura, porém, essa

mesma postura do escritor como investigador de si e de seus escritos não é muito comum. Já na década de 1970, o romancista Autran Dourado criticava a ausência dessas reflexões literárias realizadas por aqueles que produzem literatura: em sua visão, a ocupação dos escritores envolve (ou, pelo menos, deveria envolver) a construção uma espécie de arte poética em paralelo à sua composição artística; deixar de fazê-lo seria faltar com parte da responsabilidade profissional (DOURADO, 1976).

Dourado aponta para a carência de materiais reflexivos sobre os processos de criação que fossem elaborados por quem faz literatura, reclamando a necessidade de que aqueles que escrevem lancem-se também a realizar uma “autoanálise do fazer literário ficcional (...) um pouco de *ars poética*, de depoimentos mesmo” (1976). Nas décadas que separam as considerações do autor e a escrita do presente artigo, as investigações teóricas acerca da criação literária ganharam algum espaço, porém, os depoimentos de escritores continuam circunscritos a alguns eventos de literatura e entrevistas, e muitas vezes assumem um caráter mais de curiosidade que de pensamento teórico. Ainda há, no cenário brasileiro, uma lacuna acadêmica a ser preenchida por autorreflexões artísticas feitas por escritores, reflexões estas que possam ser interpretadas como proposições teórico-práticas. É em resposta a essa demanda que escrevo o presente texto, misto de artigo e ensaio.

Acredito que o processo de criação se dê a partir do entrecruzamento único de experiências pessoais com o repertório teórico e artístico individual e social, atravessado também pelo acaso e mediado pela intenção da artista. Não sem algum pudor, pois venho dessa tradição em que os escritores não são encorajados a falar sobre sua escrita, pretendo expor aqui o percurso de escrita do meu último livro, *Passatempoemas* (ABED, 2020). A partir desse relato, gostaria de fazer uma autoanálise do processo criativo que resultou na obra, visando a refletir sobre: 1) como se constrói a rede formada pelas nossas referências e experiências; 2) o diálogo entre diferentes suportes na literatura e 3) as trocas entre escritores que têm espaço em oficinas literárias.

2. PRINCÍPIOS TEÓRICOS: CRIAÇÃO EM REDE

Cecília Almeida Salles considera que a elaboração artística atua como uma “rede em processo” (2016), na qual diferentes linhas se cruzam para criar nós. Observações do cotidiano, experiências vividas, emoções e sentimentos que experimentamos, obras que

consumimos, lembranças, amigos e familiares, entre outros, representam essas linhas: são a matéria-prima que compõe nossa rede de criação. Da união dessas linhas emergem os nós que vão dar corpo e forma à nossa rede: são a maneira única como fazemos convergir elementos de origem e natureza diferentes. É sobretudo no campo relacional que se dá a construção da obra; na combinação e no rearranjo de seus componentes de modo nunca antes feito é que a arte acontece. Durante o processo de composição, todo artista está posicionado no centro dessa rede, pois é quem vai selecionar aquilo que fará parte dela. Pessoas diferentes poderão ser ou não estimuladas com certos disparadores externos; cada uma dedicará sua atenção a coisas diferentes e coletará elementos distintos a partir da realidade social compartilhada e de sua realidade interna.

Acompanhando a criação de escritores e artistas visuais, Salles observa que a formação dos arquivos mentais e materiais que darão origem a uma obra emerge de um propósito específico (mesmo quando não totalmente consciente): a cada trabalho, a artista tem certo universo de interesse e certa intenção para sua criação, e passa a orbitar esse universo mantendo-se especialmente aberta a tudo o que pode ser incorporado a essa rede criadora. Ideia semelhante desenvolve a artista visual e teórica Fayga Ostrower (2014): em sua visão, os processos criativos acontecem na articulação entre o inconsciente, a memória e a razão, no que ela chama de “constelações associativas”. A criação artística é considerada um conjunto dinâmico e móvel de ações, podendo incluir em seu percurso o impreciso e o incidental. A principal tarefa da artista consistiria em manter uma “sensibilidade alerta”: um senso de atenção aguçado para localizar e identificar aquilo que, por alguma razão (que não precisa estar totalmente clara), a afeta – para, em seguida, ocupar-se de dar forma e contorno a essa massa de informações desencontradas.

Tendo como base essas duas teorias que se complementam, gostaria de lembrar o percurso de escrita que resultou no livro *Passatempoemas* (ABED, 2020), buscando apresentar um possível mapeamento das linhas que compuseram a rede criadora do projeto. Não obstante a fundamentação teórica aqui levantada seja originalmente concebida como recurso crítico voltado para a investigação *a posteriori* de processos criativos de terceiros, tomo-a de empréstimo para basear a autoanálise que pretendo fazer. Interessa, sobretudo, tentar entender a dinâmica de coleta e articulação de vivências de toda ordem: literárias, teóricas, artísticas, pessoais, acidentais. Escrevo, pois, na tentativa de fazer emergir à consciência os atravessamentos vividos inconscientemente (ou, ao menos, de modo semiconsciente) durante a produção da obra. Para tanto, é preciso, primeiro, apresentar o livro.

3. PASSATEMPOEMAS: DESAFIOS VERBO-LÓGICO-MATEMÁTICOS

Passatempoemas é um livro de poemas-charada. Trata-se de uma obra consumível – porém não descartável – publicada em formato que remete às revistas de passatempos encontradas em bancas de jornal, e que se articula a um projeto de exposição com instalações poéticas interativas. Sua composição alinha-se a pressupostos concretistas, tais como: a ordenação do poema no espaço utilizando-se de um raciocínio geométrico; a eliminação da estrutura linear do verso; a ligação entre texto e movimento em uma construção dinâmica e a proposição de uma nova sintaxe, não linear, que atua por “justaposição, superposição, intraposição, desmembramento ou derivação do próprio desenho dos signos usados” (SANTAELLA apud CARVALHO, 2007). Com isso, cria-se um entendimento global do poema – uma *Gestalt* – em que, para compreender a mensagem em sua totalidade, é preciso apreender o seu sentido a partir de diferentes níveis de significação: verbal, visual, sonoro, matemático.

Os passatempoemas dialogam principalmente com dois campos: o da matemática, com seus conceitos e operações transpostos para a linguagem verbal, e o dos passatempos lógicos, com seu aspecto lúdico de charada. O livro parte do conceito de verbivocovisualidade, que trata as palavras como estruturas-conteúdo em que “além do [valor] verbal, há um enriquecimento gráfico e sonoro” (CARVALHO, 2007), propondo acrescentar mais um nível à sobreposição de funções para a linguagem: o de jogo. No lugar de poemas verbo-voco-visuais, que priorizam os aspectos visuais e fônicos das palavras, apresentam-se experimentos verbo-lógico-matemáticos, em que os principais elementos explorados são a composição lógica e a metamorfose de conceitos matemáticos em linguagem verbal e poética.

Buscou-se, com isso, levar às últimas consequências as intenções propostas pelos primeiros concretistas brasileiros e alcançar, em última análise, uma estrutura poética efetivamente matemática, para além da geometria. A esse respeito, vale lembrar as considerações apresentadas em “Teoria da poesia concreta”:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do

problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. (...) Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (CAMPOS et al., 1987) grifos meus.

Em “Literatura nunca é apenas literatura”, João Alexandre Barbosa defende que a literatura, assim como outras formas de arte, é um jogo que contém elementos lúdicos essenciais. O autor cita como exemplo Machado de Assis, que, para ser apreciado e compreendido em sua totalidade, deve ser considerado não apenas em sua dimensão intelectual, mas também como aquele que brinca com as palavras. O aspecto lúdico da linguagem, portanto, estaria indissociavelmente ligado ao fazer literário, qualquer que seja o gênero do texto. Essa ludicidade, na poesia concreta, não apenas marca forte presença como vai além da constatação contemplativa do humor inventivo do escritor: convoca, por vezes, também o leitor a exercer sua criatividade na leitura do texto, configurando-se como uma provocação artística que só se completa caso o receptor do texto aceite participar ativamente da construção do sentido do poema.

É exatamente nesse lugar que *Passatempoemas* atua: na relação lúdica não apenas do autor com a linguagem mas também do leitor com a obra. Cada passatempoema exige do leitor que descubra sua lógica de funcionamento e participe ativamente da construção do sentido, oculto à primeira vista. Requer um espaço situado a meio do caminho entre a literatura e o passatempo, oferecendo trabalho plástico de linguagem associado ao jogo e à brincadeira – mas uma brincadeira “ludicamente séria e seriamente lúdica”, como define Jacques Fux (2011) ao debruçar-se sobre a obra de Georges Perec e os experimentos oulipianos.

O livro constrói a experiência de leitura nesses dois polos, promovendo um resgate da diversão e do brincar na vida adulta. Para tanto, é requerida uma postura ativa do leitor, que precisa batalhar contra o próprio poema para decodificar sua mensagem. Assim como no poema/processo (com o qual *Passatempoemas* guarda estreita relação de vizinhança), “para apreender o global, depois de um primeiro contato com a obra, e conforme o poema, são necessárias várias leituras (simultâneas ou não) de suas diversas estruturas” (CIRNE, 1968). O poema não existe na página até que se complete a ação (igualmente criadora) do leitor para a sua resolução; configura-se, pois, como uma provocação artística que só se completa caso o receptor do texto aceite ser coautor na construção do sentido do poema.

Obedecendo ao princípio concretista que dita que “a solução do problema da estrutura é que requererá (...) as palavras a serem usadas” (CAMPOS et al., 1987), cada texto foi

pensado de modo a que algo da sua estrutura lógica se desdobrasse no plano semântico do texto, e faz parte da experiência de leitura descobrir essa relação. “Reforma agrária” (Figura 1), por exemplo, lança mão de um tipo de passatempo que se baseia na redistribuição de recursos (no caso, de letras) para abordar, no conteúdo da mensagem, a problemática da redistribuição de terras.

reforma agrária

Resolva as chaves à esquerda para encontrar as palavras da coluna à direita. A cada letra corresponderá um número. Transponha as letras para o diagrama final, de acordo com sua numeração.

Aquilo que está sobre nossas cabeças. Segundo a Constituição Federal, um direito de todos.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>27</td><td>6</td><td>12</td><td>17</td></tr></table>					27	6	12	17		
27	6	12	17								
Corte de árvores visando a cuidar, adequar e não a arrancar.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>2</td><td>30</td><td>19</td><td>24</td></tr></table>					2	30	19	24		
2	30	19	24								
Substrato necessário para a agricultura. Pode ser cercada, demarcada, apropriada, cultivada, envenenada.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>7</td><td>15</td><td>25</td><td>21</td><td>4</td></tr></table>						7	15	25	21	4
7	15	25	21	4							
É para todos, na visão de Harper Lee.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>18</td><td>28</td><td>3</td></tr></table>				18	28	3				
18	28	3									
(Pop.) Grande porção de água salgada que separa ou une continentes (a depender do ponto de vista).	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>16</td><td>26</td><td>14</td></tr></table>				16	26	14				
16	26	14									
Peça de menor valor, encontrada em maior quantidade e posicionada sempre na linha de frente de uma batalha. No xadrez.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>23</td><td>13</td><td>20</td><td>1</td></tr></table>					23	13	20	1		
23	13	20	1								
Diz-se das coisas que não chegam a ser – e, igualmente, daquelas que estão prestes a ser.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>9</td><td>10</td><td>4</td><td>31</td><td>11</td></tr></table>						9	10	4	31	11
9	10	4	31	11							
Ausência absoluta, posse nenhuma.	<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>5</td><td>22</td><td>29</td><td>8</td></tr></table>					5	22	29	8		
5	22	29	8								

1	●	2	3	4	5	6	7	8	●	9	10	11	●	12	13	14	15	16	17	18

19	20	21	22	●	23	24	25	26	●	27	28	29	30	31						

Figura 1. Passatempo “Reforma agrária”.

Vem do poema/processo a ideia de que o poema é um objeto concreto, que deve ser “ressaltado por seu aspecto material, tátil, passível de ser manipulado, rasgado, notado pela possibilidade da transformação, manipulação e processo” (NÓBREGA, 2017). A proposta de “Passatempoemas” interpreta literalmente tal recomendação, criando obras que exigem ser manipuladas. Essa exigência se dá tanto no livro, já que é necessário completar os poemas, riscando ou escrevendo em suas folhas, quanto no projeto de exibição que o acompanha, o qual prevê a construção de instalação poéticas interativas, fazendo com que alguns poemas saiam da página e ocupem outros suportes, como a madeira, o ímã, o vídeo.

4. RELATO DE UM PERCURSO

Esclarecidas as minhas bases teóricas e apresentado o livro, posso agora relatar meu percurso criativo. Esta história começa quando eu tinha por volta de seis anos de idade, mas vou avançar no tempo e iniciar o relato no ano de 2018, quando ingressei no Mestrado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo para estudar metodologias de ensino de criação literária. Meu interesse era entender como é possível formar escritores; meu maior objetivo era tentar desenhar uma metodologia de ensino especializada na escrita de literatura. Eu era a única a pesquisar sobre o assunto e não havia linha de pesquisa para mim na instituição, mas encontrei um caminho para conseguir estudar o que queria, dentro da linha dos estudos comparados.

Acontece que no segundo semestre daquele mesmo ano a USP criou uma Linha de Pesquisa denominada “Laboratórios de Criação: Escrita de Literatura e Teoria”, focada justamente na produção literária, e ofereceu, pela primeira vez, oficinas de escrita como disciplinas da pós-graduação. Inscrevi-me nos dois laboratórios disponíveis: um de narrativa¹⁷ e outro de poesia¹⁸. Sempre me considerei uma contista, sem especial interesse nem na escrita de romances nem de poemas. É verdade que eu havia escrito poemas na minha adolescência, mas uma malfadada oficina livre da qual participei aos 15 anos parecia ter matado em mim essa vertente de atuação. O que me atraiu para a disciplina de poesia foi a possibilidade de observar a entrada do fazer literário em âmbito de pós-graduação, em caráter pioneiro na universidade pública brasileira. Assim, mais como testemunha histórica que como poeta em potencial, fui – sem esperar nada.

Eis que um dia, em meio a outros muitos conteúdos, o professor (o também poeta Antonio Vicente Pietroforte) propõe que façamos uma experimentação em poesia concreta. Eu, que nunca havia incursionado no concretismo (e que, honestamente, não pensava em mim nem como poeta, que dirá uma poeta experimental), demorei algumas semanas para cumprir a tarefa. No entanto, algo começou a se desenhar no meu subconsciente: o caminho de possibilidades ampliadas aberto por aquela proposta que, por algum motivo, acabou por me mobilizar mais do que as outras. Importante dizer que não foi apenas a proposta do professor que me levou a isso: tomar contato com as produções dos colegas, tão diferentes

¹⁷ “Oficina de Escrita Narrativa – O Romance e Outras Formas de Relato”, ministrada por Mauricio Salles Vasconcelos.

¹⁸ “Escrita de Poesia – Experimentalismo Contemporâneo e Mapeamentos Teóricos”, ministrada por Antonio Vicente Seraphim Pietroforte.

entre si, e observar como cada um reinterpretava à sua maneira aquilo que havíamos visto em conjunto, foi um fator de igual importância para a expansão daquilo que eu já conhecia e considerava possível realizar.

Para dizer a verdade, eu havia, sim, flertado com o concretismo anteriormente, mas sem me dar conta. Dois anos antes, na mesma época em que iniciava, extraoficialmente, a pesquisa do que viria a ser meu mestrado e meu doutorado, conheci um físico com quem namorei por alguns anos. Certo dia, numa conversa por mensagem de texto, não lembro como e nem por quê, criamos um desafio: ele precisaria explicar algum conceito da física por meio de uma poesia; eu deveria criar um poema usando algum conceito matemático como forma. Foi uma brincadeira aparentemente irrelevante, e até a oficina de escrita eu nunca havia pensado naquela proposta como um exercício de poesia concreta. Dessa provocação surgiu o poema chamado “Sistema linear” (Figura 2), escrito na forma de um módulo, que futuramente integrou o livro “Menos o Mar” (ABED; CARVALHAES: 2017), e serviu de base para o poema “Resolução de sistemas” (Figura 3), que integra o livro *Passatempoemas*.

QUANTO	MAIS	ASSIM	PERDER
TANTO	OU	SÓ	VAZIO
CABE	MENOS	COMO	É
AQUI	EU	SEI	QUERER

Figura 2. Poema “Sistema linear”

resolução de sistemas

Siga a direção das setas para resolver o diagrama poético.

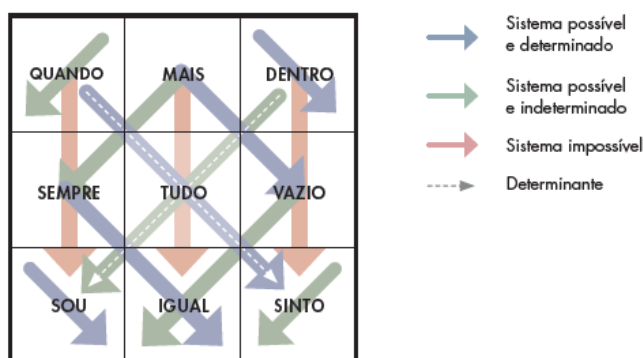


Figura 3. Poema “Resolução de sistemas”

Antes disso, por volta de 2014, quando primeiro travei contato mais íntimo com os experimentos literários da OULIPO, eu havia brincado de estabelecer para mim mesma algumas constrações como, por exemplo, escrever um texto em que as iniciais de cada palavra obedecesse à ordem do alfabeto; primeiro de A a Z e depois de Z a A. Esse episódio também teve origem em uma oficina literária: o curso era voltado para a escrita de ensaios, mas a professora mencionou *en passant* a OULIPO e eu mergulhei nesse universo, que me fascinou, por conta própria. Mais uma vez, essa experiência não passou de uma “brincadeira boba”, ressignificada apenas retrospectivamente, depois que o projeto estético de “Passatempoemas” já tinha tomado forma na minha cabeça. Quando estava finalizando o livro, lembrei-me do texto de 2014, modifiquei-o um pouco, para adequá-lo à proposta lúdica da obra, e o incluí na publicação – trata-se do passatempoema “Cartilha”.

Alguns meses depois de finalizada a disciplina de escrita de poesia na USP, a Pinacoteca de São Paulo abrigou a exposição “Sopro”, de Ernesto Neto, que contava com instalações interativas. O artista trazia uma proposta potente de reflexão sobre os modos de viver e as relações entre povos e espaços. Havia uma ideia política muito clara ali. Mas havia também, no bojo de sua concepção, certo ar de ludicidade. Entrar em contato com suas obras era intelectualmente forte, mas era também igualmente divertido. Na mesma época, o SESC Pompeia montou a exibição “William Forsythe: Objetos coreográficos”, na qual as obras só se realizavam com a interação entre o público e o espaço. Novamente, via-se o lúdico invadindo a dureza da vida adulta, resgatando o ato brincante; ao mesmo tempo, eu vivenciava a experiência de ser parte da obra, de completá-la com a minha presença e as minhas escolhas.

Essas duas experiências reforçaram meu desejo de continuar os experimentos poéticos que havia começado a fazer na oficina do professor Pietroforte e também me trouxeram a vontade de fazer os passatempoemas saltarem das páginas do papel, ocupando espaços como museus ou centros culturais, por meio de instalações interativas. Vale dizer que moro perto da Casa das Rosas, onde existe uma exposição permanente com poemas concretos em suportes como espelhos e placas de acrílico, enriquecidos com jogos de luzes e outros efeitos visuais – portanto, a possibilidade de expor poemas como peças de arte não era desconhecida para mim.

Uma pausa para um imenso flashback (eu bem disse que essa história começava quando eu era pequena). Cena recorrente na minha infância: todas as férias, eu, minha mãe, minha tia e meus primos íamos à praia. Enquanto a nossa diversão era brincar na areia e no mar, nossas mães se sentavam uma ao lado da outra e faziam palavras cruzadas juntas –

um hábito que adquiriram dos pais delas, meus avós. Como para criança tudo o que não é obrigatório tem potencial de brincadeira, logo que me alfabetizei também comecei a me atrair pelo mundo dos desafios verbais, do qual nunca mais saí, e o hábito de fazer palavras cruzadas em dupla acompanhou mais uma geração familiar. Cheguei a pensar em virar cruzadista e a construir algumas palavras-cruzadas durante minha adolescência, mas depois acabei desistindo da ideia.

Esse meu interesse por atividades brincantes me acompanhou por toda a vida, não só por meio das palavras cruzadas. Minha mãe, que é psicóloga e psicopedagoga, tem especial interesse (pessoal e profissional) em jogos: ela vem pesquisando o lúdico no desenvolvimento cognitivo e socioemocional desde a minha infância. Uma das vantagens de ser filha dela foi sempre ser incentivada a brincar, jogar, me envolver em atividades lúdicas. Quando criança, eu tinha um armário de brinquedos no quintal de casa, além de acesso ao consultório dela, repleto de jogos. Também sempre tive companhia para brincar. Cresci jogando baralho, jogos de tabuleiro, de lógica – até hoje mantenho esse hábito, e também o costume de “ludicizar” atividades cotidianas como cozinhar ou ir ao mercado; estou sempre à caça de divertimentos insuspeitos. Não à toa a ideia desse livro me agradou e não me abandonou mais: a própria escrita de cada um dos passatempoemas é, em si, um desafio, uma brincadeira.

Olhando em retrospectiva, é muito curioso perceber como todo o meu percurso de formação – não apenas intelectual, mas também de construção da minha personalidade – possibilitou a escrita desta obra improvável. São muitas as particularidades da minha vida, filtradas, é claro, pelas minhas inclinações pessoais, que culminaram neste projeto. A provocação do professor Pietroforte, a mínima menção à OULIPO, o encontro com o ex-namorado físico, as visitas às exposições de Ernesto Neto e William Forsythe, as lembranças de infância envolvendo revistinhas de palavras cruzadas, a mãe especialista em jogos – todos esses elementos formaram as linhas da minha rede de criação. Recombinados, resultaram no livro *Passatempoemas*. Eu não estava prestando atenção a nada disso enquanto o processo acontecia, mas havia aquela sensibilidade atenta agindo nos meandros da minha consciência, articulando o que ainda estava por existir.

5. REFERÊNCIAS

ABED, Carolina. **Passatempoemas: desafios verbo-lógico-matemáticos**. São Paulo: Quêlônio, 2020.

- ABED, Carolina; CARVALHAES, Isabel. **Menos o Mar**. São Paulo: Quêlônio, 2017.
- BARBOSA, João Alexandre. **Literatura nunca é apenas literatura**. In: Linguagem e Linguagens. Série Ideias, n.17. São Paulo: FTD, 1994.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARVALHO, Audrei A. F. **Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica – Área de concentração: Signo e Significação nas Mídias. Dissertação de mestrado, 2007.
- CIRNE, Moacy. Duas ou três coisas sobre o Poema/Processo. Rio de Janeiro, **Revista Ponto 2**, 1968.
- DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- FERNANDES, Thiago G. O poema//processo de Wladimir Dias-Pino: entre escritura e visualidade. **Poiésis**, v.20, n. 33, p. 355-374, 2019.
- FUX, Jacques. O ludicamente sério e o seriamente lúdico de Georges Perec. **Criação e Crítica**, n. 6, p. 28-43, 2011.
- NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema/processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- SALLES, Cecília A. **Redes de criação: a construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2016.

CHICO MELLO E O PÓS-MINIMALISMO: A POSTOPERA *FATE AT EIGHT*

Rita de Cássia Domingues dos Santos¹

1. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar a análise da obra *Fate at Eight* de Chico Mello, visando comprovar ser esta uma postopera pós-minimalista. Para tanto, usaremos como ferramentas os procedimentos analíticos apresentados por Hutcheon (2000), a terminologia Postopera cunhada por Novak (2015), bem como o conceito de Pós-Minimalismo defendido por Santos (2019), Gann (1997) e Williams (2009).

Palavras-chave: Pós-Minimalismo, *Fate at Eight*, Teoria da Paródia, Intertextualidade e Postopera.

ABSTRACT

This article aims to present the analysis of the work *Fate at Eight* by Chico Mello, aiming to prove that this is a post-minimalist postopera. For this, we will use as tools the analytical procedures presented by Hutcheon (2000), the Postopera terminology coined by Novak (2015), as well as the concept of Post-Minimalism defended by Santos (2019), Gann (1997) and Williams (2009).

Keywords: Post-Minimalism, *Fate at Eight*, Parody Theory, Intertextuality and Postopera.

1. INTRODUÇÃO

A análise da obra *Fate at Eight* (2004/5) de Chico Mello se constituiu de uma das etapas de uma pesquisa maior que busca compreender o uso do Pós-Minimalismo em postoperas criadas por brasileiros ou que demonstrem na sua proposição alguma ligação com a América Latina.

Para uma compreensão mais abrangente das obras nesta pesquisa usamos referenciais analíticos tanto do teatro como da área musical. Neste sentido, Fernandino descreve:

...A presença da Música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) –, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico (FERNANDINO, 2008).

A obra *Fate at Eight* é baseada na peça de teatro *Heart's Desire* (1997) de Caryl Churchill, entretanto percebe-se que Chico Mello conectou dramaturgicamente na sua composição elementos da telenovela brasileira, da Bossa nova, da Postopera e do Pós-Minimalismo, sendo que a estrutura dramática da peça é caracterizada pelas repetições e variações.

A música em cena, mesmo com características minimalistas, pode se desenvolver como uma narrativa¹⁹. Sobre este papel da música de cena, Lívio Tragtemberg afirma:

...A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer sua dupla identidade como veículo de símbolo abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação dos seus espaços de imaginação sensorial (TRAGTEMBERG, 1999).

Antes de discorrermos sobre a análise, vamos apresentar breves considerações sobre o compositor Chico Mello e sobre o Pós-Minimalismo musical.

2. CHICO MELLO

Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello (1957), conhecido no meio artístico por Chico Mello, é doutor em musicologia pela *Technische Universitat Dortmund*. Nascido em Curitiba, estudou composição no Brasil e concluiu três graduações: é formado em Medicina pela Universidade Federal do Paraná; é bacharel em violão pela Escola de Música de Belas Artes

¹⁹ Sobre esta questão, ver textos de Pymm e Ap Siôn no livro **The Asghate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music** (org. POTTER et al). England: Asghate, 2013.

do Paraná; e formado em Composição e Teoria Musical pela *Hochschule der Künste* de Berlim (BEM PARANÁ, 2012). Ao contar sobre como teve contato com o Minimalismo musical, Chico Mello declarou:

Através do “minimismo” latino-americano, principalmente dos compositores uruguaios Carlos da Silveira, Leo Masliah, Coriún Aharonián no Curso Latinoamericano de Música Contemporânea de 1979. Depois, no começo da década de 80 através da música de Steve Reich assim como do alemão Hanns Otte. O meu primeiro disco “Chico Mello/Helinho Brandão”, de 1984, reeditado em 2010 com o título “Água” (selo alemão m=minimal) traz minhas primeiras composições minimalistas, da época em que estudei com Hans Joachim Koellreutter em São Paulo. Consegui neste disco fazer uma ligação entre a música modal (indiana e a música nordestina), rítmica afro-brasileira e a música serial (dodecafônica) usando a repetição e a distensão temporal dos elementos tradicionais. Em Berlim, a partir de 1987 entrei em contato com a música de compositores novaiorquinos minimalistas como La Monte Young – na verdade o compositor que iniciou o que se chama de música minimalista ainda na década de 50 – e do seu aluno Arnold Dreyblatt, de cuja banda eu fiz parte. (ALENCAR; SANTOS, 2021)

Um procedimento característico que Chico Mello usa em suas obras é a mimese. Sobre isto, Obici pontua:

...Mello sintetiza essa ideia pela expressão “música falsa”, termo que surgiu após conversa com o percussionista africano Tourba Kapamby sobre a (im)possibilidade de tocar a música de uma outra cultura. “A verdadeira música é a música falsa”. A potência dessa mimese que repete sempre algo que não é exatamente igual, o eterno retorno da diferença, da singularidade. Dizendo de outra forma, na tentativa de copiar sempre se cria algo a mais. Surge, por assim dizer, um tipo de ruído que revela o falso, o qual é, ao mesmo tempo, portador da singularidade de quem copia (OBICI, 2015).

Esta particularidade do processo criativo de Mello, esta repetição de algo que não é exatamente igual, conduz ao Pós-Minimalismo, bem como ao hibridismo com outros gêneros, já que para a maioria dos teóricos, de acordo com Santos (2019), o Pós-Minimalismo é este caldeirão de múltiplas influências, marcado pela intertextualidade e pela impureza.

Ainda sobre a questão da mistura, do hibridismo, nota-se que a Bossa Nova sempre esteve presente em sua formação, sendo que a maioria de suas obras tem fortes influências dos compositores João Gilberto e Baden Powell (DEMARCHI, 2009; OBICI, 2015).

Chico Mello, Gilberto Mendes (1922-2016), Rodolfo Coelho de Souza (1952) e outros compositores brasileiros mostram em suas obras influências do Pós-Minimalismo, corrente estilística oriunda dos Estados Unidos da América. A seguir apresentaremos algumas

conexões do Pós-Minimalismo com a intertextualidade, que na nossa análise será explicitada através da Teoria da Paródia de Hutcheon (2000).

3. PÓS-MINIMALISMO: INTERTEXTUALIDADE E ESTÉTICA DA IMPUREZA

O Minimalismo musical é uma corrente estilística que foi fixada na década de 1960 nos Estados Unidos da América²⁰. De acordo com Potter, Gann e Ap Sion (2013), pode-se observar as seguintes características nas composições minimalistas: harmonia estática, drones, processos graduais de repetição (additive process; phase-shifting; permutational process), batida constante, instrumentação estática, metamúsica, afinação pura e estruturas audíveis²¹.

Posteriormente na década de 1980 começou a surgir um repertório híbrido, que misturava estas características com procedimentos musicais díspares, e que originou o Pós-Minimalismo musical. Conforme Gann:

Muitas vezes a herança é estrutural, no uso de processo aditivo, ou na sobreposição de ciclos rítmicos fora de fase. Às vezes é melódica, na preferência por melodias lineares e rígidas e foco em alguns passos para longas passagens de tempo. Às vezes é harmônica, no uso de uma tonalidade perfeita limpa de associações europeias orientadas para objetivos. Às vezes é rítmica, na tendência de criar ilusões geométricas a partir de pulsos constantes. Às vezes é textural, na orquestração de conjuntos mistos para criar um som fundido, não solista, muitas vezes tocando em uníssono rítmico. Pouca música pós-minimalista exibe todas essas características, mas a maioria exibe mais de uma²². (GANN, 1998)

As definições de Pós-Minimalismo musical de teóricos como Williams (2009), Gann (1997) e Santos (2019) apontam para a mistura de linguagens e para a intertextualidade. Jelena Novak enfatiza o lado conceitual do Pós-Minimalismo:

²⁰ Antes desta época existiram obras proto minimalistas em outras partes do mundo, para mais informações vide Santos (2019)

²¹ Não é necessário ter todas estas características para a música ser considerada minimalista.

²² No original: "Often the inheritance is structural, in the use of additive process, or in the overlap ping of rhythmic cycles out of phase. Sometimes it's melodic, in the preference for linear, hard-edged melodies and focus on a few pitches for long passages of time Sometimes it's harmonic, in the use of a seamless tonality cleansed of goal-oriented European associations. Sometimes it's rhythmic, in the tendency to create geometric illusions from steady pulses. Sometimes it's textural, in the orchestration of mixed ensembles to create a fused, non-soloistic sound, often playing in rhythmic unison. Little postminimalist music exhibits all of these characteristics, but most of it exhibits more than one". (GANN, 1998) Disponível em <http://www.kylegann.com/postminimalism.html#top>

O Pós-Minimalismo não é um estilo nem um movimento, mas um campo conceitual heterogêneo. Os pós-minimalistas comentam, reinterpretem e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes. A música posterior de Philip Glass (1937), Steve Reich (1936) e Louis Andriessen (1939) desenvolve obras em direções pós-minimalistas, segundo suas próprias realizações minimalistas. E além deles, muitos compositores contemporâneos que não se estabeleceram a si mesmos através de uma prévia linguagem minimalista também aparecem como pós-minimalistas: incluem Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman e Julia Wolfe. As técnicas repetitivas continuam sendo uma característica das composições pós-minimalistas, mas a rigidez dos processos, comparada à da música minimalista inicial, é enfraquecida. A música geralmente é tonal, mas a tonalidade não é um pré-requisito, e a tendência para reduzir a atividade sonora ao mínimo necessário desapareceu. A diferença crucial entre o minimalismo e o pós-minimalismo, penso, reside em diferentes atitudes em relação à representação dos fenômenos extramusicais²³ (NOVAK, 2013).

Gann (1997) argumenta que a música pós-minimalista é inspirada em diferentes tradições (no caso aqui a Bossa Nova, oriunda da chamada “música popular brasileira”). Williams (2009) afirma que a característica predominante do pós-minimalismo musical é a intertextualidade e Santos (2019) pontua que o Pós-Minimalismo musical é baseado na Estética da Impureza e na intertextualidade.

A Estética da Impureza é um termo cunhado por Scarpetta em seu livro *L'Impureté* (1985) para discutir o hibridismo presente nas obras de arte pós-modernas. A Estética da Impureza sugere a possibilidade de se aceitar o novo, a novidade, como expressão artística e não pela ruptura, pela superação, como atitude de vanguarda. Esta estética contradiz a dissertação massiva e homogênea, exalta o teor dionisíaco sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis (SCARPETTA, 1985).

Em relação à intertextualidade, os critérios literários de Hutcheon para paródia, segundo Everett (2004) podem fornecer um ponto de partida para a adaptação ao discurso musical e para estabelecer construções específicas de sátira e ironia em obras musicais da

²³ No original: “Postminimalism is neither a style nor a movement, but a heterogeneous conceptual field. Postminimalists comment on, reinterpret and question minimalist music in a postmodernist age, but do so in many different ways. The later music of Philip Glass (b. 1937), Steve Reich (b. 1936) and Louis Andriessen (b. 1939) develops their work in postminimalist directions following their own minimalist achievements. And in addition to them, many contemporary composers who did not establish themselves via a minimalist language early on now also appear as postminimalists: these include Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman and Julia Wolfe. Repetitive techniques remain a characteristic of postminimalist compositions, but here the rigidity of the processes, compared to those of early minimalist music, is weakened. The music is often tonal, but tonality is not a prerequisite, and the tendency towards reducing sound activity to its bare minimum has disappeared. The crucial difference between minimalism and postminimalism, I think, lies in different attitudes towards the representation of extra-musical phenomena.”

contemporaneidade. Hutcheon (2000) introduz o seu conceito de ethos – "uma reação intencional inferida motivada pelo texto" – para estabelecer uma estrutura para distinguir as funções de sátira, paródia e ironia. A Sátira é sempre acompanhada por um ethos zombador ou desdenhoso (e, portanto, bem-marcado) enquanto a paródia é acompanhada por um espírito ético, bem-humorado ou contestador (e, portanto, não marcado).

Conforme gráfico abaixo de Everett, podemos visualizar que a Ironia perpassa as outras duas categorias, podendo em algumas obras estar unicamente impregnada com a Sátira, em outras unicamente com a Paródia, em algumas apresentar somente a Ironia e por fim em algumas obras apresentar tanto a Sátira como a Paródia.

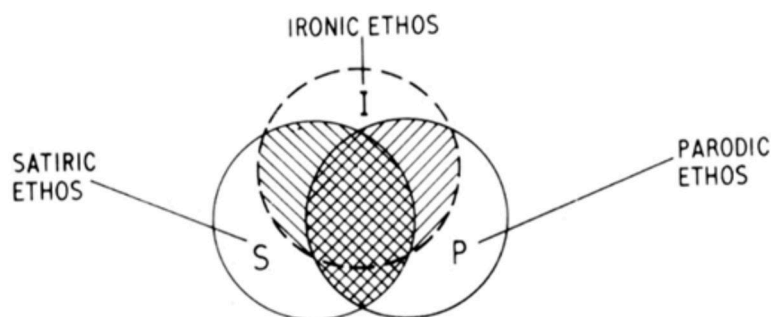


Figura 1. Quadro teórico de Everett mostrando graficamente a interseção de Paródia, Ironia e Sátira.

Fonte: (EVERETT, 2004)

Usaremos na análise a seguir a Teoria da Paródia de Hutcheon para demonstrar as camadas paródicas presentes em *Fate at Eight*.

4. FATE AT EIGHT

Fate at Eight tem a duração aproximada de 90 minutos. Nesta ópera do compositor brasileiro existem seis personagens, interpretados por cinco cantores: Alice (Contralto), Brian (Barítono), Tia Maisie (Soprano), Jovem mulher australiana além da amiga Susy (mezzo-soprano), apresentando a seguinte formação instrumental: oboé, clarinete, clarone, tuba, percussão, celesta, violino, viola e contrabaixo.

Analisando esta postopera, nela Chico Mello combina a Bossa Nova com elementos melodramáticos da telenovela brasileira, caracterizando a intertextualidade pelo viés paródico. Erigida sobre a peça "Heart's Desire", foi apresentada pela primeira vez em uma

produção de Cristina Tappe no festival de Berlim *MaerzMusik*. Sobre esta obra de Chico Mello, Redhead descreve:

... é baseada na peça *Heart's Desire*, da dramaturga britânica Caryl Churchill. *Fate at Eight* é pressuposta pelos múltiplos resultados possíveis de uma situação doméstica, que vai de uma variedade de respostas emocionais, a desfechos extremados ao estilo de novelas, para dar pistas de relações sinistras sob a superfície de uma organização cotidiana harmoniosa. Na peça original de Churchill, o foco está no ato de esperar, utilizando uma estrutura cíclica para captar o público dentro da futilidade das situações apresentadas. (REDHEAD, 2014)²⁴.

Nota-se a relação paródica que a ópera de Chico Mello estabelece com o texto original, posto que se constitui numa imitação com diferença crítica. Um dos fatores que podemos elencar aqui é a caracterização da personagem Maise, tia do casal principal (Brian e Alice), na ópera de Mello.

Em *Fate at Eight* ela, embora seja a tia, aparece personificando como se fosse uma empregada doméstica, figura comum em famílias de classe média brasileira, situação que remete às novelas brasileiras que são transmitidas às 8h, nas quais ocorrem muitas cenas que retratam discussões de famílias de classe média sendo “presenciadas” pela “funcionária do lar”. Esta personagem ocupa um papel central tanto na encenação da ópera de Mello como no trato musical de suas árias, situação que se distancia da austera Londres do texto original, uma transcontextualização com inversão (HUTCHEON, 2000).

Sobre seu processo composicional nesta obra, Chico Mello afirma:

Em vez de musicar o texto, o texto é que gera a música: atribuindo a cada vogal uma determinada altura musical, as sílabas do texto geram automaticamente melodias, seguindo aproximadamente o espectro da série harmônica. Assim por exemplo, as notas melódicas mais agudas correspondem às vogais “é” e “i”, e as mais graves às vogais “o” e “u”. À cada solista vocal são superpostos dois instrumentos que “cantam” as melodias geradas pelo mesmo texto em português e alemão. Cada personagem tem um grupo de notas (uma “escala”) própria e característica. A harmonia resulta da superposição das notas geradas pelas vogais do texto em 3 línguas. Por exemplo a palavra “ela”, tem as vogais “e” e “a” que correspondem à duas notas musicais. A versão em inglês é “she” tem a vogal “i” que corresponde à outra nota. Olhando a partitura isto fica mais claro (ALENCAR; SANTOS, 2021).

A repetição da célula rítmica da Bossa Nova reitera os micro-mecanismos de poder e a alienação social que o texto original de Churchill apresenta, sendo que esta repetição vai

²⁴ No original: “...is based on the play *Heart's Desire* (1987) by British playwright Caryl Churchill. *Fate at Eight* is premised on the multiple possible outcomes of one domestic situation, ranging from a variety of emotional responses, through extreme soap-opera-style conclusions, to hints at sinister relationships under the surface of a harmonious everyday arrangement. In Churchill's original play, the focus is on the act of waiting, using a cycle structure to capture the audience within the futility of the situations presented.” (REDHEAD, 2014)

tendo paulatinamente acréscimos musicais e de situações cênicas, e são usados progressivamente em cena recursos do cinema, como a alteração de velocidades ou o “replay” do início, trazendo camadas de ironia ao texto inicial.

A mimese se faz presente nesta obra, conforme Chico Mello, através dos seguintes mecanismos:

Transposição estrita das vogais do texto para notas musicais: as alturas musicais “imitam”, representam a fala; o andamento da música é diferente para cada personagem, os andamentos “imitam”, representam sua personalidade; a encenação operística “imita”, se refere aos cenários de telenovelas; as constantes repetições imitam a estrutura em capítulos das novelas, mas a “pervertem”: é sempre o mesmo capítulo que muda a cada recomeço, tem outra sequência de ações; os gestos dos intérpretes e a marcação quase geométrica de seus movimentos imitam, representam de forma estilizada, (geometrificada) os conteúdos e emoções dos personagens teatrais (ALENCAR; SANTOS, 2021).

Outro aspecto relevante é o uso massivo da célula rítmica da Bossa Nova de forma minimalista, ou seja, com repetição, usando processos aditivos e sem desenvolvimento, além de que, durante a encenação, ocorre uma transmissão, através de um telão ao fundo, de vídeos de papagaios e de cenas que lembram praias brasileiras, bem como repetidamente aparece uma cena como se fosse de uma abertura de novela, com o título em inglês e em alemão. Toda esta justaposição de elementos incongruentes, contrária à ambiência londrina sugerida pelo texto original, solapando também a dinâmica tradicional das óperas, gera uma fricção irônica, preconizada pela Teoria da Paródia de Hutcheon (2000).

Percebemos que o desenvolvimento de obra coincide com o abandono do modernismo e com a orientação pós-dramática de Hans-Thies Lehmann²⁵, além de que os cantores usam microfone apresentando mudanças da relação corpo-voz, o que converge para a terminologia Postopera (NOVAK, 2015).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise foi realizada tendo como principal ferramenta a Teoria da Paródia de Hutcheon (2000) para comprovar o uso de intertextualidade, já que esta é uma das bases do conceito de Pós-Minimalismo. Teóricos do Pós-Minimalismo como Williams (2009), Santos

²⁵ Sobre a orientação pós-dramática de Hans-Thies Lehmann e consequente dramaturgia antiaristotélica, ver detalhamento no livro *O Pós-Dramático* (2017), organizado por Guinsburg e Fernandes.

(2019) e Gann (1997) embasaram a discussão, além do livro de Novak (2015) no qual a pesquisadora apresenta seu conceito Postopera. Neste, Novak enfatiza que nas postoperas todos os elementos tem igual peso, tanto os aspectos musicais como os cênicos, e para se compreender *Fate at Eight* se fez necessário abarcar todos estes aspectos.

Devido ao exíguo espaço não foi possível demonstrar com detalhes a análise, todavia cremos ter comprovado que *Fate at Eight* tem características que podem situá-la como uma postopera pós-minimalista.

6. REFERÊNCIAS

ALENCAR, L. R; SANTOS, R.C.D. **Relatório final do Programa de Iniciação Científica (PIBIC)**. UFMT, 2021

CURITIBANO CHICO MELLO LANÇA CD COMEMORATIVO. **Bem Paraná**. 12/01/12. Disponível em: < <https://www.bemparana.com.br/noticia/curitibano-chico-mello-lanca-cd-comemorativo-199676#.X3TQ8GhKjIX> >. Acesso em: 29/09/20.

DESTINO das oito/ Fate at Eight. Chico Mello, 2015. 1 Vídeo (36 min). Publicado pelo Chico Mello no **Vimeo**. Disponível em :<<https://vimeo.com/149680849>>. Acesso em: 25/09/20.

DEMARCHI, Paulo César. **Fase da preparação da obra Nih Nik do compositor Chico Mello: relato de experiência**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2009, 125 p.

EVERETT, Y. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. **Music Theory Online**, vol. 10, no. 4, 2004. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html>. Acesso em: 19 set. 2021

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. 2008. Dissertação - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GANN, Kyle. **American Music in the Twentieth Century**. Nova York: Schirmer Books, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: os ensinamentos das formas de arte do século XX**. Imprensa da Universidade de Illinois, 2000

NOVAK, Jelena. **Postopera: Reinventing the Voice-Body**. Ashgate Publishing, Ltd., 2015

NOVAK, Jelena. **From Minimalist Music to Postopera: repetiton, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen**. In: POTTER,

Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

OBICI, Giuliano. Cruzamentos entre a música experimental e música popular no trabalho de Chico Mello. **Revista Poésis**, n 25, p. 27-42, 2015.

REDHEAD, Lauren. Quotation, Psychogeography, and the 'Journey Form' in the Music Theatre of Bernard Lang and Chico Mello. **Contemporary Music Review**, v. 33, n. 2, p.148-166. 2014.

POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos mares do sul**. Curitiba: CRV, 2019.

SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985

TRAGTEMBERG, Lívio. **Música de cena - dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLIAMS, Nicholas A. **Strategies of Postminimalism in my recent music**. Tese de doutorado. Huddersfield, Huddersfield, 2009.

FOTOGRAFIA E ESCRITA CRIATIVA: CONFIGURAÇÕES PARA UM TRABALHO TEÓRICO-PRÁTICO

Luís Roberto Amabile¹

1. Escola da Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

RESUMO

Este trabalho se configura como um exercício teórico-prático. Para tanto, articula considerações breves teóricas sobre as relações entre fotografia e literatura. A partir disso, realiza-se então um exercício de Escrita Criativa, incorporando a estética da fotografia à criação literária, resultando em textos que promovem a interação entre as artes. A base teórica se constituiu de François Soulages, Natalia Brizuela, Jayme Paviani, entre outros.

Palavras-chave: Escrita Criativa, Fotografia e Cocriação.

ABSTRACT

This paper is shaped as a theoretical-practical exercise. Therefore, it articulates brief theoretical considerations about the relationship between photography and literature. From this, an exercise in Creative Writing is then carried out, incorporating the aesthetics of photography to literary creation, resulting in texts that promote the interaction between the arts. The theoretical basis was constituted by François Soulages, Natalia Brizuela, Jayme Paviani, among others.

Keywords: Creative Writing, Photography and Co-creation.

1. UMA FOTOGRAFIA DA ESCRITA CRIATIVA NO BRASIL

Numa entrevista ao jornal literário Rascunho (edição de setembro de 2009), Rodrigo Lacerda lamenta o preconceito sofrido pelos cursos de Escrita Criativa, firmemente enraizados ao redor do mundo, de modo notório em países de língua inglesa, mas à época ainda pouco usuais no meio acadêmico brasileiro. Lacerda, que é doutor em Teoria literária e Literatura Comparada, afirma ser o mesmo preconceito que atinge um escritor que resolve fazer uma tese a partir do seu próprio romance: “Nenhum departamento de teoria literária

que eu conheça vê isso com bons olhos. E, no entanto, para um escritor isso pode ser um processo riquíssimo”²⁶.

11 anos depois da entrevista de Lacerda, uma panorâmica do atual momento da Escrita Criativa no meio acadêmico brasileiro mostra um cenário diferente. Trata-se de uma área em expansão. Além da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), maior polo de Escrita Criativa no país, com opções de curso em todos os níveis²⁷, diversas instituições abriram espaço para a disciplina na última década, com destaque para as linhas de pesquisa de mestrado e doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade de São Paulo (USP), assim como para a pioneira especialização em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, em São Paulo. Além desses casos, uma rápida pesquisa na internet mostram que hoje existem especializações em funcionamento ou planejadas em instituições como Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), PUC-Minas, PUC-Campinas, e Universidade de Fortaleza (UNIFOR), entre outras.

A Escrita Criativa abarca tanto a formação de escritores em diversas modalidades quanto pesquisas que visam compreender como ocorrem os processos associativos entre escrita e criação. Na PUCRS, por exemplo, o aluno de pós-graduação prepara uma dissertação ou tese que contém a obra literária (aproximadamente 70% do trabalho e um ensaio reflexivo sobre algum tema associado à obra. São múltiplas as possibilidades de ensaio; uma delas pode ser ao estilo dos textos que compõem o livro de Patti Smith *Devoção*, uma pequena novela literária precedida de um relato pessoal sobre sua composição e procedida de um apêndice sobre as motivações da criação literária – há também um anexo composto apenas por fotos dos manuscritos da obra. Remetendo à entrevista de Rodrigo Lacerda, este tipo de ensaio que acompanha a obra literária seria um exemplo de fazer uma tese a partir do seu próprio romance. No presente trabalho sigo nesta trilha de investigação, trazendo aportes teóricos e pensando a prática a partir disso.

²⁶ Ver anexo. A entrevista consta em *As melhores entrevistas do Rascunho – Volume 2*, mas também está disponível no site do jornal: <https://rascunho.com.br/noticias/nas-engrenagens-da-sociedade-moderna/>. Acesso em 24 set. 2021.

²⁷ Em 2012 (a primeira turma se iniciou em 2013), a PUCRS tornou-se a primeira universidade do Brasil a instaurar a Escrita Criativa como uma área de concentração em seu Programa de Pós-Graduação em Letras, com opções de mestrado e doutorado, no mesmo patamar da Teoria da Literatura e da Linguística. A área de concentração em Escrita Criativa foi uma evolução do mestrado em Escrita Criativa, implantado pela mesma universidade em 2006 (com início do curso em 2007), com três vagas dentro da área de concentração em Teoria da Literatura. O mestrado, por sua vez, originou-se da Oficina de Criação Literária em nível de extensão, ministrada desde 1985 pelo professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil. Em 2015, também foi instaurado o curso de graduação em Escrita Criativa.

2. UM MODELO PRÁTICO-TEÓRICO

Num livro chamado *Epistemologia Prática*, Jayme Paviani (2013) investiga e explicita as articulações entre as questões epistemológicas e metodológicas na pesquisa acadêmica. Seguindo matriz kantiana, Paviani, que é filósofo, defende uma síntese entre o racionalismo e o empirismo. Por esse ponto de vista, a ideia de conhecimento envolve a teoria e a prática, isto é, a compreensão e a sensibilidade²⁸, mas também o agir e o fazer.

Paviani fala de um “saber-fazer”, que exige escolhas práticas embasadas no estudo teórico:

A Epistemologia Prática, como o nome de inspiração Kantiana aponta, procura integrar questões epistemológicas presentes nas decisões metodológicas e, assim, mostrar que os processos metodológicos sempre pressupõem, consciente ou inconscientemente, escolhas epistemológicas. Trata-se, portanto, de um saber teórico prático (PAVIANI, 2009).

O livro de Paviani poderia embasar o que se denomina “ensaio teórico-prático”, um tipo de ensaio que escapa à disposição formal de um estudo científico tradicional. Este trabalho toma como pressuposto as considerações de Paviani e as utiliza para conduzir uma investigação pela prática da Escrita Criativa que ocorre a partir de estímulos fornecidos pela fotografias ou pela estética da arte fotográfica.

São múltiplas as abordagens possíveis na relação entre fotografia e literatura. A primeira constatação é que a fotografia propôs desafios à estética tradicional. Desde o anúncio da invenção do daguerreótipo, em 1839, a fotografia deu início a uma revolução tecnológica que atingiu o mundo das artes, que adentrou o que Walter Benjamin chamou de “era da sua reprodutibilidade técnica”. Benjamin discute o conceito de autenticidade e a perda do caráter único que conferia à obra de arte certa “aura”. Para o filósofo, o surgimento da fotografia obrigava a pensar tais conceitos de outro ponto de vista: “Já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte – sem se ter questionado o facto de, através da invenção da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte [...]”²⁹.

Benjamin remete ao debate que se seguiu à invenção do daguerreótipo, um debate no qual François Soulages encontra o início das relações entre literatura e fotografia.

²⁸ No sentido kantiano de que os objetos do mundo nos afetam, causando uma miríade de sensações, que fazem parte do campo do cognoscível.

²⁹ O entendimento do debate sobre a atribuição do estatuto de arte à fotografia fica mais compreensível se lembrarmos que o aparelho foi apresentado por Daguerre à Academia de Ciências de Paris.

Protagonistas do sistema literários manifestaram sua repulsa inicial – Charles Baudelaire, por exemplo – ou exaltação – caso de Edgar Allan Poe – quanto á novidade. Isto é, a fotografia foi, desde seus primórdios, objeto disparador de textos, mesmo que textos opinativos, de nomes essenciais da literatura: “Faltava à literatura enquanto tal encontrar a fotografia; o encontro entre duas artes sempre demorar para se realizar, pois envolve dialéticas entre essas artes”.

No século 20, essa dialética aconteceu de diversas maneiras. Não é o intento deste trabalho fazer um inventário dessa dialética, mas podem ser citadas as incursões de ensaístas que contribuíram tanto para a teoria da literatura quanto para a da fotografia, como Roland Barthes e John Berger. Considerações de escritores como Julio Cortázar e Susan Sontag comparando as duas artes também se tornaram referência. Cortázar traça paralelos entre a técnica compositiva do conto e a da fotografia. Ambos são fragmentos de uma dada realidade, recortes imagéticos. Como uma fotografia, o conto deve oferecer uma imagem marcante para o leitor. Tal aproximação diferencia o conto do romance, que, para Cortázar, se assemelharia à sucessão imagética do cinema:

Um filme é por princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 1993).

Se, de acordo com Cortázar, o conto e a fotografia capturam um instante, Susan Sontag afirma que a fotografia se mostra mais próxima da poesia, principalmente a poesia moderna:

O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade (SONTAG, 2004).

A poesia e fotografia, na perspectiva de Sontag, oferecem uma visão renovada sobre a realidade. Não é, no entanto, como já foi explicitado, o objetivo deste artigo, aprofundar questões de cunho mais teórico, mesmo que se trate de teoria engendrada por renomados escritores de literatura. Busca-se aqui o uso da teoria como mala propulsora para a criação. Por esse lado, vale mais levar em conta outro pensamento de Sontag, o de que a imagem fotográfica escancara a superfície, mas deixa para o espectador a missão de sentir e intuir o que está além, pois “Fotos, que em si mesma nada podem explicar, são

convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004). Assim, pode-se pensar num diálogo entre essas formas de expressão artística que tenha um viés prático, com narrativas que incorporam imagens ou as descrevem.

Em *Estética da fotografia - Perda e permanência*, de François Soulages, é organizado no que ele chama de “três momentos”, na verdade três capítulos, cada um dividido em quatro subcapítulos. O terceiro momento se intitula “A arte fotográfica”. Ao explicá-lo, Soulages (2010) afirma que “uma coisa só adquire sentido em função das relações que estabelece com outras coisas”. Remete aos momentos anteriores, nos quais pensou os fundamentos da estética da fotografia e qual o estágio atual da estética da obra fotográfica. Por fim, ele se propõe a esboçar uma estética da arte fotográfica focando nas relações as demais e em como se situa na arte contemporânea. O conceito condutor da investigação, explica, é o da cocriação, ou seja, a criação em parceria com outra linguagem, no caso, a linguagem literária: “Esse problema é tratado a partir de uma análise precisa das relações entre fotografia e literatura, baseada num estudo de obras de artistas [...] e numa reflexão sobre as relações entre fotografia e linguagem (SOULAGES, 2010).

No campo das relações entre a fotografia e a literatura, a cocriação não acontece sem dificuldades, pois as duas artes muitas vezes mantêm relações conflituosas. A cocriação é resultado numa união de fotos e textos, porém como fazer com que funcione? Soulages fala de três possibilidades: a combinação de fotos e textos que não foram concebidos para serem contemplados em conjunto (pode-se chegar a um bom resultado, mas talvez de forma aleatória); o ato de um fotógrafo criar a partir de um texto, ou de um escritor criar a partir de fotos (corre-se o perigo de cair na ilustração ou na redundância); e uma terceira maneira, mais interessante, segundo o estudioso, um procedimento artístico não se acrescenta ao outro, mas nasce do outro, assim “a escrita não foi acrescentada à fotografia; nasceu dela e, por um mesmo movimento, revelou, no sentido forte, a fotografia, dando-lhe toda a sua dimensão” (SOULAGES, 2010).

O tema das fronteiras da arte fotográfica com outras artes e a ideia de cocriação conectam-se com as observações de Natalia Brizuela em *Depois da fotografia*, um livro em que a autora enxerga na contemporaneidade cada vez mais “contaminações” entre os diversos campos artísticos. Brizuela afirma que, principalmente a partir de meados do século passado, ocorreu uma “contaminação” entre a literatura e a fotografia, que se manifesta através da inclusão de fotografias em obras literárias, mas também da influência da estética da arte fotográfica na estética da arte literária, que se apropriou de “certas características do dispositivo fotográfico” (BRIZUELA, 2014): “a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr

em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi – o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código”.

Com base nas considerações elencadas até aqui, selecionarei alguns trechos em que Brizuela comenta a obra do escritor peruano-mexicano Mario Bellatin, conhecido pelo intercâmbio que promove em livros entre literatura e outras práticas artísticas. A estudiosa introduz *Depois da fotografia* remetendo a Bellatin. Cita a Escola Dinâmica de Escritores, que Bellatin fundou na Cidade do México em 2000, com o objetivo de estudar como os escritores podem usar outras artes para estruturar suas narrativas. No ponto de vista de Bellatin, a literatura poderia, dessa maneira, assumir-se em definitivo como prática artística.

Os comentários de Brizuela acerca de duas obras de Bellatin vão ancorar minha própria criação literária, configurando assim um trabalho teórico-prático.

3. A FOTO COMO DOCUMENTO DA NARRATIVA

A produção literária de Mario Bellatin se encontra “plagada de la presencia de la visualidade” (SILVA TORRES, 2019). Exemplo disso é a novela *Los fantasmas del masajista*, publicada em 2009. A trama gira em torno de João, um massagista que trabalha numa clínica para mutilados. A narrativa está estruturada num único parágrafo que dura cerca de 60 páginas e ao qual se seguem uma série de fotografias que fazem pensar que o autor quis subverter as considerações de Roland Barthes, em *A câmara clara*, ensaio em que o pensador francês afirma que a fotografia se mostra “Impotente para as ideias gerais (para a ficção), sua força, todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade” (BARTHES, 1984). Ao falar sobre *Los fantasmas del masajista*, Brizuela chama a atenção para as legendas que acompanham as fotos e fazem referência a história do massagista e da clínica de mutilados, como se a documentassem:

Todas as fotografías têm legendas, e as legendas remetem à história e aos personagens do texto anterior, simulando ser talvez a ilustração ou talvez a documentação do lido, levando o texto para a zona do testemunho ou do documento. Apesar de tudo o que se leu fosse, claramente, ficção, sem nenhum gesto para a realidade. Por outro lado, as fotografías, que são, sim, documentos, são documentos da ficção [...] (BRIZUELA, 2014).

As fotos, no caso de Bellatin, não funcionam como documentos do real, mas ainda assim ratificam a presença do que é representado nas imagens. Seriam então documentos

da narrativa, que pode ser real ou inventada. Tal pensamento perpassa meus dois textos a seguir:

O Velho do Rio



Figura 12. Foto tirada pelo autor do trabalho.

Preste bem atenção na foto acima antes de ler o texto.

Em Sousa, quase ninguém chama o seu Róbson de Róbson. Quem quiser encontrá-lo deve perguntar pelo Velho do Rio. O tal rio é o do Peixe, mas duvido que haja muito peixe. Na maior parte do ano, nem água tem, já que estamos no sertão da Paraíba e o rio só “funciona” de janeiro a junho. No seu leito, alguns dinossauros deixaram pegadas há aproximadamente 110 milhões de anos. É um dos mais longos rastros dos bichões já descobertos no mundo. E o responsável por tomar conta de tudo é o seu Róbson. Olhando pra ele, pode-se imaginar um profeta da seca, mas a barba é somente um disfarce. Na verdade, ele é um herói. Há 33 anos não poupa esforços para preservar o Vale dos Dinossauros. Recebe os turistas de maneira exemplar e, em voz mansa, conta a história do sítio arqueológico.

O seu Róbson ficou contente quando, em 1999, o Banco Mundial financiou a construção de um centro de visitantes, de passarelas para os turistas e de uma barragem para desviar o curso do rio e impedir que as pegadas ficassem cobertas pela água. No

momento, todavia, certa tristeza o acomete. Desde 1999, nada mais foi feito. O centro de visitantes está caindo aos pedaços, quase literalmente. O projetor não funciona e os painéis explicativos estão descascando. Além disso, uma parte da barragem sofreu avarias. Como todo herói que se preze, o seu Róbson continua a lutar bravamente. Chegou até a enviar cartas para o gabinete do atual presidente da república e para seu antecessor contando a situação, porém não obteve resposta.

Voltando à foto acima, seria possível que o seu Róbson, com todos esses anos de dedicação aos dinossauros, estivesse ficando um pouco parecido com eles (ou ao menos com esse de brinquedo que está ao seu lado)?

Lonesome town



Figura 13. Foto tirada pelo autor do artigo.

Lá no meio do caminho para o Recife, antes de Tabira e São José do Egito, onde o chão é duro e céu sempre azul, e o azul serve para colorir a vida, mas também a torna mais difícil, pois significa que não vai chover, deve existir uma cidade chamada Solidão. Que se anuncia numa placa inesperada, entre pedras e cactos, que surge quando a gasolina está acabando. Deve ter sido assim comigo. Eu estava em pane, o carro em pane seca, e rumei para lá. Achei um posto melancólico na entrada da cidade, com um frentista de olhos idem. Tanque cheio, perguntei ao frentista se podia me arrumar um cafezinho da garrafa térmica em cima da bomba.

A garrafa estava vazia, ele se desculpou. Mas se eu quisesse tinha uma lanchonete bem arrumadinha na praça.

Àquela hora, sob o sol pungente e retumbante do meio da manhã, a cidade estava como a garrafa, e desconfiei que mesmo com o sol baixo não fosse tão diferente. Fazia sentido Solidão ser um lugar ermo. E por isso, por estar onde estava, o Café Agreste era surpreendente. Todo pequeno e aconchegante, com paredes em tons pastéis, balcão de madeira envernizada, piso de cimento queimado e quadros em serigrafia reproduzindo ilustrações da literatura de cordel. E com uma máquina de *espresso*.

O senhor de camisa social e cabelo engomado que devia ser o dono me sugeriu um café com rapadura e um sanduíche de coalho. Aceitei e fui me sentar numa mesa que dava para a praça. Então *you começa numa mesa de café, porque tudo em Paris começa numa mesa de café...*

Como assim? Ali estava eu, numa mesa de café em Solidão, lembrando-me do início do romance “Paris, Paris”, de Irvin Shaw.

Mas nada parecia querer começar na mesa daquele café deslocado. Nem nos arredores. Na praça, não ventava, e mesmo assim redemoinhos poeirentos se formavam e logo se dissipavam. Ali era um lugar para terminar. No fim, tudo terminava em Solidão.

O dono me trouxe o café e o sanduíche. Eu vinha de longe?

“Mais ou menos.”

E eu conhecia o mundo?

“Um pouco.”

Aquele senhor de olhos melancólicos (seria assim com todos os solidanenses?) que interrompera a minha divagação agora queria me contar sobre a sua própria. Ele tinha uma ideia infalível para fincar definitivamente a cidade no mapa.

“Planejo organizar o primeiro Festival Internacional da Canção de Solidão. Pelo Brasil, concorreria Caetano Veloso, com ‘Sozinho’; a representante italiana seria Laura Pausini com ‘La Solitudine’; e pelos EUA, Jon Bon Jovi defendendo sua versão de ‘Lonely is the Night’.”

Enchi a boca para ganhar mais tempo para responder, e depois disse que a Laura Pausini podia também cantar em espanhol, porque ela era fluente naquele idioma.

“Mas ela é italiana, é melhor que concorra pela Itália”, ele explicou.

“Ah, vai ser uma competição?”

Ele confirmou. Por acaso eu achava melhor que não fosse?

Eu não sabia. Disse que de fato uma competição podia atrair mais atenção da mídia.

Era o que ele pensava.

Terminei de comer, paguei e dei-lhe meu cartão.

Disse: “Boa sorte, e me envie um e-mail quando o festival acontecer”.

No caminho até o carro, observei outra vez a paisagem encardida da praça, poucas árvores e poucas folhas, que não se balançavam, e, contudo, os redemoinhos continuavam se formando para em seguida desaparecerem. No banco debaixo da única árvore com folhas suficientes para formar uma sombra, ainda que rala, uma senhora estava sentada, imóvel. Usava um vestido de mangas compridas e dava para ver que pelo seu rosto que era branquíssima.

Outra vez os ecos parisienses me atacaram e Irvin Shaw me cruzou a memória:

Quando meus amigos me perguntaram por que levei minha família para morar em apartamento pequeno, no último andar de um prédio sem elevador em Paris, eu lhes perguntei: se Greta Garbo tirasse algum de vocês para dançar, vocês não aceitariam?

Greta Garbo! A maior estrela de cinema de sua época, a mais reclusa entre todas as celebridades que já existiram. Greta Garbo, a mulher mais bonita de todos os tempos, que escolheu a solidão...

No fim tudo acaba em Solidão.

De perto a senhora na praça aparentava ser muito velha e frágil, seu rosto crivado de rugas como o chão do sertão, as mãos de dedos longo e trêmulos. Mesmo assim ela guardava uma beleza altiva, talvez pelos cabelos brancos e lisos presos num coque, que combinava com a magreza elegante, que combinava com o vestido azul, que combinava com o céu sem nuvens.

Fui até o carro, entrei e liguei o rádio. Ricky Nelson cantava "Lonesome Town" com aquela sua voz de beco. Aumentei o volume, sai do carro, caminhei até a senhora. Encareia-a. Sim, olhos melancólicos. Estendi-lhe a mão e ela entendeu o convite, dispondo-se a ser conduzida por mim. Um redemoinho nos envolveu e bailamos lentamente, com movimentos mínimos e delicadeza. Música finda, reconduzi a senhora ao banco. Saudamo-nos sem dizer nada e me fui. Ainda posso ouvir o dono do café aplaudindo a cena, mas na hora não me voltei para ver se ele existia.

“O velho do rio” é um texto de não ficção, escrito para blog e resultado de uma viagem de trabalho. A mesma viagem rendeu “Lonesome town”, que, no entanto, trata-se de conto publicado em meu livro *O amor é um lugar estranho*. A fotografia não foi publicada com o texto, mas, caso fosse, encaixar-se-ia como documento da narrativa. De qualquer forma, a foto foi disparadora da criação. Não tive tempo para entrar na cidade de Solidão, então a

imaginei, daí nasceu o conto, isto é, neste caso, a narrativa nasceu a fotografia, que também a documenta.

4. INSTANTES, FULGURAÇÕES; QUADROS, ENQUADRAMENTOS

Em *Sobre Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin dialoga com a performance do artista multimídia Joseph Beuys “Como explicar quadros para uma lebre morta”, de 1963. A performance “caracteriza um momento de articulação de seus materiais e seu processo de reflexão sobre a arte, um momento de expansão de seu projeto artístico” (JASINSKI, 2019, P. 145-146). O livro de Bellatin tem como mais evidente elo com a obra de Beuys o caráter fragmentário e aparentemente desconexo. “Lecciones para una liebre muerta” reúne quase trezentos pequenos relatos que não se encadeiam, saltando no tempo e alternando narradores. Cada um dos relatos pode ser visto como se o leitor estivesse olhando o visor de uma câmera, como aponta Natalia Brizuela:

Acumulam-se os 270 fragmentos, oferecendo a narração de histórias e situações que parecem funcionar como enquadramentos. Cada fragmento, ainda que em algum momento entre em contato com outros fragmentos, aparece como um quadro, fechado em si mesmo, dentro de cujas molduras os leitores veem algo. Os leitores não assistem ao desenvolvimento de um relato, porque não há duração. São instantes. Fulgurações, aparecimentos, quadros, enquadramentos (BRIZUELA, 2014).

O relatos, na verdade, não são narrativas, uma vez que não se desenvolvem. A ideia da não duração temporal foi posta em prática por mim nos seguintes textos, criados para o presente ensaio:

1 - Laura

Laura tinha os olhos pequenos, fundos e caídos. As sobrancelhas acompanhavam os olhos. E a boca idem. Era fina, comprida, e como que para baixo. Suas mãos eram compridas, não exatamente grandes. Sua pele era chocolate ao leite, os cabelos chocolate amargo. Será que ela tinha ascendência índia? Árabe? Talvez argentina ou uruguaia, já que seu rosto lembrava um tango, sempre um pouco triste, sofrendo mesmo ao sorrir. Mais ou menos assim:

^ ^

^

2 - À mesa

Um homem com o rosto franzido de nojo está sentado à mesa. É um restaurante, há outras mesas ocupadas. É um restaurante com bufê, a bancada de comida fica perto da mesa do homem com cara de nojo. Também perto fica a mesa do outro homem. O outro homem está sentado na perpendicular do homem com cara de nojo. O outro homem está palitando os dentes. O outro homem não é magro nem gordo, mas se tivéssemos de escolher diríamos que ele é mais para gordo e é também velho e usa camisa listrada, calça social azul e chinelos. Os chinelos são de couro e de tira única. A camisa listrada parece um número abaixo do que deveria. Parece apertada e curta. A calça, porém, parece um número acima. Larga, frouxa, e o outro homem não usa cinto.

Um homem está sentado à mesa, o rosto franzido, de leve, de nojo. Em seu prato, um pequeno monte esverdeado, rúcula e alface, e também tons marrons-avermelhados, peixe frito com molho rosé por cima e uma rodela de beringela frita, abóbora caramelada, e o branco-amarelado untuoso da salada de batatas com maionese. Mas o homem não come. Não por nojo. Não de seu prato. Não olha para seu prato. Olha para a parte da bunda à mostra do outro homem. A bunda larga e frouxa como a calça. A bunda velha como o homem. A bunda rosé como o molho por cima do peixe frito. A bunda untuosa com a salada de batatas com maionese.

Por que ele não usa cinto?, pensa o homem. Pensa e sente nojo. Sente nojo, mas não pode deixar de olhar.

5. A TÍTULO DE CONCLUSÃO

As relações entre fotografia e literatura se mostram um tema inesgotável. O presente ensaio procurou conectar o tema com a Escrita Criativa enquanto área acadêmica que envolve a formação de escritores assim como pesquisas sobre processos criativos. A partir disso, o objetivo do ensaio foi contribuir mais para a área da Escrita Criativa do que propriamente aprofundar discussões teóricas sobre as relações entre fotografia e literatura.

De início, tracei um pequeno panorama do estado atual da Escrita Criativa no Brasil, mostrando como na última década houve um crescimento na oferta de cursos na área em instituições de ensino superior. Depois embasei o que chamo de ensaio teórico-prático, uma ideia que navega entre o racionalismo e o empirismo, entre a compreensão e a sensibilidade,

fugindo assim do tradicional ensaio teórico-científico. A proposta foi aproximar fotografia e Escrita Criativa. Para tanto, os estudiosos escolhidos como suporte teórico-metodológico foram pensados para servirem de “disparadores” da criação literária. Apresentei textos motivados pelas considerações de Natalia Brizuela sobre a obra de Mario Bellatin. Foram textos que almejam o que Brizuela, remetendo a Bellatin, classificou como contaminação entre fotografia e literatura.

6. REFERÊNCIAS

AMABILE, Luís Roberto. **O amor é um lugar estranho**. São Paulo: Grua Livros, 2012.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **“Alguns aspectos do conto”**. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JASINSKI, Isabel. As cinzas de Beuys em Bellatin e o ritual da lebre morta: articulações do humano e do animal pela linguagem artística. **Caracol**, v. I, nº 17, p. 137-169, 2019.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática: ensino e conhecimento científico**. Caxias do Sul: Educs, 2009.

PELLANDA, Luís Henrique (Org). **As melhores entrevistas do Rascunho**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012

SILVA TORRES, Xiomara Danay. Escribir sin palabras: La fotografía en Los fantasmas del masajista de Mario Bellatin. **La Palabra**, v. 35, p. 29–39, 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

HOMO PRIMATO A INTERMÍDIA COMO MÁQUINA LITERÁRIA [ARTE-SEMENTE] E PRÁTICAS COTIDIANAS ESTÉTICAS

Eriton Vinícius Gonzaga de Melo¹, Sandra Malagón¹ e Maristela Carneiro¹

1. Universidade Federal do Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

No presente artigo dialogamos acerca das experiências estéticas cotidianas a partir de um ponto de vista intermídia. Em um primeiro momento, refletimos sobre os processos estéticos sensíveis nas práticas artísticas e sua relação com as experiências do cotidiano (em meio a uma pandemia). No segundo momento, analisamos as possibilidades de diálogo entre a comunidade acadêmica mato-grossense e a comunidade civil e política, por uma performance digital denominada Homo Pri.Mato.

Palavras-chave: Epistemes Andino Latinas, Estudos Culturais, Antropoceno, Sociologia da Imagem e Intermedia e Performance.

ABSTRACT

This article dialogues around intermedia and everyday aesthetic experiences. At first, we reflect on the sensitive aesthetic processes in artistic practices and their relationship with everyday experiences (in the midst of a pandemic period). In a second moment, we analyze the possibilities of dialogue between the academic community of Mato Grosso and the civil and political community, through a performance called Homo Pri.Mato.

Keywords: Andean Latin Epistemes, Cultural Studies. Anthropocene, Sociology of the Image, Intermedia and Performance.

1. INTRODUÇÃO

Oportunizando-se vivenciar a docência na competência de estagiárias (os) pela Faculdade de Comunicação e Artes ao curso de Licenciatura em Música, foi proposta ao grupo discente a elaboração diálogos provocativos entre a compreensão de intermídia e as experiências estéticas cotidianas. Para tanto, criou-se diferentes metodologias artísticas virtuais, a fim de que a estética fosse dirigida para a reflexão, começando com um debate entre as diferentes práticas artísticas e as ações cotidianas das(os) alunas(os) – e para tal

era importante destacar o resultado dos processos artísticos desenvolvidos, enquanto evidência dos contextos sócio-político-culturais-ambientais vividos.

2. RELATO DE EXPERIÊNCIA

Era imprescindível, que as (os/es) alunas (os/es) se sentissem acolhidas a expressar o mundo em que vivem, ressignificando suas atividades cotidianas, as quais acreditamos que, em meio a uma pandemia, adquirem um valor ainda maior na construção de suas subjetividades e mundos possíveis. Para Mandoki, a estética se expressa e, deve ser entendida, para além dos espaços artísticos e ir em direção "À riqueza e à complexidade da vida social em suas diferentes manifestações" (2006), tradução nossa³⁰.

Como pensar que a vida cotidiana está cheia de ações criadoras que são nutridas por uma sensibilidade estética expressa na capacidade de maravilhar-se, e de não “esquecer que as práticas artísticas são mais que um conhecimento específico validado por um circuito, ou pelo saber acadêmico” (LOPEZ, 2015).

Propusemos a criação de ações performativas e processos de criação de elementos visuais, sonoros, ou audiovisuais, tendo como máquina de operacionalização a intermídia, centrando-nos em explorar a potência criadora das diferentes atividades cotidianas das (os/es) discentes – criação artística + internet/mídias; implicou, compreender a dinâmica que ocorre em relação à experiência que as pessoas têm com os produtos midiáticos contemporâneos - pensar a partir das linguagens multimídia e narrativas transmídia, outros cenários para os processos estéticos da criação artística.

Para Paulo Freire, tal qual uma obra de arte, é a educação, e segundo ele “É nesse sentido que o educador é também artista”, logo, a docência é um viés dentro do equipamento do estado onde a pessoas que a exerce “Refaz o mundo, redesenha o mundo, repinta o mundo, recanta o mundo, redança o mundo” (FREIRE, 2000B: 6m42 – 7m02). Sugerimos como provocativa a performance Homo Pri.Mato, um ensaio fotográfico (com interferência digital), que aborda signos incontestáveis do “do império do homem” (BACON, 1620) - branco - na cidade de Cuiabá³¹.

³⁰ “... hacia la riqueza y complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones”.

³¹ Centro geodésico da América do Sul, Cuiabá teve sua “fundação” em 1719 pelos genocidas/bandeirantes Miguel Sutil e Pascoal Moreira Cabral, hoje capital do estado é mundialmente referida como capital do agronegócio.

Incitamos as (os) discentes a olharem as escolhas no âmbito social que se evidenciaram nestes tempos pandêmicos, a partir de uma localidade da cidade de Cuiabá-MT que acreditamos destacar, pela sua fisicalidade, a discussão trazida pelo autor Boaventura de Souza Santos, na conferência “Para Descolonizar o Ocidente – mais além do pensamento abismal” no ano de 2007. Na conferência Souza Santos aponta que durante o processo de invasão das coroas espanholas e portuguesas sob tutela imperial britânica e papal no ano de 1492 estabeleceu-se um novo evento neste Território Ancestral chamado América, ali segundo o autor fez-se as “as linhas do lado de cá e de lá” (2007).

O que Souza Santos busca apontar é que, neste período, deu-se origem ao sistema hierárquico e meritocrático que desenvolvemos em tempos pós-modernos como sociedades transnacionais. Este fato se deu por razão das coroas portuguesas e espanholas serem revestidas de autoridade pelo representante supremo do deus do homem branco, esse aval papal que categorizava que estes homens reis eram superiores às demais vidas humanas e não-humanas, que foram desde o primeiro contato descritos como seres primitivos, pagãos, sem almas, recursos naturais para o enriquecimento infinito das coroas.

Destacamos, a partir dessas observações e os diálogos que confluíram por estes prismas da colonialidade pela criação das categorias: gênero, raça e classe, o espaço onde está sendo erguida/construída uma praça, uma benfeitoria da mobilidade urbana que a Prefeitura de Cuiabá e o estado de Mato Grosso junto à iniciativa privada promoveriam à população cuiabana ao vencer uma concorrência nacional tornando-se uma das sedes da Copa do Mundo de 2014. Este espaço que desde os tempos pré-invasão – antes de 1750 até 2010, era um bolsão de umidade/chuva – mata ciliar de um dos afluentes do nosso avô Rio Cuiabá; está uma avenida de mão dupla, que intersecciona a região central do município a seu parque industrial como também à cidade industrial de Várzea Grande - MT.

Cuiabá sempre é apontada, nas mídias e meios de comunicação, como uma cidade provinciana, o que não é questão alguma, contudo na língua colonial estabelecida como língua oficial, provinciano é um lugar atrasado, mas bom para se ganhar dinheiro.

Pela leitura hierárquica e meritocrática, as culturas de coletivos humanos não europeus, não tem nenhum valor - a colonialidade produziu e desenvolveu mecanismos perpetuantes por onde as sociedades dominantes dos territórios invadidos e saqueados prosseguissem implementando a monoculturalidade da vida – modo único de se olhar e interagir para e ao regional, onde adjetivos como “nada presta” ou “é feio” são comuns ao pensar, falar e agir coletivo.

Em razão de todos os desvios de recursos financeiros, apenas a meses atrás foram iniciadas as obras da praça e abertura da avenida de mão dupla em toda extensão do projeto. Até então ainda havia dois pontos, com mata ciliar, a que se estendia para além de 50 m da margem do afluente, foi totalmente derrubada para que a praça fosse edificada, e assim os chamados, cidadãos de bem – homens, brancos e famílias, tenham à sua disposição aparelhos de ginástica, espaço para jogar conversa fora e um parquinho para passear e brincar com seus pets; benefícios que homens brancos valoram, e assim obtém seu direito constitutivo ao lazer.



Figura 1. Encruzilhada Norte e Sur. Performance Homo Pri.Mato 2021.

Decidimos, primeiramente, ir até o local e passar algum tempo ali. Observamos aspectos que no cotidiano de grandes centros, mesmo os com ares provincianos, ficam despercebidos. A futura praça que gerará bem-estar social, fica de frente para um dos mercados de alimentos in natura e industrializados na capital/município que se vende às mídias para os setores da sociedade chamados classe média-alta e alta. No entorno do futuro espaço de lazer há lotes, casas e apartamentos que iniciam seu valor de mercado na faixa dos 200 mil reais, podendo, tranquilamente, ultrapassar 15 milhões de reais, e a Universidade Federal de Mato Grosso.

Ficamos no espaço por cerca de 1 hora, andamos no entorno do afluente, que só conhecemos como o córrego de esgoto do Barbado. Quando traçávamos a metodologia de captura da performance, observamos o posicionamento do Sol, notamos, com a ajuda de um aplicativo de bússola que a frente da praça se volta para o Sul, então tínhamos como poética ao norte prédios/moradias tecnológicas e ficcionalmente sustentáveis prontos ou em

processo de edificação ao sul o que ainda resiste do Ecossistema de faixa de transição dos biomas Amazônia, Cerrado e Pantanal que foi construída a capital do agronegócio e do pantanal.

Tínhamos, então, um espaço que expunha no concreto as linhas abissais do processo de invasão e que, como sistema, perdura, em conjunto com as grandes questões que vieram às vistas neste período pandêmico partilhadas nas aulas remotas tais quais: a maneira que nos alimentamos; os lucros das indústrias alimentícia, farmacêutica e tecnológica neste período catastrófico; o trabalho e sua estruturação na metodologia fordista, tanto ao que tange pensa-lo quanto ao que tange pratica-lo; e aspectos outros que são resultantes do sistema necrófilo que acreditamos ser o único modo, para compor a performance digital.

Criamos, um figurino em conjunto com o espaço de pesquisa para criação e confecção de produtos para artes [*House of Einstein Halking*], um casaco/paletó de plástico com vários bolsos onde foram introduzidos dezenas de embalagens de drogas químicas lícitas para o diabetes, a pressão alta e problemas cardiovasculares, agulhas que diabéticos conferem suas glicoses e garrafa d'água de plástico; adicionamos roupas vendidas como roupa feminina – legging preta e camisa de gola alta branca - coturno/botas, fones de ouvidos com designer moderno [comprados em uma dessas casas de produtos chineses], uma vasilha redonda de comida para cães de ferro na cor prata; um produto vendido como comida, mas é veneno de uma franquia de fast-food; um capacho – tapete de porta – elegante, óculos, máscaras de guardanapos de papel.

Como cenário temos: solo/cimentado + uma personagem agênero – amplificados aos signos do homem branco referentes a prazer, conforto e acesso a crédito capital. No processo de elaboração da performance decidimos por incorporar a parte inicial capítulo 'Sociologia da imagem' do livro 'Sociologia da Imagem – olhares ch'ixi desde a história andina' da ch'eje/mestiça Aymara, a antropóloga Silvia Riviera Cusicanqui e aqui a trazemos integralmente abaixo.

A muito tempo trabalho sobre a ideia de que no momento presente nossos países produzindo situações de *colonialismo interno*. E é sobre este ponto que vou agora falar sobre a sociologia da imagem, a forma como as culturas visuais, portam possibilidades de compreensão do social, pois se desenvolveram em uma trajetória própria e que revela e reatualiza muitos aspectos não conscientes do social. Nossa sociedade tem elementos e características próprias de uma confrontação cultural e civilizatória, que se iniciou em nosso espaço desde 1532. Há no colonialismo uma função peculiar para as palavras: as palavras não designam, mas encobrem, e isto é particularmente evidente na fase republicana, onde tiveram que adotar ideologias igualitárias e ao mesmo tempo retirar os direitos da maioria da população. Deste modo as palavras se converteram em um registro ficcional, cheio de eufemismos, que ignoram a realidade ao invés de designá-la. Os

discursos públicos se converteram em formas de não dizer. E este universo de significados e noções não ditas, de crença na hierarquia racial e na desigualdade de seres humanos, vão se reproduzindo no senso comum, e ascendem como um estralo de vez em quando, de modo catártico e irracional. Não se fala de racismo, mas temos testemunhado ações coletivas de racismo, como em janeiro de 2007 em Cochabamba ou em maio de 2008 no Sucre, e que a primeira vista parecem inexplicáveis. Eu acredito que aí se desnudam as formas escondidas, soterradas dos conflitos que culturais que resultamos e não podemos elaborar um raciocínio sobre. Inclusive, não podemos conversar sobre eles. Nos custa falar, conectar nossa linguagem pública com a privada. Nos custa dizer o que pensamos e nos fazemos conscientes neste transfundo pulsional, de conflitos e vergonhas inconscientes. Isto nos deu modos retóricos de nos comunicarmos, sentidos dúbios, sentidos táticos, convenções da fala que escondem uma série de mal-entendidos e que orientam as práticas, mas que divorciam a ação da palavra pública (CUSICANQUI; 2015) tradução nossa.

Essa citação como é feita em espanhol, deste modo também buscamos trazer discussões entre as (os) discentes sobre a manipulação, a separatividade de uma mesma espécie, em suma parentes, sob duas línguas coloniais. Como pesquisadoras latino-americanas acreditamos que nossas miradas Bororo, Xavante, Coxiponês, Kayabi, Ch'ixi, Ch'eje ou del Sur nos levam a um reencontro com nossa Mãe, nossas avós, e introduzir no âmbito da docência a troca/partilha de saberes amplificados pela intermídia - estar e ser à palavra-imagem-vídeo; poderá, talvez, re-agenciar retomadas de estados cognitivos expandidos ou globais.

O título da performance surge como uma brincadeira de criança, pegamos o Homo da classificação eurocentrista de nossa biologia a Homo Sapiens Sapiens – primata diurno que pode refletir. Já a palavra Pri alude a primário – sob os aspectos discutidos ao que tange o trabalho, a produção de produtos primários em escala global & a “monocultura de ideias” (Shiva; 2005). Mato é signo ao verbo que se perpetua no cotidiano da capital e do celeiro/estado do agronegócio.



Figura 2. Percurso Conseqüências. Performance Homo Pri.Mato 2021.

Acreditamos, tal qual Cusicanqui afirma que “as imagens nos oferecem interpretações e narrativas sociais que, desde os séculos pré-coloniais iluminam esse transfundo social e nos oferecem perspectivas de compreensão crítica sobre a realidade” (2015) tradução nossa.

Este artigo & performance digital “Homo Pri.Mato”, é um discurso poético que se intersecciona entre a potência criativa das epistemes do Sul junto aos novos modos tecnológicos para a universalização de saberes nos institutos públicos e privados para a Educação, aplicativos et e tal. As ferramentas tecnológicas, nos escravizam para e pelo consumo, mas, ainda assim, uma imagem partilhada em #feed ou #story pode sim re-agenciar diálogos outros. Acreditamos que a intermídia é uma metodologia potencial, na Era Digital, tanto para o exercício da docência ou da palavra pública quanto no exercício privado/coletivo/civil.

Salve as Caboclas da Mata, salve Iracema, salve Jurema, salve Iara, salve Oxumaré, salve Gavião Real, salve Onça, salve Jiboia, salve Mamãe Oxum, salve Abuelas.

3. REFERÊNCIAS

BACON, Francis. “**Aphorisms on the Interpretation of Nature and the Empire of Man**”. 1620. Disponível em: <<https://users.manchester.edu/Facstaff/SSNaragon/Online/texts/318/Bacon,%20Aphorisms.pdf>> Acesso em: 13 de maio de 2021

De SOUZA SANTOS, Boaventura. **Para descolonizar Occidente: más alla del pensamiento abismal**. - 1a ed. - Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Prometeo Libros, 2010.

FREIRE, Paulo. **Paulo Freire entrevistado na cidade do México, 1996**. In videodoc Paulo Freire, constructor de sueños. Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario (IMDEC), Cátedra Paulo Freire do ITESO, Universidad Jesuíta de Guadalajara, fevereiro de 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amA_xoBh4f4&ab_channel=DiarioEducaci%C3%B3n> Acesso em: 11 de maio de 2021.

LÓPEZ, Elizabeth Garavito. **Ecologia em práticas cotidianas**. PPGA – Universidade Estadual Paulista; Simpósio 10 – Práticas colaborativas na arte contemporânea: processos criativos críticos e tensionamentos políticos. Brasil. 22-26 set. 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s10/elizabeth_garavito_lopez.pdf> Acesso em: 11 de maio 2021.

MANDOKI, Katya. **Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I.** Siglo Veintiuno Editores. 2006. Disponível em: <<https://arteymedios.files.wordpress.com/2008/02/manual-de-estetica.pdf>>. Acesso em: 1 mai. 2021.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos.** Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón. 2015.

ANÁLISE MUSICAL ASSISTIDA POR COMPUTADOR DE *LET ME DIE BEFORE I WAKE*

Tales Botechia¹

1. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Considerando-se a atual valorização estética do som em que o fazer musical se insere, este trabalho apresenta uma contribuição na qual um conjunto de ferramentas computacionais é utilizado na análise musical assistida de “*Let me die before I wake*”, de Sciarrino. O resumo contextualiza a obra a partir da noção da música de sons e discute os desenvolvimentos em *Music Information Retrieval*. Em seguida, partindo dos escritos de Sciarrino, e da análise computacional, verifica-se o desenvolvimento da obra a nível espectral, relacionando-o às alterações genéticas preconizadas pelo compositor.

Palavras-chave: Sciarrino, Let me die before I Wake, Análise musical, Análise assistida por computador e Descritores de áudio.

ABSTRACT

Due to the current aesthetic valuing of sound that is inserted music-making, this work presents a contribution in which a set of computational tools is used to an assisted musical analysis of “*Let me die before I wake*”, by Sciarrino. The paper contextualizes the work from a notion of music of sounds and discusses the developments in Music Information Retrieval. Following, standing from concepts as seen in Sciarrino’s writings, and from the computational analysis, the development of the work can be verified at a spectral level, relating it to the genetic alterations indicated by the composer.

Keywords: Sciarrino, Let me die before I wake, Musical analysis, Computational assisted analysis and Audio descriptors.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe apresentar uma análise musical da peça “*Let me die before I wake*” (1982) para clarinete solo, de Salvatore Sciarrino (1947). Para tanto, é introduzido o contexto histórico e estético em que a obra e o compositor estão inseridos, as problemáticas emergentes deste quadro para a análise, bem como um levantamento de

estudos musicológicos relacionados à análise computacional que possam contribuir com uma análise mais abrangente da obra em questão.

Da perspectiva musicológica, a música a partir do século XX se desenvolveu em diversos gêneros musicais, com a noção de tom musical passando a ser substituída pelo paradigma do som (SOLOMOS, 2019). Isso inclui, por exemplo, explorações timbrísticas, inserção do ruído, ressignificação da escuta, dentre outras abordagens que refletiram no processo criativo. Dentro desse pressuposto, então, há de se pensar em novas formas de análise musical que possam acompanhar as tendências de se trabalhar no campo da sonoridade que emergiram no fazer musical do último século e que vão além da análise de representações simbólicas, como a partitura.

Por novas formas de análise, entende-se, dentre outras questões, a inclusão de novas ferramentas que possam contribuir para se pensar de maneira alternativa quais aspectos serem desenvolvidos durante a análise. Deste modo, a análise pode operar em campos fora de representações simbólicas, tendo em vista que, como afirma Ferraz (2005, p. 58), na partitura “não é a sonoridade que notamos, mas dispositivos de disparo de sons, com o que nossas partitura traduzem muito pouco o som que estamos procurando fazer”. Dessa maneira, a utilização de ferramentas mais recentes abre a possibilidade de se analisar características comumente não notadas do som como, por exemplo, características acústicas ou psicoacústicas.

A partir deste paradigma, destaca-se os estudos que vêm crescendo desde a década de 1990 em *Music Information Retrieval*, ou *MIR* (FUTRELLE; DOWNIE, 2003; KLAPURI, 2006; RAS et al., 2010). Considerando a crescente intermediação de tecnologia em música, a análise computacional utilizada em trabalhos de música podem contribuir na exploração de diversas áreas, como aponta Zattra:

A análise computacional [...] poderia aplicar seus resultados atuais na extração automática de características, classificação e segmentação do sons para a análise musicológica, sua representação e transcrição. Como a tarefa de percepção é complexa e subjetiva, o computador pode ser de grande interesse, permitindo alcançar uma objetividade maior através da modelagem (ZATTRA, 2005)

Levando em consideração, portanto, o surgimento durante o século XX de tendências estéticas na valorização do som em relação à nota musical, a limitação oferecida pela análise de fenômenos sonoros observados exclusivamente pela partitura, e o crescente campo de

estudos de *MIR* através da análise computacional, este trabalho propõe fazer uso ferramental de descritores de áudio para a análise da obra.

2. MÉTODOS E FERRAMENTAS

A proposta analítica utilizada, conforme também apresentada por Botechia e Pessanha (2020), é ancorada em 3 metodologias: extração de dados simbólicos da partitura, percepção de fenômenos sonoros (sem um viés estruturalista, em se identificar e classificar unidades sonoras), e a extração de dados do sinal digital. Para tanto, além da partitura da peça (SCIARRINO, 1982), foi selecionada também a gravação com a performance de Reto Bieri (2011), de modo que se possa trabalhar a percepção de fenômenos sonoros e a extração de dados do sinal digital. A gravação, disponibilizada em mídia de CD, foi feita pelo selo ECM Records, com produção de Manfred Eicher em Sankt Gerold. O arquivo está no formato *Audio Interchange File Format* (Aiff), com uma taxa de amostragem de 44,1 Khz e *bitrate* de 1,41 Mbits/s.

Da partitura, a extração de dados simbólicos passa, primeiramente, por um levantamento das instruções do compositor em relação aos modos de ataque, dentre outras instruções relacionadas à mecanicidade do instrumento para a interpretação da obra, tomando nota, inclusive, das indicações presentes na bula da partitura. A partir deste levantamento, busca-se entender como os modos de ataque notados interagem e/ou estabelecem uma relação formal para a estruturação da peça.

Com a gravação, a escuta busca esclarecer aspectos que se destaquem a nível de percepção, bem como comparar a relação entre a sonoridade gerada por determinado modo de ataque e sua notação, de modo a se considerar quais características emergem na escuta, mas não estão presentes na notação da partitura em si. Sendo assim, a escuta pode revelar outros aspectos que podem contribuir para o entendimento estrutural da peça.

Os dados digitais são utilizados como material para os descritores de áudio que, por sua vez, são “funções matemáticas, apoiadas em medidas estatísticas e modelos psicoacústicos” (SIMURRA, MANZOLLI, 2015) que geram representações gráficas de determinadas características do som. Para este trabalho, os descritores de áudio que serão apresentados para a extração de dados do sinal digital são os descritores de *spectral roll-off* e de *loudness*, sendo o primeiro baseado em um modelo acústico, enquanto o outro é em

um modelo psicoacústico. A utilização dos descritores, neste caso, pode contribuir para uma análise assistida da peça, com outro modelo de segmentação formal, não necessariamente coincidindo com aquele estabelecido na partitura.

De acordo com Bullock (2008), o descritor de *spectral roll-off* é comumente utilizado para análise de sons com mais energia em regiões mais altas de frequência, fornecendo um valor em Hertz relativo ao acúmulo de energia espectral em determinado valor percentual. Tal característica, como veremos mais adiante, apresenta dados relevantes de todos os modos de ataque empregados durante a obra. Já o descritor de *loudness* é baseado na percepção de intensidade, conforme estabelecido pelos estudos de Fletcher e Munson (1933), cuja a medida correlaciona a amplitude de uma onda com sua região frequencial.

Com o viés das três metodologias de análise (partitura, escuta, análise computacional assistida), os resultados de cada uma serão comparados entre si, bem como com escritos do próprio compositor, buscando avaliar um quadro mais geral da obra.

3. RESULTADOS DA ANÁLISE

Pela escuta, é possível notar algumas unidades sonoras de caráter similar presentes durante toda a peça, sendo possível traçar um paralelo de uma concepção estabelecida pelo próprio compositor como “alterações genéticas”. Para desenvolver este conceito, Sciarrino recorre à seguinte definição:

O que significa o adjetivo "modular"?
Quer dizer um conjunto divisível em elementos regulares. Se os módulos não se repetem idênticos, temos uma *variação modular*.
Uma variação poderia não ser modular? Não.
[...] Na ideia de variação é implícito um sentido de confronto, é implícito que a experiência seja repetida, para poder se perceber a diversidade.
Enquanto alguns detalhes mudam, uma semelhança geral persiste, mostrando o relacionamento entre um módulo e sua relativa sucessão variada.
(SCIARRINO, 1998)

Compreendendo a definição dada pelo compositor, entendemos que faz parte da estruturação da peça esses elementos regulares que se assemelham, mas apresentam variações entre si. Outro elemento de destaque durante a peça, são ataques fortes e curtos, contrastando com o caráter geral da peça pela aparição frequente de elementos de baixa intensidade. Através da análise da partitura e de suas instruções descritas na bula, pode-se

perceber que a peça apresenta 3 tipos de modos de ataque: trêmolo de harmônicos, multifônicos e *slap tongue*. Em cada um destes modos de ataque, o compositor trabalha parâmetros internos em suas construções como, articulações, dinâmicas, pulsação, entre outros. Este trabalho de parâmetros internos garante não só a variedade do material, como a própria estruturação formal da obra. A figura a seguir sintetiza os modos de ataque e seus parâmetros alterados ao longo da obra:



Figura 14. Modos de ataque e seus parâmetros internos.

Levando em conta as configurações possíveis que se estabelecem pela escrita para os parâmetros internos, podemos classificar os modos de ataque em sua ordem de disposição na peça e compará-los tanto entre si, quanto suas sucessões. Tal comparação permite entender a construção formal da peça, que é dividida em 3 partes.

A primeira parte da peça trabalha majoritariamente o modo de ataque de trêmolo de harmônicos, com uma única aparição de um ataque rápido de multifônico seguido da técnica de *slap tongue* com variação de alturas tocadas o mais rápido possível.

A segunda parte da peça inicia com o segundo ataque de multifônico. Nessa parte, os modos de ataque e seus parâmetros e ordens de aparições permanecem quase sempre idênticas em relação à primeira parte, com uma modificação: os trêmolos que alternavam as fundamentais entre Eb - E com harmônico em C são trocadas pela alternância entre C - E com harmônico em A, e vice-versa. Assim como o trêmolo que alternava entre D - F# com harmônico em F permutam as fundamentais com o trêmolo de F - E com harmônico em G.

Além disso, a segunda parte tem um acréscimo de novos modos de ataque, em especial com multifônicos de ataque rápido. Esses outros multifônicos são seguidos ora por uma iteração do mesmo multifônico em intensidade mais baixa, ora por trêmolo de harmônicos e ora por ataques de *slap tongue* em uma de suas duas configurações (notas repetidas no grave e alternância de alturas).

A terceira parte tem início similar à segunda parte. No entanto aumenta a variedade de modos de ataque, que até então eram reduzidos quase unicamente a variações paramétricas no trêmolo de harmônicos, com aparições pontuais de multifônicos e ataques em *slap tongue*. Nesta parte, surgem os demais multifônicos notados na bula com perfil dinâmico crescendo/decrescendo. A recorrência de multifônicos de ataque rápido com *slap tongue* é maior, e suas durações também são mais longas em relação às duas primeiras partes.

Já a análise assistida por computador fornece dados a nível macroestrutural, conforme a representação pelo descritor de *loudness*, e a nível microestrutural pelo descritor de *spectral roll-off*, revelando uma síntese de representações dos modos de ataque. A partir da figura a seguir podemos apontar como se dão essas representações:

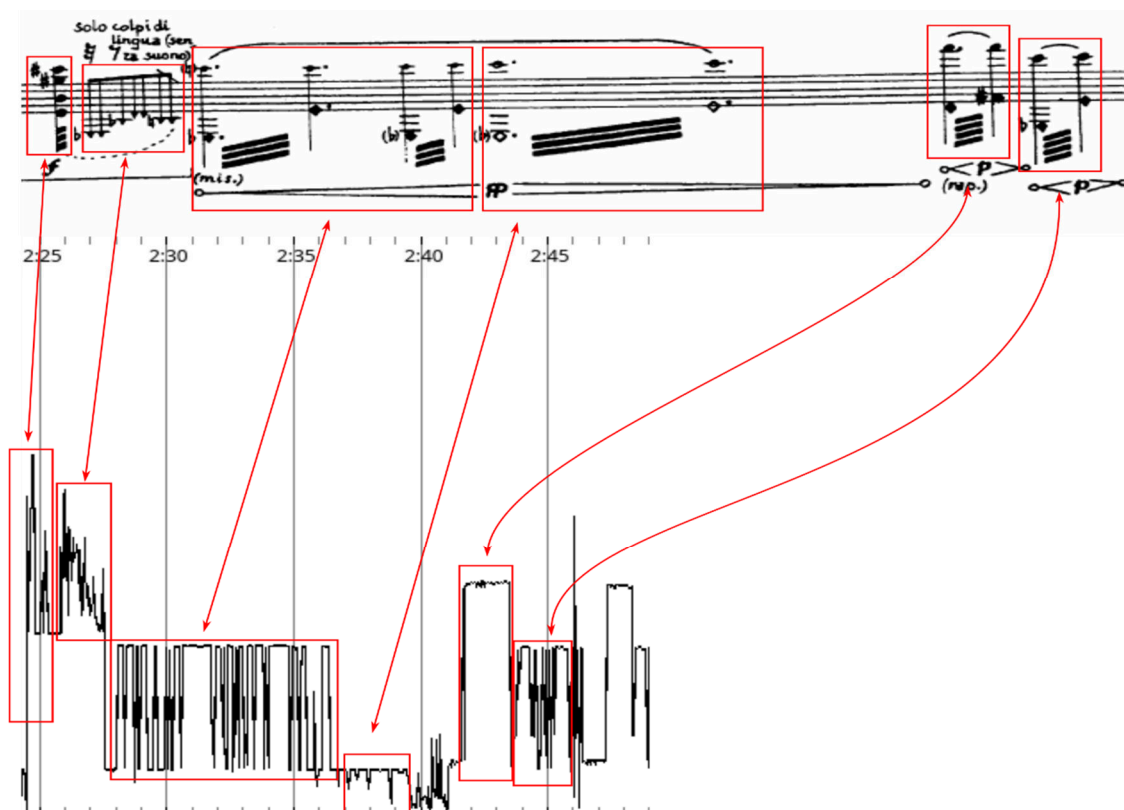


Figura 15. Excerto com a equivalência entre representação dos modos de ataque na partitura e com o descritor de spectral roll-off.

O multifônico em staccato é sempre visto como um pico irregular alto e curto, enquanto o *slap tongue* tem um formato parecido no gráfico, com o pico mais alongado horizontalmente, frisando a qualidade de ambos serem vistos como uma única unidade sonora. O trêmolo de harmônicos são vistos de dois modos: platôs localizados mais altos dão destaque aos harmônicos, já os platôs mais baixos são quando as fundamentais são evidenciadas.

A representação do descritor de *loudness* aponta segmentações em picos altos e pontuais, contrastando com o caráter geral da peça de intensidades mais baixas. É possível perceber, ainda, que as aparições desses picos tende a se tornarem mais frequentes próximo ao final da peça, bem como passam a ser mais alongadas, como um processo de adensamento:

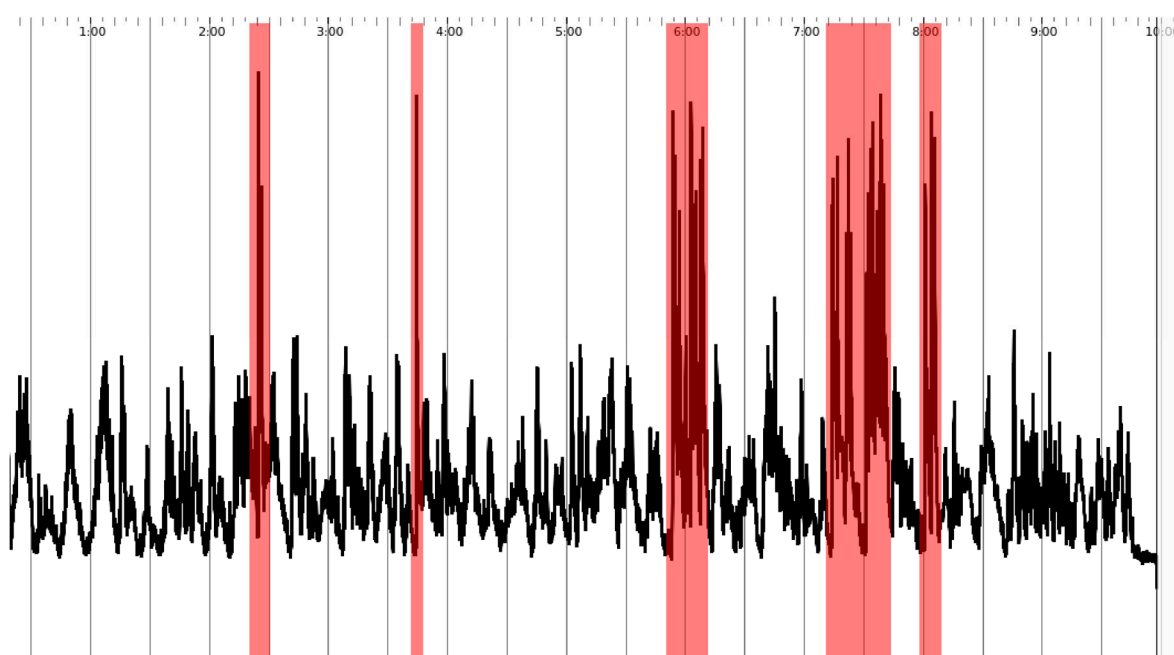


Figura 3. Descritor de loudness aplicado à forma geral de "Let me die before I wake".

4. DISCUSSÃO SOBRE A ANÁLISE ASSISTIDA

Após a apresentação dos resultados obtidos, algumas considerações devem ser tocadas a respeito da utilização da análise assistida por computador. Primeiramente, devemos compreender que descritores de áudio em maneira geral – o que inclui os descritores de *spectral roll-off* e *loudness* – coletam dados relativos a níveis baixos do som,

sendo mais próximos a características acústicas ou psicoacústicas, e não daquelas relacionadas ao caráter de articulação e/ou expressivo de música. Dessa maneira, alguns pontos devem ser discutidos como, por exemplo, por que a opção pelos descritores de *spectral roll-off* e *loudness* foi feita, já que a maioria dos descritores também operam a nível baixo? Ou como utilizar dados acústicos e psicoacústicos para determinar a estruturação e/ou segmentação da peça?

Há uma miríade de descritores que operam tanto no domínio do tempo, quanto no domínio da frequência. Naturalmente, o descritor de *spectral roll-off* opera sobre o domínio frequencial. Sendo assim, os valores fornecidos por ele contribuem na identificação de alturas, sendo estas um aspecto relevante na notação, que trabalha com alturas definidas na partitura. Além disso, por trabalhar com o acúmulo de energia em regiões altas de frequência, diferentemente das operações de outros descritores sobre o domínio da frequência, a distinção entre os modos de ataque se tornam mais claros quando representados graficamente. Quanto ao descritor de *loudness*, a operação com informações psicoacústicas permite um diálogo entre a análise computacional e a análise pela escuta.

Quanto aos dados acústicos coletados, em um primeiro momento não aparenta haver quaisquer relações com a estruturação da peça. Portanto, a análise computacional passa a ser assistida, pois não fornece a estruturação e nem a segmentação da peça. No entanto, dá informações ao analista para serem interpretadas à luz de outros dados. No caso deste trabalho, interpretadas em relação à escuta da gravação, às instruções da partitura e aos escritos do compositor. É através desta integração de dados feita pelo analista que o discurso musical, agora correspondendo, de fato, a um nível alto, é estabelecido.

Do ponto de vista musicológico, a assistência de ferramentas computacionais trazidas para o campo da análise musical implicam em contribuições que podem ser futuramente desenvolvidas em mais trabalhos, especialmente aqueles em que a música é feita dentro do paradigma de sons, e não mais de notas, de tal maneira que a partitura não é capaz de englobar todos os aspectos do som conforme pretendidos pelo compositor. Ou seja, os dados levantados pelos descritores de áudio, bem como de outras ferramentas computacionais, podem indicar pontos até então não explorados por outras vias de análise. Sendo assim, este trabalho não se encerra em si, mas abre a possibilidade para futuros estudos sobre “*Let me die before I wake*”, com a utilização de novas ferramentas, além de propor a se estender à pesquisa em outras obras, cuja a partitura não compreende a totalidade de sua própria estruturação.

5. REFERÊNCIAS

- BOTECHIA, T.; PESSANHA, T. R. P. Uma análise de Trash TV Trance pelo viés da sonoridade. In: **Congresso da ANPPOM**, 2020.
- BULLOCK, Jamie **Implementing audio feature extraction in live electronic music**. 2008. 260 p. Tese (Doctor in Philosophy) – Birmingham City University, Birmingham.
- Contrechant. **Compositor Salvatore Sciarrino. Clarinetista: Reto Bieri**. [s.l.]: ECM Records, 1 CD, 2011.
- FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades: um livro de música para não-músicos ou de não música para músicos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- FLETCHER, H.; MUNSON, W. A. Loudness, Its Definition, Measurement and Calculation. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 5, n. 2, p. 82–108, 1933.
- FUTRELLE, J.; DOWNIE, J. S. Interdisciplinary Research Issues in Music Information Retrieval: ISMIR 2000-2002. **Journal of New Music Research**, v. 32, n. 2, p. 121-131. 2003.
- KLAPURI, A. (ED.). **Signal processing methods for music transcription**. Nova Iorque, NY: Springer, 2006.
- RAS, Z. W.; WIECZORKOWSKA, A. (EDS.). **Advances in music information retrieval**. Berlim: Springer, 2010.
- SCIARRINO, S. **Let me die before I wake**. Clarinete em Si bemol. Milão: Ricordi, 1982. 1 Partitura.
- SCIARRINO, S. **Le figure della musica: da Beethoven a oggi**. Milão: Ricordi, 1998.
- SIMURRA, I. E.; MANZOLLI, J. Lana Tai - no dia em que nasceu uma aquarela: diário de bordo de uma composição a partir de descritores de áudio. **Per Musi**, n. 32, p. 338–363, 2015.
- SOLOMOS, M. **From music to sound: the emergence of sound in 20th- and 21st-century music**. Tradução de John Tyler Tuttle. Nova Iorque: Routledge, 2019.
- ZATTRA, L. Analysis and analyses of electroacoustic music. In: **Sound And Music Computing**, 2005.

NÍVEIS DE PERTINÊNCIA NA ANÁLISE E CRIAÇÃO: A AMPLITUDE DOS OBJETOS-ENUNCIADOS MUSICAIS

Gustavo Bonin¹

1. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Os estudos em música atualmente procuram expandir a amplitude dos objetos e *corpora* de pesquisa. Com base no modelo de níveis de pertinência, proposto por Jacques Fontanille (2008 e 2015), apresentamos um modo de operacionalizar a expansão dos objetos com que as práticas de análise e de criação lidam na contemporaneidade.

Palavras-chave: Análise musical, Processos criativos, Semiótica e Níveis de pertinência.

ABSTRACT

Music studies currently seek to expand the amplitude of research objects and *corpora*. Based on the model of levels of pertinence, proposed by Jacques Fontanille (2008 and 2015), we present a way to operationalize the expansion of objects with wich practices of analysis and creation deal within contemporaneity.

Keywords: Musical Analysis, Creative Processes, Semiotics and Levels of Pertinence.

1. APRESENTAÇÃO

Este artigo procura explorar as amplitudes que os *corpora* musicais podem alcançar nas pesquisas e criações em música. Com foco no modelo semiótico³² dos *níveis de pertinência*, proposto por Jacques Fontanille (2008 e 2015), veremos que os objetos musicais podem ser apreendidos, analisados e criados a partir de uma *espessura perceptiva*, do menor nível de pertinência à mais extensa amplitude. Do ponto de vista do objeto-enunciado musical, iremos iniciar uma investigação sobre as diferenças e conexões entre os níveis elementares e os mais abrangentes da formação do sentido na linguagem musical.

³² Temos como bases teóricas e metodológicas as propostas desenvolvidas pela Semiótica Discursiva ou Semiótica de origem francesa. Ferdinand Saussure, Louis Hjelmslev e Algirdas Julien Greimas são os autores basilares da teoria que, a partir dos anos 80, ganha desdobramentos contemporâneos propostos pelos pesquisadores Claude Zilberberg, Jacques Fontanille, Eric Landowski, Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, para citar apenas os mais conhecidos.

Apesar de não ser o foco do artigo, iremos apontar breves aproximações do modelo de Fontanille com os desenvolvimentos atuais das pesquisas em música, ligadas a três áreas de pesquisa específicas: a Semiótica da música, a Cognição musical e a Etnomusicologia. Na segunda e terceira parte, apresentaremos o modelo dos níveis de pertinência a partir de breves enunciados musicais comuns aos estudos musicológicos, tendo como guia principal a tensão e intercambialidade entre as práticas de análise e de criação em música. Por fim, na terceira parte do artigo, trouxemos três *quase-teses* ou *quase-livros*, de Silvio Ferraz (2007), Valéria Bonafé (2016) e Francisco Lauridsen Ribeiro (2019), para explorar as potencialidades que o modelo oferece para o campo da musicologia, especialmente porque lida com um *corpus* que ressalta um processo de hibridização entre as formas de vida acadêmica e artística.

2. EXTENSÕES ANALÍTICAS E CRIATIVAS

Ao falar sobre o papel da etnomusicologia nos estudos musicológicos, Jean-Jacques Nattiez condensa um pensamento interessante sobre a relativização e amplitude dos objetos nas pesquisas em música: “pelas questões que suscita, a etnomusicologia desempenha um papel absolutamente peculiar em face à musicologia tradicional, pois obriga a relativizar – destacando a especificidade de nossa cultura – as obras e as práticas musicais ocidentais” (2020).

A virada que a etnomusicologia provocou nos estudos em música no último século, a ponto de Nattiez indicar que ela conduz as pesquisas para a invenção de uma “vasta musicologia geral” (2020), traz de fundo uma preocupação que não é apenas a de descentralizar as obras e práticas musicais do ocidente europeu, algo extremamente importante para a difusão de sistemas musicais periféricos, mas também revela uma investigação mais atenta sobre o “tamanho” do objeto de pesquisa e de criação musical. É a partir desse ponto de vista que iremos apresentar brevemente um modelo semiótico que nos ajuda a compreender as divergências e intersecções entre diferentes níveis e estratos de análise e criação.

Em uma apresentação online chamada “On the future of music research”, o pesquisador David Huron (2021), em um pensamento similar ao de Nattiez, diz que uma *musicologia aplicada* precisa se preocupar com a extensão e o caráter aplicado que se pode

dar aos objetos de pesquisa. O termo em inglês “applied” é utilizado também no campo na etnomusicologia. Krisala Harrison (2014), em artigo que descreve uma segunda onda da *etnomusicologia aplicada*, iniciada nos anos 1990, aponta que, além das investigações tradicionais e exclusivas sobre o folclore musical, também foram inseridas as preocupações com a “música em uso em uma variedade de contextos, acadêmicos e outros, incluindo educação, política cultural, resolução de conflitos, medicina, programação artística e música comunitária” (SEM *apud* HARRISON, 2014)³³.

Mesmo pertencendo a áreas musicológicas distintas, respetivamente, semiótica, cognição musical e etnomusicologia, os autores que apresentamos brevemente procuram ampliar os níveis de pertinência do objeto de pesquisa no campo musical. No entanto, muitos mal-entendidos, que se dão na interação entre diferentes formas e métodos de se analisar e criar em música, ainda acontecem pela diferença de níveis ou de extensões que as investigações colocam em contraposição. Ou seja, muitas vezes se compara de forma frágil elementos que pertencem a estratos diferentes: os encadeamentos sonoros com o contexto e a forma de vida social; as representações gráfico-sonoras com a sua realização e percepção; o instrumento de análise e/ou criação com o ato de compor e assim por diante.

Veremos que os níveis ou estratos propostos para a análise (e que também podem ser estendidos para os processos criativos) sempre possuem ligações entre si, tanto por caminhos de condensação como por movimentos de expansão. Basta que a comunidade de pesquisadores e criadores discuta sobre quais são seus limites e suas permeabilidades. O ganho de uma compreensão mais extensa e mais clara da amplitude dos objetos de pesquisa é que os diálogos entre áreas se tornam mais fluídos e frutíferos.

3. NÍVEIS DE PERTINÊNCIA: TEXTO E ENUNCIADO

Recentemente, a semiótica se deparou com as mesmas questões sobre a amplitude dos objetos de pesquisa que levantamos na seção anterior. O modelo que iremos apresentar, proposto por Jacques Fontanille (2008 e 2015), procura estabelecer níveis mais claros da extensão analítica, apontando o tipo de experiência, as instâncias formais correspondentes e os seus movimentos de *integração ascendente* e *condensação descendente*, ao mesmo

³³ “[...] music to use in a variety of contexts, academic and otherwise, including education, cultural policy, conflict resolution, medicine, arts programming, and community music” (HARRISON, 2014) tradução nossa.

tempo que busca uma proximidade maior com outras áreas de pesquisa como a sociologia, antropologia e os *cultural studies*.

Para acomodar o novo modelo nos argumentos basilares da semiótica de origem francesa, Fontanille propõe um modo de dissolver a tensão que há entre o “objeto” declarado da teoria, o *texto* enquanto unidade de sentido, como diz Fontanille, “a cidade é um texto, a história é um texto, o perfume é um texto, o mundo sensível é um texto... (2008), e os “objetos” de análise que a teoria enfrenta atualmente.

Na semiótica, que parte dos estudos desenvolvidos por Louis Hjelmslev³⁴ e Algirdas Julien Greimas³⁵, o *texto* se constitui na articulação ou na *função semiótica* entre um *plano de conteúdo* e um *plano de expressão* e cada plano terá *forma* e *substância* (cf. HJELMSLEV, 2003 [1953]). Nas áreas de pesquisa em artes, muitas vezes se usa a relação entre *forma* e *conteúdo*, que corresponde, do ponto vista da semiótica francesa, à *expressão* e *conteúdo*. É importante marcar que os limites do texto nessa semiótica são bastante maleáveis e que o *texto*, em princípio, é compreendido:

como uma totalidade absoluta e universal, o texto pode ser manifestado de diversas maneiras, porque ele próprio não é determinado pela experiência, possibilitando, por essa razão, que a teoria calcule uma variada gama de possibilidades de manifestação (MORAES, 2020).

A ideia de *texto-absoluto*, de que nos fala Moraes (2020), a partir da diferença entre *text* e *texter*³⁶, distinção proposta por Hjelmslev (2003), deixa bastante aberta a amplitude de pesquisa, já que qualquer manifestação de qualquer “tamanho” é passível de ser analisada pela teoria. A partir da escolha dos elementos que integram a articulação entre expressão e conteúdo de uma dada experiência escolhida como *corpus*, constitui-se um *texto-objeto* que será o recorte de pertinência com que o(a) pesquisador(a) irá trabalhar ao longo de sua investigação.

Apesar da grande amplitude³⁷ implicada na definição de texto para a semiótica, acabou-se cristalizando uma ideia de que o texto se relacionava apenas com os objetos da linguística, da literatura, da poesia ou daqueles objetos que possuem elementos da

³⁴ Para consulta, buscar o livro *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, publicado pela Perspectiva.

³⁵ Greimas é conhecido como o fundador da semiótica discursiva e o livro que faz o melhor apanhado geral das propostas desenvolvidas por essa teoria é o *Dicionário de Semiótica*, publicado pela Contexto.

³⁶ *Text* e *texter* são, respectivamente, a forma singular e plural de texto em dinamarquês.

³⁷ Autores como Jean-Marie Floch e Diana Luz Pessoa de Barros já se valeram dessa vasta amplitude para analisar, de um lado, as características que dão identidade aos usuários do metrô e, de outro, as marcas enunciativas que conformam os discursos de intolerância, de ódio e as estratégias de construção e circulação das fake news nas práticas online.

linguagem verbal. No intuito de atenuar essa cristalização e também de dissolver a tensão entre o “objeto” declarado da teoria e os desafios dos objetos contemporâneos, Fontanille propõe uma estratificação das amplitudes de análise com a intenção, não exclusiva, de que os diálogos com outras áreas de pesquisa se tornem mais fecundos. Para isso, ele sugere seis estratos de pertinência, da amplitude mínima à máxima abrangência: signo, texto, objeto, prática, estratégia e forma de vida. Há movimentos da expansão da pertinência, da menor para a maior, com a integração ascendente, e, inversamente, caminhos de condensação descendente, da maior para a menor. É evidente que cada termo do modelo tem sua história de relações com termos e conceitos de outras teorias, porém, o que mais nos interessa neste primeiro momento é apresentar e compreender os limites e permeabilidades de cada nível ou da relação entre eles.

Tipo de experiência	Instâncias formais	Instâncias Materiais
figuratividade	figuras-signos ↓	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
interpretação	textos-enunciados ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
corporeidade	objetos ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos
prática	cenas predicativas ↓	Propriedades sensíveis e materiais das cenas
conjuntura	estratégias ↓	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias
éthos e comportamento	formas de vida	Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida

Figura 1. Níveis de pertinência.
Fonte: (LIMA, 2010)

O *texto*, a partir dos estudos sobre a *enunciação* de Greimas (1974 e 1979), possui uma outra característica importante: a de ser o “lugar” onde se projeta as marcas enunciativas de um *enunciador* que, pelo modo de “dizer”, constrói o próprio perfil e o de um *enunciatário* para aquele *texto-enunciado*. O enunciador e o enunciatário são figuras discursivas projetadas pelo texto, eles não são os sujeitos empíricos de carne e osso. É por isso que podemos falar de diferentes fases composicionais de certos autores, ou até mesmo,

de figuras heterônomas de um mesmo compositor ou intérprete. Dessa maneira, ao expandir a noção de texto, Fontanille nos propõe que cada nível de pertinência poderá ser visto como um enunciado, uma interação entre expressão e conteúdo, com sua enunciação pressuposta. É a partir da relação entre os níveis que observaremos com mais clareza uma espécie de espessura perceptiva e analítica da linguagem musical.

Feita essa breve apresentação do desdobramento da noção semiótica de texto, esperamos que o ruído comum que se dá entre a semiótica de origem linguística e os estudos em música seja atenuado. Os termos *linguística*, *texto* e *enunciado* costumam ser compreendidos como noções que são restritas aos domínios da linguagem verbal. É natural que isso aconteça, já que o nascimento e a literatura desses termos estão no seio dos estudos linguísticos propriamente ditos. Felizmente, esse ruído está cada vez menor nas diversas áreas de saber, principalmente nos ambientes interdisciplinares. De todo modo, a partir do momento em que a semiótica se estabelece como uma teoria interdisciplinar, os termos e seus usos passam a ter uma abrangência que não se restringe aos domínios verbais: podemos compreender que estamos no âmbito das *linguagens*, sejam verbais, não-verbais ou sincréticas (verbais e não-verbais); e quando dizemos *texto-enunciado musical*, estamos falando de objetos ou *corpora* musicais, que podem se restringir aos encadeamentos e signos sonoros e/ou se expandir até as formas de vida musicais no interior das sociedades. Na próxima seção, apresentaremos as definições de cada estrato, a partir de exemplos de enunciados musicais que operacionalizam a proposta de Fontanille.

4. ENUNCIADOS MUSICAIS

Em geral, não há necessidade de que as pesquisas percorram toda a espessura dos estratos propostos pelo modelo dos níveis de pertinência. Atravessaremos todos os estratos apenas para fins didáticos, porém, em princípio, é importante observar em que nível o problema de pesquisa coloca mais ênfase. Como estamos propondo um contato e uma certa isonomia, mesmo que artificial neste primeiro momento, entre as *práticas* de criação e de análise, vamos iniciar pelo estrato que Fontanille descreve como o próprio curso “em ato” (2008).

No nível da *prática*, aponta-se qual é o *regime de crença* característico e descreve-se quais são as etapas e processos do curso de ação que constroem uma *cena predicativa*.

Essa cena, que existe a partir de uma maior ou menor estabilização operada ao longo da história das suas realizações, é predicada, ou qualificada, a partir das etapas e regimes que a definem. Por exemplo: i) a *seleção de materiais e ferramentas* e ii) a *aplicação de ferramentas* são etapas imprescindíveis que pertencem igualmente às práticas de criação e de análise, etapas que, depois da primeira sequencialização (a *seleção* como fase inicial e a *aplicação* como etapa secundária), podem ser permutáveis ao longo de todo o processo e que colocam em jogo uma questão bastante comum na área musicológica: a intercambialidade entre ambas.

Nessas duas etapas comuns, que são fases de um mesmo ato, podemos apontar certas diferenças que as caracterizam individualmente. Na *aplicação das ferramentas*, as práticas de criação e de análise possuem predominâncias de processos com direções opostas, um de decomposição, em geral, metalinguística, e outro de composição sintagmática. Isto é: i) a prática de análise dá preferência a desmembrar seu material a partir de ferramentas metalinguísticas, sejam elas de uma teoria com epistemologia consolidada, sejam elas inerentes a um uso próprio e particular; ii) a prática de criação prefere unir o material escolhido em uma nova cadeia sintagmática ou processual, seja a priori e/ou em performance ao vivo. Estamos sempre falando de predominâncias, pois ambas as práticas integram os dois processos.

O que também colabora para diferenciá-las é observar seus contatos com outras práticas, principalmente as que colocam em relevo a realização dos seus “produtos” finais. Se, em geral, a prática de análise está intimamente ligada às publicações da *prática acadêmica*, a prática de criação está mais ligada à *prática performática*³⁸. A cada interação entre práticas diferentes, surgirão novas etapas, implicações e tensões. Por exemplo, a área de pesquisa acadêmica que lida com os processos criativos na academia procura tensionar ou hibridizar o contato entre a criação e a análise, a partir de artigos que explicitam o processo criativo, que organizam diferentemente a disposição textual ou que possuem alguma invenção visual que fuja dos modos prototípicos de se dispor os elementos de um artigo científico etc. Na próxima seção iremos apresentar exemplos que esclarecem melhor essa hibridização de práticas e formas de vida.

³⁸ Um autor que explora recorrentemente a criação no nível da prática performática é o compositor norte-americano John Cage. Em peças como *4'33"* ou *Organ2/ASLSP*, o que está posto em evidência é a *prática de concerto*, pois, de um lado, a ausência de encadeamento sonoro ressalta uma tensão em uma das etapas de um concerto de música – sentar-se na plateia, entrada do músico, o **músico toca**, o músico é aplaudido – e, de outro lado, uma música que pode durar séculos faz com que a plateia e os músicos nunca a experienciem completamente.

Podemos lembrar também da interação que as práticas de criação estabelecem com as *práticas de aleatoriedade* como, por exemplo, o jogo de dados ou o *I Ching*, utilizado por diversos compositores. Em geral, esse contato procura tensionar a etapa de *aplicação* ou de *encadeamento sintagmático* dos materiais e ferramentas *selecionados(as)*, pois tira do enunciador a escolha decisiva no passo a passo da cadeia sonoro-musical para dá-la à “sorte” ou a uma maior ou menor probabilidade implicada na prática aleatória escolhida. É esse tipo de contato que, aliado ao *objeto-computador*, colabora atualmente para levar a criação *a priori* para o ato performático ao vivo, ação sempre presente nas práticas de improvisação.

Poderíamos especificar cada vez mais as etapas, processos e os contatos que constroem as cenas predicativas das práticas de criação e análise, mas o interessante é que se tenha em mente que os elementos que caracterizam as práticas descrevem um curso de ação, ou seja, um processo encadeado em fases aspectuais de uma temporalidade lógica (inicial, durativa, final), da maneira que são mais ou menos cristalizadas nas sociedades.

Todo nível de pertinência tem uma face³⁹ virada para um nível inferior, direcionada por condensação, e para um superior, direcionada por integração e expansão. Partindo do nível das *práticas*, podemos, de um lado, i) operar por condensação descendente e apresentar os *objetos*, *textos* e *signos* e, de outro lado, podemos ii) operar por integração ascendente e descrever a *estratégia* e a *forma de vida* que articulam as práticas em contato.

- i) A prática é constituída por *objetos* que oferecem um tipo de experiência corporal e que também servem de suporte para os *textos* que são interpretados, textos que podem ser reduzidos a *signos* ainda mais elementares presentes no seu interior.
 - a. Vamos tomar de exemplo o *objeto-computador*, já que ele pertence igualmente às duas práticas, de criação e análise. Enquanto interface corporal, podemos pensar em diversos tipos de interação: o computador pode ser um notebook ou personal computer (PC), ou seja, há uma mobilidade espacial maior ou menor do uso; ele pode ter diferentes tipos e tamanhos de tela; tipos de *mouse*, *pads*, *controladores*; tipos de fones (abertos, fechados etc.); tipos de monitores de áudio e assim por diante. Ele pode também ser pensando enquanto *objeto-instrumento-musical* que propõe uma interação corporal e colabora para compor a cena predicativa da *prática performática*.

³⁹ Fontanille também chamou os níveis de pertinência de *percurso do plano da expressão*, pois, precisamente, a cada passagem de estrato, o nível atual torna-se ou *substância da expressão*, por integração e expansão, ou *forma da expressão*, por condensação, do nível subsequente.

- b. Enquanto interpretação, teríamos os *textos-gravação-digital* que utilizam o objeto-computador enquanto suporte. Esse é o nível mais explorado no campo musicológico, pois os modos de se analisar e criar o todo dos encadeamentos sonoros são os mais diversos. Podemos lembrar dos *descritores de áudio*, que funcionam como ferramentas tanto de análise como de criação.
 - c. Enquanto figuratividade (elementos mínimos), podemos escolher grandezas do *texto-gravação-digital*, como um intervalo melódico, um acorde, um timbre, uma massa espectral específica etc.
- ii) A *estratégia* é uma operação que agencia mais de uma prática, enquanto a *forma de vida* é uma “deformação coerente, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas predicativas entre elas” (FONTANILLE, 2015, p. 31).
- a. Enquanto conjuntura, um exemplo de estratégia que agencia as práticas de análise e criação, principalmente na etapa de *aplicação de ferramentas*, é a das *funções algorítmicas*⁴⁰ que são programadas no objeto-computador, em especial, as que trabalham com a manipulação de probabilidades. Do lado da análise, elas funcionam para construir modelizações dos textos, do lado da criação, para construir cadeias sintagmáticas mais ou menos aleatórias.
 - b. Enquanto ethos, as *formas de vida artística e científica* podem ser postas em interação quando os *regimes de crença* (cf. FONTANILLE, 2015) que caracterizam as práticas de análise e de criação são tensionadas. Por exemplo, um artista que passa a viver em um “ambiente” científico, que tem suas demandas específicas, acaba relativizando certas estratégias, práticas, objetos, textos e signos que podem hibridizar as formas de vida. Exploraremos com mais detalhes essa interação entre formas de vida na próxima seção.

Os breves exemplos da área musicológica que apresentamos colaboram para localizar as balizas mais gerais do modelo de Fontanille. Sabendo que a experiência musical é completa, os níveis servem como a organização (de análise e/ou de criação) de uma “espessura” perceptiva e analítica da linguagem musical.

Quando se coloca em jogo outros elementos que constituem os estratos e a passagem entre eles, a descrição de casos específicos e já realizados se enriquece. Seria possível, por exemplo, levar em conta elementos de conteúdo como a narrativização ou temporalização do percurso que um enunciador específico escolhe fazer ao longo de sua criação e/ou

⁴⁰ O *algoritmo* que agencia as trocas online atuais é um bom exemplo de *estratégia* que gerencia diversas práticas digitais.

análise; poderíamos apontar os arranjos e conflitos modais (*querer, dever, poder e saber*) com que o enunciador se vê mobilizado em determinadas práticas específicas; também é possível apresentar as figuras e temas discursivos que colaboram para caracterizar posições ideológicas do enunciador etc.

Na próxima seção, iremos fazer uso do modelo de Fontanille sem a necessidade didática de apresentar a passagem entre todos os níveis de análise, a fim de mostrar que o reconhecimento das diferenças e das permeabilidades entre os estratos colabora para um entendimento mais amplo do sentido produzido pelos *enunciados musicais*.

5. QUASE-TESES OU QUASE-LIVROS

Para que a operacionalidade dos níveis de pertinência fique mais clara, ao mesmo tempo que exploramos ainda mais a intercambialidade entre as práticas de análise e de criação, resolvemos trazer três “quase-teses” ou “quase-livros” defendidas(os) por autores brasileiros. Escolhemos a tese de livre docência de Silvio Ferraz, *notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho*, defendida em 2007 na Universidade Estadual de Campinas; a tese *A casa e a represa, a sorte e o corte: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*, de Valéria Bonafé, defendida em 2016 na Universidade de São Paulo; e a tese *Esboçamentos do corpossom: a escrita do corpo na víscera do som*, de Francisco Lauridsen Ribeiro, defendida em 2019 na Universidade de São Paulo.

A partir do momento em que o sujeito-artista começa a fazer parte das práticas acadêmicas, podemos especificar melhor o que dizíamos anteriormente sobre a hibridização das formas de vidas *científicas* e *artísticas*, tensão que está condensada nas “quase-teses” ou “quase-livros” que trouxemos nessa seção.

Há algum tempo, os artistas, que também são professores e pesquisadores acadêmicos, procuram tensionar os modelos clássicos de pesquisa científica, principalmente porque há uma necessidade de que os produtos artísticos (obras e performances) sejam considerados, pelas agências avaliadoras, realizações acadêmicas com peso equivalente aos produtos cristalizados da prática científica. As discussões são extensas, há ganhos e perdas, porém, nosso foco nesse artigo é mostrar como certos elementos de diferentes níveis

de pertinência podem contribuir para as discussões musicológicas e semióticas sobre a análise e a criação.

A princípio, podemos pensar em duas direções possíveis: i) um caminho de “cientifização” dos processos criativos, como é o caso das produções acadêmicas que descrevem e/ou analisam as suas próprias obras; ii) um processo de “estetização” das produções acadêmicas. As três “quase-teses” ou “quase-livros” que trouxemos se encaixam na segunda direção.

É fácil perceber que, predominantemente, uma direção enfatiza a prática de análise e a outra a prática de criação. Além das etapas de *seleção* de materiais e ferramentas e da *aplicação* de ferramentas; das predominâncias de processos de decomposição metalinguística e de composição sintagmática; também podemos marcar que o *regime de crença* de cada prática constrói credibilidade e confiabilidade, respectivamente, a partir de caminhos *implicativos*⁴¹ que valorizam a inteligibilidade dos processos e, de outro lado, caminhos *concessivos*⁴¹ que enfatizam os efeitos sensíveis (sensoriais e passionais) dos processos. Lembrando que sempre há um jogo de predominâncias e não de exclusividade entre as direções e características que apresentamos nos parágrafos anteriores.

Uma *tese* prototípica prevê, implicativamente, certos encaminhamentos específicos em todos os níveis de pertinência que apresentamos anteriormente. Ela se organiza com base no regime de crença da *cientificidade* que caracteriza as práticas acadêmicas, regime cuja credibilidade e confiabilidade é construído a partir de ritos de avaliação que são feitos pelos pares das áreas de pesquisa específicas, como, por exemplo, o rito de defesa de tese. Na avaliação feita pela banca de defesa, espera-se da *tese* uma disposição gráfica e textual cuja ordem é estabilizada pelo gênero, que possui pequenas variações a depender das áreas específicas, e um conteúdo que fundamente as ideias defendidas pelo autor. O efeito *veridictório* (GREIMAS; COURTÉS, 2008) que se procura é o de construir um discurso “verdadeiro” e sem incoerências, revelando “segredos”, desmascarando “mentiras” e “falsidades” caso seja necessário. Dessa maneira, a *tese* prototípica, enquanto *texto-enunciado*, está mais consolidada sob a égide da ética do que da estética e se liga mais às características da prática de análise do que da prática de criação.

Sabemos que nada disso é novidade. O interessante é ver que as “quase-teses” ou “quase-livros” tensionam a prática acadêmica a partir, predominantemente, do nível do *objeto*, do *texto* e dos *signos*, já que os ritos de defesa e avaliação pertencentes à prática

⁴¹ A sintaxe tensiva da implicação é *se isso então aquilo* (ZILBERBERG, 2011).

foram realizados prototipicamente: houve uma banca de defesa composta por especialistas da área de música, escolhidos pelo orientador e orientando; as defesas públicas se realizaram em um dia com hora marcada, dentro dos limites temporais de um doutorado/livre docência; os especialistas fizeram suas arguições e os orientandos puderam responde-las; foram feitas as avaliações finais e os resultados de aprovação foram dados no mesmo dia, dentre outras pequenas fases internas.

Dessa maneira, a concessividade típica da prática de criação está em outro nível de análise. Se partirmos da “quase-tese” de Valéria Bonafé (2016), podemos observar que o formato da folha em *paisagem* desloca o que comumente é utilizado em uma tese. Estamos diante de um *objeto* que oferece uma experiência corporal diferentes das teses comuns, já que o manejo sensível e tátil da leitura se dará de maneira distinta. Neste formato, a *tese-objeto* se aproxima do que se chama às vezes de um *livro de artista*, em que um autor-artista apresenta e descreve as suas obras em livros de diferentes formatos. A pesquisadora ainda faz uma divisão em cinco livros (ou *cadernos*) separados, o que reforça a estratégia concessiva no nível do objeto, da experiência corporal com a tese.



Figura 1. “Quase-tese” de Valéria Bonafé.
Fonte: BONAFÉ, 2016.

Apesar dos debates pautados desde a década de 80 pela chamada *New Musicology*, proliferaram ainda hoje com bastante força em nossa comunidade de pesquisa discursos que tomam a análise como prática absolutamente alheia ao campo da subjetividade. Ainda é corrente o entendimento de que falar sobre composição implica essencialmente em *analisar* e que *analisar* significa estritamente lançar um olhar técnico e distanciado sobre uma determinada peça ou conjunto de peças. Seja dos musicólogos e musicólogas, performers, ou mesmo dos próprios compositores e compositoras, espera-se que a análise seja norteada por uma postura que preze pela neutralidade e pela objetividade, mantendo-se a devida separação entre quem observa e aquilo que é observado.

No que se refere ao que é observado, tal postura revela um entendimento da composição como um objeto autônomo, como um traço único e acabado. Assim, no caso da composição que conta com o suporte escrito, a partitura é tomada como zona supostamente neutra, como lugar privilegiado para a coleta de informações técnicas que irão compor o material de quem analisa. O que não está na partitura, não é considerado. E a bem da verdade, nem tudo que está na partitura precisa ser levado em conta numa análise. Informações que não estejam escritas em código musical – como título, dedicatória e outras anotações textuais ou visuais feitas pelo compositor ou compositora – não possuem o mesmo status e podem ser ignoradas sem grandes perdas. Já no que se refere a quem observa, tal postura conduz a uma necessária instrumentalização com ferramentas também voltadas exclusivamente para o código musical e também supostamente neutras, na maior parte das vezes estruturadas a partir de relações numéricas, matemáticas. Os intervalos musicais, as durações, as intensidade e até mesmo o que atualmente responde pelo nome *sonoridade*, podem ser assim quantificados, reduzidos e descritos por gráficos e tabelas.

Nessa perspectiva, os discursos sobre composição se fortalecem numa espécie de mito cientificista, ancorados na lógica e no cálculo. A análise musical se afasta do campo da *crítica*. Ela afrouxa seus laços com a estética, com a sociologia e com a história, e se alinha mais ao campo da *Music Theory*^{2[4]}, arrastando consigo a

² No verbete *Society for Music Theory [SMT]* do dicionário Grove Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com>). Patrick McCreless esclarece que a SMT foi fundada em 1977, durante um encontro reunindo 275 pesquisadoras(as) na Northwestern University, onde finalmente a

composição. Nessa perspectiva, tem-se assim a análise musical – e por conseguinte seu próprio objeto de estudo, isto é, a composição – compreendida não como discurso singular, circunstancial, provisório e precário, mas genérico, estável, sólido e preciso.

Esse quadro positivista que busquei aqui desenhar é bastante similar àquele outrora descrito por Kerman na introdução de seu *Contemplating Music: challenges to musicology*³, lançado em 1985. Ali, ao avaliar o estado da musicologia em seu tempo, Kerman problematizava a ausência de *crítica* e localizava o problema muito precisamente no campo da análise.

Existe, é claro, análise musical – embora a maioria das pessoas prefira não chamar a isso crítica. Quando aplicado à música, o termo “análise” passou a significar a detalhada explicação “interna” da estrutura de certas composições. (E resulta que essa explicação constitui um processo altamente técnico, com sua bela impressão e seus exemplos musicais retocados, seus quadros, gráficos reduativos e digressões matemáticas ocasionais). A análise, como já disse, está intimamente associada à teoria musical e, com frequência, é nela englobada, como se a análise fosse apenas o complemento demonstrativo da teoria. [...] Por que não se concentram-se os analistas unicamente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade autônoma, sem levar em conta matérias tão importantes quanto a história, a comunicação, a emoção, os textos e programas, a existência de outras obras de arte, e tantas coisas mais? [...] O potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la para o mundo real (KERMAN, 1987, pp. 10-11).

Mas se evoco Kerman e a *Nova Musicologia* na introdução desse trabalho, não é exatamente porque componham minha base maior de referências bibliográficas percorridas ao longo dos meus anos de formação acadêmica – ao contrário, meu contato com textos de autoras e autores da Nova Musicologia é relativamente recente e em menor número se comparado à carga literária que possuo de Adorno, por exemplo, autor que perpassa quase silenciosamente todo esse trabalho –, tampouco porque dela ou de suas bases filosóficas pós-estruturalistas eu queira tomar partido, mas sim porque me parece que como operador crítico ela ainda preserva sua atualidade, potência e pertinência frente a esse quadro positivista que busquei aqui esboçar e com o qual não pretendo me alinhar nesse trabalho.

music theory foi reconhecida como uma disciplina acadêmica independente. Segundo ele, “o impulso para a formação de uma sociedade nacional surgiu de um movimento de base de professoras de teoria que viam o ensino de teoria da época como inadequado em geral (cursos de teoria eram muitas vezes ministrados por compositoras ou performers para quem a teoria era um interesse secundário) e que viam a análise musical baseada na teoria como uma disciplina acadêmica autônoma” (Patrick McCreless no verbete *Music Theory* do dicionário Grove Music Online). Nesse sentido, ele aponta que a SMT contribuiu para o entendimento de que a disciplina “teoria da música deveria ser ensinada por teóricas profissionais, não por compositoras ou historiadoras da música”, reforçando a importância de suas especificidades e de seu consequente status como área autônoma. A fundação da sociedade foi precedida pelo estabelecimento de alguns programas de PhD em *music theory* em importantes universidades estadunidenses, entre elas as renomadas Yale University e Princeton University, associadas a nomes como Allen Forte e Milton Babbitt, respectivamente. Apesar de nos primeiros anos a SMT se concentrar em assuntos ligados exclusivamente à teoria e à análise musical – especialmente a abordagens analíticas de base schenkeriana, serial ou de conjuntos – McCreless aponta que mais recentemente a SMT passou a expandir suas áreas de contato e seu repertório de estudos, relacionando-se com assuntos como percepção musical e cognição, performance e análise e até mesmo música e filosofia, e abordando o jazz, a música popular e a música não-ocidental.

³ O livro *Contemplating Music: challenges to musicology* foi lançado no mesmo ano nos Estados Unidos e na Inglaterra, recebendo nesse segundo país o título *Musicology*. O livro foi lançado dois anos depois no Brasil, em 1987, sob título *Musicologia*.

Figura 2. “Quase-tese” de Valéria Bonafé. Fonte: BONAFÉ, 2016

Se nos voltarmos para nível do *texto* e dos *signos*, podemos perceber várias estratégias concessivas realizadas pelos três autores. Apesar das partes de um *texto-tese* (resumo, sumário, agradecimentos, prefácio, capítulos etc.) serem apresentadas em uma ordem até certo ponto estabelecida pelo gênero, o projeto gráfico de cada parte não é convencional (fig. 2 e 3):

Outros elementos (*signos*) no interior do texto enfatizam a tensão que se estabelece entre a prática de criação e a acadêmica, como as divisões entre os parágrafos nas teses de Ferraz e Ribeiro, que segue uma ordenação não convencional que os separa por números (1. - 2. - 3.); a troca da terceira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular; o uso do *discurso indireto livre*; a escolha por ferramentas de análise e criação menos referenciadas e assim por diante.

sumário	[SUMÁRIO]
	[nome da parte] – N° da página
	[INTRODUÇÃO] [PERAMBULAR COM PALAVRAS-TALISMÃ] – 4
	[PEQUENA SÍNTESE] – 14
	[ANOTAÇÕES DE LOCALIZAÇÃO] – 15
	[UM: perambulações com corposom] – 21
	[BLOCO UM: o que pode ser um corposom?] [9 partes] – 23
	[CORPO, DETRITO, TEIA, CAMINHADA]
	[CORPO-DIFERENÇA, ALTER-ORGANISMO] – 24
	[O DOBRAR E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO RECEPTIVO-ATIVO] – 30
	[ANOTAÇÃO COM PEDAGOGIA, PERFORMANCE E SONOPLASTIA] – 33
	[JANÔ E AS LINHAS VITAIS] – 34
	[ANTERIORIDADE DO ESPAÇO: PELO MENOS DOIS CASOS] – 42
	[DESCONHECIDO, CUPINZEIRO, GÊNESE ESCALAR]
	[SOLTAR PODE SER SALTAR]
	[NOÇÃO COMUM DO CORPO-OPACIDADE] – 46
	[ONTOGÊNESE DO CONTATO: POR UM PIANISMO DE BORDA (UM)] – 50
	[ONTOGÊNESE DO CONTATO: POR UM PIANISMO DE BORDA (DOIS)] – 54
	[QUASE-NADA] – 59
	[BLOCO DOIS: caminhada-catástrofe.
	Primeiras imagens de víscera] [17 partes] – 66
	[CAMINHADA DA CAVERNA COMO VÍSCERA]
	[POTÊNCIA GERMINANTE DA PERAMBULAÇÃO NA CAVERNA] – 72
	[PENSAR INSTÁVEL COM A CAMINHADA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU
	(UM)] – 81
	[TOLOS] – 84
primeiro livro: notas do caderno amarelo [1]	
fórmula do desenho e das linhas [8]	
fórmula da imagem de som e do gesto deformado [25]	
fórmula da incustação [43]	
fórmula da reescrita [69]	
segundo livro: [89]	
páginas sobre tempo e espaço na composição musical [89]	

Figura 3. “Quase-tese” de Silvio Ferraz e Francisco Ribeiro

Fonte: (FERRAZ, 2007 e RIBEIRO, 2019).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos, neste breve artigo, um esforço de aproximação entre áreas de pesquisa em música que exploram as diferentes amplitudes dos *corpora* musicais contemporâneos. A intenção é de que, como aponta Nattiez (2020), as confluências e os diálogos nos levem a uma musicologia *lato senso* e vasta, sem que, com isso, cada área perca suas especificidades e desenvolvimentos específicos.

Nesse sentido, o modelo semiótico de Jacques Fontanille (2008 e 2015) pode servir de ponto em comum para ligar as diferentes pesquisas em música, conectando os estudos mais focados nos encadeamentos sonoro-musicais às investigações que levam em conta os valores e modos de circulação dos objetos e prática musicais nas mais distintas sociedades. Para isso, trouxemos exemplos da musicologia distribuídos nos níveis de pertinência proposto por Fontanille. A partir do momento em que as discussões sobre os estratos de análise e criação começa a ganhar densidade, os atores das práticas de pesquisa

equacionaram o melhor modo de tratar objetos ou *textos* musicais mais canônicos como, por exemplo, a *partitura*, os *instrumentos musicais*, as *gravações*, as *performances/concertos/shows*.

Por fim, ao trazermos as *quase-teses* ou *quase-livros*, buscamos aplicar brevemente o modelo de análise para revelar uma força de hibridização entre as formas de vida acadêmica e artísticas, tendo em vista a forte presença de pesquisadores-autores nas universidades do Brasil e do mundo. O tamanho do artigo nos impede de apresentar mais detalhes sobre os objetos que trouxemos, ou mesmo sobre a interação entre as práticas de análise e criação, porém, acreditamos que a operacionalidade dos níveis de pertinência começa a ser clarificada na musicológica, na medida em que o modelo colabora para discutir a intercambialidade entre análise e criação e oferece mais fluidez aos diálogos de uma futura “musicologia vasta”.

7. REFERÊNCIAS

BONAFÉ, Valéria. **A casa e a represa, a sorte e o corte: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]**. Tese [doutorado] defendida na Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

FERRAZ, Silvio. **notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho**. Tese de livre docência defendida na Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2007.

FONTANILLE, Jacques. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUF, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires, 2015.

GREIMAS, Algirdas Julien. **A enunciação (uma postura epistemológica)**. Trad. Jean Cristtus Portela e Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz. Arquivo em formato digital (pdf). 2016 [1974].

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et all. São Paulo: Contexto, 2008 [1979].

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. 2a ed. Perspectiva: São Paulo, 2013 [1953].

HURON, David. **On the future of music research**. In: Future directions of music cognition: CEJUM, 2021. Disponível em: < <http://org.osu.edu/mascats/virtual-speaker-series/> >.

HARRISON, K. R. The Secod Wave of Applied Ethnomusicology. **Musicultures**, v. 41, n. 2, 2014.

LIMA, E. S. D. O texto e seus entornos: a geração do sentido e os níveis de pertinência na proposta de Jacques Fontanille. **Estudos Semióticos**, , 6, n. 1, 10-17, 2010.

MORAES, Leticia. A noção de texto na semiótica: do texto-absoluto ao texto-objeto. **Estudos Semióticos**, v.16, n.3, p.233-250, 2020.

NATTIEZ; COELHO, Lucas de Lima (trad.); LACERDA, Marcos Branda (trad.). Etnomusicologia. **Revista Música**, v. 20, nº 2 – Dossiê Música em Quarentena, 2020

RIBEIRO, Francisco. **Esboçamentos do corpossom: a escrita do corpo na víscera do som**. Tese [doutorado] defendida na Universidade de São Paulo. São Paulo: 2019.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.



AUTORES CONVIDADOS

MEU BRASIL BRASILEIRO: O IMAGINÁRIO FUNDACIONAL NA LITERATURA E NA MÚSICA BRASILEIRA

Eduardo Mahon¹ e Helvio Moraes¹

1. Universidade do Estado de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

1. PARTE I

Antes de iniciarmos nosso percurso entre letras e músicas, convém uma advertência. Uma leitura que vise a aproximação entre duas expressões culturais é sempre problemática, em razão das questões metodológicas que são intrínsecas a cada campo de conhecimento e pela forma de abordagem que, no presente workshop, visa uma leitura sincronizada. Portanto, seria questionável afirmar haver um paralelo que se encaixe perfeitamente entre a produção literária e a musical. A ilustração que propomos serve apenas para provocar o nosso público sobre as reiterações imagéticas da expressão brasileira que se volta sobre si, descrevendo um corpo geográfico, apresentando-o como exótico, pitoresco, saboroso.

É claro que, a partir dessa provocação, pode surgir eventualmente trabalhos que proponham uma metodologia específica para um recorte do imaginário que contemple autor e obra. Por enquanto, queremos simplesmente sublinhar leituras coincidentes que são encontradas na literatura e na música popular brasileira. Antonio Candido dizia que há um tensionamento entre a produção cosmopolita e localista. Esse diálogo nem sempre foi pacífico. Ao contrário. Em geral, a produção literária fez com que uma geração se colocasse em confronto com a precedente, todas reivindicando a veracidade brasileira, a realidade nacional como meta. Como isso se dá em termos musicais e quais as interseções que podem ser realizadas no tempo e no espaço?

Essa é a nossa proposta. No 1º dia, veremos a ocorrência da reiteração temática que se submeteu a várias estéticas literárias e musicais. No 2º dia, perceberemos justamente o contrário: a diversidade de temas sob uma mesma estética musical, o samba. Hoje

mergulharemos no que Candido chamou de “localismo”, passeando por autores e compositores que criaram um Brasil ficcional que se queria verídico. Amanhã, passearemos por um cosmopolitismo particular, costurado sob o ângulo estético genuinamente brasileiro. Será possível concluir que as imagens que se repetem no tempo e se reformulam com os vários autores citados projetam-se para fora da literatura e contaminam a música popular brasileira do século XX, igualmente impactada por uma espécie de programa identitário.

Portanto, prepare o seu coração!

Prepare o seu coração / Pras coisas que eu vou contar / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / E posso não lhe agradecer // Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo / E a morte, o destino, tudo / Estava fora do lugar / E eu vivo pra consertar // Na boiada já fui boi / mas um dia me montei / Não por um motivo meu / Ou de quem comigo houvesse / Que qualquer querer tivesse / Porém por necessidade / Do dono de uma boiada / Cujos vaqueiros morreram // Boiadeiro muito tempo / Laço firme, braço forte / Muito gado e muita gente / Pela vida segurei / Seguia como num sonho / Que boiadeiro era um rei // Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E nos sonhos que fui sonhando / As visões se clareando / As visões se clareando / Até que um dia acordei // Então não pude seguir / Valente lugar-tenente / De dono de gado e gente / Porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata / Mas com gente é diferente // Se você não concordar / Não posso me desculpar / Não canto pra enganar / Vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado / Vou cantar noutra lugar // Na boiada já fui boi / Boiadeiro já fui rei / Não por mim nem por ninguém / Que junto comigo houvesse / Que quisesse o que pudesse / Por qualquer coisa de seu / Por qualquer coisa de seu / Querer ir mais longe que eu // Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E já que um dia montei / Agora sou cavaleiro / Laço firme, braço forte / De um reino que não tem rei⁴²

Mas que sertão é esse de Geraldo Vandré e Théo de Barros? Tudo está fora do lugar de costume. O homem é projetado como valente, honesto, ensimesmado. Tudo indica que a narrativa do sertão reclama a figura masculina forte, destemida, mas incapaz de se adaptar à linguagem da cidade. Na condição de boiadeiro, o narrador é rei. Portanto, o sertanejo domina a natureza, o trabalho, o cenário que vem apresentar. Começa se desculpando por, talvez, não ser entendido ao dialogar com pessoas de mentalidade cosmopolita, vindos de um meio urbano e erudito. O que faz lembrar? Não seria o caso de recordar o início de *Grandes Sertões Veredas*? Da boiada, o narrador de “Disparada” diz que já foi boi, mas virou rei. Ele conseguiu alcançar uma posição de mando, da mesma forma que Riobaldo se transforma de Tatarana em Uturu-Branco.

O sertão está em todo o lugar? É provável que a afirmação de Riobaldo seja verdadeira. Porque, no que diz respeito à literatura brasileira, o maior interesse nos últimos

⁴² VANDRÉ, Geraldo; BARROS, Théo de. Disparada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QWx38M6-CS0>

150 anos foi palmilhar o interior, descrevê-lo e, de lá, tentar perceber uma genuína brasilidade. É por isso que, de início, perguntamos: o que é o Brasil? Onde encontrá-lo? A intelectualidade brasileira ressentia-se por uma cultura supostamente voltada de costas para o interior. Desde a série de artigos de José de Alencar atacando a superficialidade inverossímil de Gonçalves de Magalhães, que não só escritores como a crítica literária passou a demandar um núcleo central e indivisível da brasilidade. Os românticos encontram-na no mito indígena, mas se mantiveram em constante questionamento sobre a veracidade.

Tudo indica que nossa música também trilhou o caminho de reconstituir o mito fundacional e encontrar um marco zero, um núcleo de convergência. De cada região brasileira, o samba-enredo sacou uma característica cristalizada no imaginário nacional. A unidade na diversidade foi a senha tanto para o unitarismo do império quanto da federação republicana. Para um país de dimensões continentais, era essencial que as dramáticas diferenças regionais fossem costuradas com a sutura identitária, onde o artista tem como função a descrição e a definição de seu espaço como peças constitutivas desse enorme quebra-cabeças. Ouçamos como está mapeada essa “pátria geográfica”, composta de paisagem e costumes exóticos.

Vejam essa maravilha de cenário / É um episódio relicário / Que o artista, num sonho genial / Escolheu para este carnaval / E o asfalto como passarela / Será a tela / Do Brasil em forma de aquarela // Passeando pelas cercanias do Amazonas / Conheci vastos seringais / No Pará, a ilha de Marajó / E a velha cabana do Timbó / Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com lindos coqueirais / Estava no Ceará, terra de Irapuã / De Iracema e Tupã // Fiquei radiante de alegria / Quando cheguei na Bahia / Bahia de Castro Alves, do acarajé / Das noites de magia, do Candomblé / Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / A festa do frevo e do maracatu // Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza, arquitetura / Feitiço de garoa pela serra / São Paulo engrandece a nossa terra / Do leste, por todo o Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz / E o Rio dos sambas e batucadas / Dos malandros e mulatas / De requebros febris // Brasil, estas nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas de colorido sutil / E este lindo céu azul de anil / Emolduram, aquarelam meu Brasil // Lá, lararará / Lá, lararará⁴³

O samba enredo do Estácio de Sá fez um estrondoso sucesso em 1964. A “maravilha de cenário” que o narrador apresenta na introdução antecipa a pormenorizada descrição geográfica do restante da letra. Fôssemos fazer o mesmo em matéria de literatura, seguindo fielmente a proposta desse samba enredo, poderíamos bem “conhecer” a Amazônia pelas letras de Inglês de Souza a Milton Hatoum; o Ceará com o próprio José de Alencar e Franklin Távora; a Bahia com Jorge Amado; Pernambuco com José Lins do Rêgo; o Sul de Lopes

⁴³ OLIVEIRA, Silas de. Aquarela Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GGnNnCXBFkg>

Neto a Erico Veríssimo, o Centro-Oeste de José de Mesquita a Bernardo Élis. Com a reserva metodológica que apontamos acima, o que o samba enredo propõe enquanto método de apresentação de um Brasil diverso, mas integrado, os escritores também fizeram e ainda fazem hoje.

Sobretudo na virada do século XIX para o XX, tudo indica haver um programa ideológico unitarista ou, no mínimo, de integração de vários regionalismos, cada qual contribuindo com uma descrição para essa grande estética narrativa pautada na descrição geográfica. O que é o Brasil?, voltamos a perguntar. Braguinha e Alberto Ribeiro respondem com o samba exaltação “Onde o céu azul é mais azul”:

Eu já encontrei um dia alguém / Que me perguntou assim, láia / O seu Brasil o que é que tem / O seu Brasil onde é que está? / Onde o céu azul é mais azul / E uma cruz de estrelas mostra o sul / Aí, se encontra o meu país / O meu Brasil grande, e tão feliz // E tem junto ao mar, palmeirais / No sertão seringais / E no sul verdes pinheirais / Um jangadeiro que namora o mar / Verde mar, a beijar brancas praias sem fim / Quando faz luar / Um garimpeiro que lá no sertão / Procura estrelas raras pelo chão / E um boiadeiro que tangendo os bois / Trabalha muito pra sonhar depois // E se é grande o céu, a terra e o mar / O seu povo bom não é menor / Mas o que faz admirar / Eu vou dizer guarde bem de cór // Quem vê o Brasil que não tem fim / Não chega a saber porque razão / Este país tão grande assim / Cabe inteirinho em meu coração⁴⁴

Duas gravações fizeram sucesso. Com Francisco Alves, conhecido como “o rei da voz” e com o grupo Titulares do Ritmo. Na época, as rádios Philips, Mayrink Veiga, Rádio Clube do Brasil e a Rádio Educadora abriam espaço para os sambas que atendiam ao projeto de exaltação patriótica. A Rádio Nacional chegou para transmitir para todo o Brasil o ideário getulista de progresso e trabalhismo, conduzido por um governo forte.

No samba, evocava-se com a voz languida grandeza e nostalgia, dois ingredientes essenciais para refletir sobre a cultura produzida no país durante todo o século passado. Também é de Alberto Ribeiro e João de Barro a inesquecível marcha “Yes, nós temos banana”, canção que consolida um enorme complexo terceiro-mundista, rotulando o país feliz consigo mesmo por oferecer ao mundo uma monocultura exportadora de café, algodão e, claro, banana. “Em se plantando, tudo dá” – eis que a máxima de Caminha servirá como mote para “bananas para quem quiser”.

Voltemos ao projeto literário fundacional de José de Alencar. Concomitantemente ao indianismo de *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), o mais influente

⁴⁴ RIBEIRO, Alberto; VERMELHO, Alcyr Pires; BRAGUINHA. Onde o Céu Azul é Mais Azul. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x5gFbm12SXM>

romancista do período se propôs a apresentar um país desconhecido à “civilização de caranguejos” do litoral. Escreveu *O Gaúcho* (1870), *Til* (1871), *O Tronco do Ipê* (1871), *O Sertanejo* (1875). No projeto, Alencar mergulhava no interior e de lá extraía a imagem de um país genuíno. Para tanto, retrocedia no tempo. Em geral, voltava ao século XVII e XVIII, desde as bandeiras até a fixação das primeiras fazendas com claro traço feudal, uma característica marcante na obra do cearense. O sertão fluminense, paulista, gaúcho e nordestino.

Norte, sul, leste, oeste: as regiões foram cobertas pela ficção do romancista que seria mais tarde destrutado por Távora, que alcunhou em Alencar a pecha de “escritor de gabinete”. Voltaremos, mais tarde, ao tema sertanejo. Por enquanto, apontamos Alencar como marco inaugural do regionalismo, um projeto permanentemente inserido na ficção brasileira, ainda que tenha suscitado variadas formas de tensões na nossa produção literária. A fim de empreender a mentalidade do Brasil como “soma de regiões”, a estética não poderia se concentrar no drama de fundo psicológico de escritores como Machado de Assis, por exemplo. Não fazia parte desse projeto de integração nacionalista a fina ironia da crítica de costumes, o cenário urbano volátil e aberto às novidades estrangeiras. Ao contrário. Para a maioria da crítica, o maior demérito de um escritor era a recusa à “geoliteratura”, um neologismo que usaremos daqui em diante para resumir o arcabouço temático convergente na elaboração dessa cartografia imaginária.

Dizia Silvio Romero sobre o romantismo que, “ajudado pela crítica, pela linguística e pela mitografia, ele penetrou na região encantada das lendas, dos contos, das canções, das crenças populares. A nativização, a nacionalização da poesia e da literatura em geral foi, talvez, o maior feito do romantismo”. De fato, todos esses elementos citados ingressaram na narrativa ficcional brasileira. Há romances que se configuram coletânea de casos sertanejos e, em boa parte da prosa publicada no século XX, temos a presença do cancionero popular. Para cumprir a missão de encontrar uma identidade tipicamente brasileira, é essencial o revisionismo histórico. “Abre as cortinas do passado”: o compositor Ary Barroso deu a senha em “Aquarela do Brasil”:

Brasil, meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos / O Brasil, samba que dá/ Bamboleio que faz gingar / O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil, pra mim / Brasil, pra mim // Ah! Abre a cortina do passado / Tira a mãe preta do cerrado / Bota o rei congo no congado / Brasil, pra mim// Deixa cantar de novo o trovador / A merencória luz da lua / Toda a canção do meu amor / Quero ver essa dona caminhando / Pelos salões arrastando / O seu vestido rendado // Brasil, pra mim / Brasil, pra mim // Brasil, terra boa e gostosa / Da morena sestrosa / De olhar indiferente / O Brasil, samba que dá / Para o mundo se admirar / O Brasil do meu amor / Terra de

Nosso Senhor / Brasil, pra mim / Brasil, pra mim // Ô, Esse coqueiro que dá coco / Onde eu amarro a minha rede / Nas noites claras de luar / Brasil, pra mim / Brasil, pra mim // Ô, ouve essas fontes murmurantes / Aonde eu mato a minha sede / E onde a lua vem brincar / Ô, esse Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro⁴⁵

A terra, a lua, os coqueiros, as peculiaridades de uma geografia afetiva reelaboram um mito da paz e da prosperidade. Até mesmo a trajetória de uma nação escravocrata foi adocicada pelo aspecto exótico da paisagem, foco principal da nossa literatura. Em *Inocência*, por exemplo, Taunay dedica todo o primeiro capítulo para descrever a terra e os hábitos do sertanejo, ainda que essa longa apresentação não tenha nenhuma relação com o enredo que vai se desenrolar a seguir. Ainda assim, era essencial exibir o Brasil ao nascente público leitor, isto é, apresentar o desconhecido país aos cidadãos.

Foi a perspectiva nacionalista a responsável por unir até mesmo os mais distantes. A crítica mais austera de José Veríssimo fez coro ao que registrava Romero sobre a tônica nativista da literatura brasileira. Diz Veríssimo: “O romantismo fizera voltar os nossos poetas para a consideração e estudo de nós mesmos e do nosso meio. Eles o fizeram quer em verso, quer em prosa, com o partido determinado do brasileiro. E, em suma, é na sua obra que se encontra a definição da vida brasileira”. Ao refletir sobre as palavras de Veríssimo, a essa altura, interessante questão se apresenta: o romantismo não persiste ainda hoje? O nacionalismo idealizador que remete a uma história reinventada, recontada, ressignificada; o encontro de raças numa festa singular; o nascimento de um povo e de um país que tenha o mérito de unir as diferenças pelos laços fraternos que a terra inspira. Basta conhecer a terra para superar qualquer espírito dissidente:

Você já foi à Bahia, nêga? / Não? / Então vá! / Quem vai ao Bonfim, minha nêga / Nunca mais quer voltar / Muita sorte teve / Muita sorte tem / Muita sorte terá / Você já foi à Bahia, nêga? / Não? / Então vá! // Lá tem vatapá / Então vá! / Lá tem caruru / Então vá! / Lá tem munguzá / Então vá! / Se quiser sambar / Então vá! // Nas sacadas dos sobrados / Da velha São Salvador / Há lembranças de donzelas / Do tempo do Imperador / Tudo, tudo na Bahia / Faz a gente querer bem / A Bahia tem um jeito / Que nenhuma terra tem⁴⁶

Ao retornar na história, o que se vê são sobrados e donzelas. Os antigos conflitos estão apagados, sufocados que ficaram pelo ideário conciliador e amoroso. A lua da Bahia inspira outros compositores brasileiros. A conciliação entre inimigos é realizada noutras terras. Num tempo de transformações econômicas, as regiões continuam servindo de pano de fundo para apresentar o Brasil. São Paulo dá café, Minas dá leite... O que restou para

⁴⁵ BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvdKz4VPPq0>

⁴⁶ CAYMMI, Dorival. Você Já Foi à Bahia? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xBb0WOce3h0>

cantar sobre a antiga capital? Esta cidade que já foi apelidada como a mais estrangeira cidade do país? O local também enfeitiça porque, ao contrário do que se pensa, há uma boa dose de regionalismo nas metrópoles. Ninguém escapou da tônica romântica da exaltação geográfica, do encontro com a autenticidade localista. Nem Noel Rosa.

Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba / Que faz dançar os galhos do arvoredo / E faz a lua / Nascer mais cedo // Lá, em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba / São Paulo dá café / Minas dá leite / E a Vila Isabel da samba // A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço descente / Que prende a gente // O Sol da Vila é triste / Samba não assiste / Porque a gente implora / Sol, pelo amor de Deus / Não vem agora que as morenas / Vão logo embora // Eu sei tudo o que faço / Sei por onde passo / Paixão não me aniquila / Mas, tenho que dizer / Modéstia a parte / Meu senhores, eu sou o da vila⁴⁷

Mesmo o Rio de Janeiro, a cidade litorânea que se volta para o mar e se vê tomada por “modismos estrangeiros”, pode ser enxergado sobre o prisma romântico. Qual a estratégia? É simples! Basta ignorar o caráter metropolitano, limpar do texto ou da canção a natureza urbana, retirar o frisson cultural da grande cidade, sumir com o trânsito. Enfim, retomar a conhecida emulação geográfica que inspira grandeza, placidez e afeto. O olhar que sabe previamente o que vai encontrar, ou seja, o que não quer enxergar, não está presente apenas em Gonçalves de Magalhães e Bernardo Guimarães. No centro da efervescência brasileira, podemos encontrar luz, sol, vento e sereias:

Existem praias tão lindas cheias de luz / Nenhuma tem o encanto que tu possuis / Tuas areias, teu céu tão lindo / Tuas sereias sempre sorrindo // Copacabana, princesinha do mar / Pelas manhãs tu és a vida a cantar / E a tardinha o sol poente / Deixa sempre uma saudade na gente // Copacabana, o mar eterno cantor / Ao te beijar ficou perdido de amor / E hoje vive a murmurar / Só a ti, Copacabana / Eu hei de amar⁴⁸

Novamente, a dupla Alberto Ribeiro e João de Barro percebe um traço idílico no cenário brasileiro. O melodioso samba Copacabana, composto em 1944, foi eternizado no tom jazzístico de Dick Farney em 1946, com o arranjo de Radamés Gnattali. Onde estão os cortiços e as favelas? Onde está a violência e a miséria? Onde está o transporte público lotado e o desemprego? Não era esse o Brasil do imaginário romântico. Aliás, continua havendo vários Brasis por força das múltiplas estéticas que experimentamos simultaneamente. O que suplanta, abafa, apaga os registros da crise cosmopolita é o sentimento. Evoca-se a terra: saudade, praia, sol, céu, mar, samba e mulatas. Até bem pouco

⁴⁷ROSA, Noel. Feitiço da Vila. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ko0AzRoNYUY>

⁴⁸RIBEIRO, Alberto; BRAGUINHA. Copacabana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9c614gBu6U>

atrás, era assim que as companhias de aviação avisavam os passageiros sobre a aproximação do aeroporto internacional do Galeão:

Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudade / Rio, teu mar, praias sem fim / Rio, você foi feito pra mim // Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar / Dentro de mais uns minutos / Estaremos no Galeão // Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Aperte o cinto, vamos chegar / Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós aterrizar⁴⁹

Apertem os cintos. Vamos pousar na cidade maravilhosa. Um local que é descrito pela natureza exuberante, nunca pelo povo que o habita. Uma das maiores cidades do país completamente deserta de gente, de ruído, de conflito. O eixo temático continuava fincado na paisagem a projetar um Brasil-feliz. Por isso mesmo, Alceu de Amoroso Lima tenha oferecido o termo “humanismo tropical” para definir nossa literatura: “A literatura brasileira é a história do contato entre uma natureza exuberante e difícil com um homem sensível e plástico. O brasileiro tem uma tendência natural muito maior para as artes do que para as ciências, para a imaginação do que para a observação, para os jogos de espírito do que para as aplicações da técnica, para a liberdade do que para a disciplina, para o amor do que para a luta. Os dois elementos que se destacam em nossas letras – a natureza tropical e o homem sentimental – são dados que afetam toda a nossa formação cultural e podem constituir, com o tempo, os traços característicos de um *humanismo tropical*, que poderá ser a marca de uma civilização e de uma literatura”.

Retomemos, contudo, a busca pela singularidade brasileira. A reflexão sobre a constituição racial é onipresente na nossa crítica literária. De início, a crítica preocupava-se em fornecer um panorama humano que justificasse, a partir da geografia e da raça, as características da literatura brasileira. O determinismo era certo: a prosa e a lírica estavam diretamente relacionadas ao condicionamento autoral, colmatado em variáveis constantes – clima e miscigenação, sobretudo. Sílvio Romero escreveu que “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias”. Portanto, para a primeira geração dos nossos críticos, uma nova forma de fazer literatura ainda estava por vir, sempre com base numa simbiose única, genuinamente brasileira.

Não seria novidade alguma dizer que os intelectuais da virada do século XX imaginavam que o Brasil deveria estabelecer políticas de branqueamento. Sílvio Romero,

⁴⁹JOBIM, Tom. Samba do Avião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2yIFuyE-FHg>

por exemplo, afirmava que muito embora considerasse relevante a contribuição africana, os negros estavam fadados a desaparecer com o tempo em razão da superioridade da raça branca. Bernardo Guimarães não foi o único que projetou uma escrava branca. Alencar criou sertanejos loiros de olhos azuis, assim como Taunay. O que dizer de Graciliano Ramos? O tão conhecido retirante Fabiano, de *Vidas Secas*, era loiro. O protagonista de *Cacau*, de Jorge Amado, era um jovem oriundo de uma família falida. Branco e loiro, trabalhava ao lado de negros na lida bruta das fazendas cacauzeiras. Da mesma forma, Guimarães Rosa descreveu a sua Diadorim como branca de “olhos verdes como o buriti”.

Numa realidade profundamente racista e subdesenvolvida, dá-se um enorme desconcerto. Como analisa Roberto Schwarz, as ideias estão fora de lugar. Ótica europeia que, quando transplantada, sofre adaptações que resultam em inverossimilhanças. Aí está o paradoxo brasileiro presente na intelectualidade e que transborda na arte. O mito da igualdade filtrando raças, o mito do sertão bárbaro que precisa de civilização, o mito do progresso que necessita de adaptações de conveniência. O Brasil é um país feliz com a sua mistura única. Tudo indica que o dirigismo getulista pretendia reviver outro mito: o progresso de viés positivista. Ary Barroso reage aos estímulos e compõe em 1942 um conceito afetivo de país:

Isto aqui, ô ô / É um pouquinho de Brasil, lá lá / Deste Brasil que canta e é feliz / Feliz, feliz / É também um pouco de uma raça / Que não tem medo de fumaça ai, ai / E não se entrega não // Olha o jeito nas 'cadeira' que ela sabe dar / Olha só o remelexo que ela sabe dar // Morena boa, que me faz penar / Bota a sandália de prata / E vem pro samba sambar⁵⁰

A arte brasileira sugere o surgimento de uma nova raça. Quase sempre, o encontro se dá de forma suave ou, quando não, as lutas distanciam-se para um tempo remoto, muito longe do presente. Uma verdadeira comunhão é imaginada pela literatura. Euclides da Cunha descreveu o sertanejo como forte. Mas ninguém se engane. A força hercúlea estava relacionada com *Quasímodo* de Victor Hugo. O mestiço é a pedra angular da brasilidade, mas não é comemorado. É feio, atavicamente incapaz para a sofisticação cultural, fraco para o engodo religioso e naturalmente distante da ordem. Na visão de Euclides, em *Canudos* e nos demais sertões do país, incluindo aí a Amazônia, formou-se uma bolha racial perfeitamente adaptada para o meio, mas em total descompasso com a civilização. O sertanejo é forte, mas bárbaro; é corajoso, mas estúpido; é nobre, mas inepto para o progresso que o Brasil necessitava.

⁵⁰ BARROSO, Ary. Isto Aqui, o que É? Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=IbDu3VZAOQs>

Comemoremos a nossa identidade mestiça com “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente. Os Anjos do Inferno foram os primeiros a gravar o samba exaltação em 1940, depois popularizado pelos Novos Baianos em 1972 com o antológico álbum *Acabou Chorare*. Que “gente bronzeada” é essa? É uma forma poética de se referir à mestiçagem negra? O defeito de cor, diagnosticado no princípio do século XX, transformou-se em vantagem, em qualidade, em mérito? A forma condescendente de tratamento afetivo do problema temperou na literatura e na música os confrontos raciais e a complexa exclusão racista. Diz Schwarz que: “as teorias naturalistas, por exemplo, mostram um regime de funcionamento também *sui generis*, esclarecedor para a história intelectual do país. Elas são ideológicas ao encobrir as necessidades do capital com categorias raciais, ou quando justificam “cientificamente” a situação inferior de negros e mulatos, mas ainda assim têm o mérito, para o Brasil, de trazer a nossa recalcada questão racial ao primeiro plano de discussão, além de integrarem uma situação teórico-moral complicada”.

Se a mulata, sensual e permissiva, é matizada por Jorge Amado como a quintessência da nacionalidade brasileira, outros autores desconhecem a paleta de cores em matéria de protagonismo. Quase não há personagens negros porque, no fundo, todos eram mestiços, mulatos, pardos, escuros. Seja bronzeada, seja salpicada de cravo e canela, a figura do negro aparece de forma coadjuvante na constituição da nossa identidade que consagrou a figura do caboclo sertanejo como espécime exemplar. Será muito mais tarde que Caetano Veloso e Gilberto Gil perceberão a dificuldade de diferenciar raça e classe social, dificuldade que se perpetuou na literatura brasileira desde o século XIX.

No álbum *Tropicália 2*, lançado em 1993, “Haiti” faz a abertura. A citação de Jorge Amado não foi coincidência. Na obra do baiano, engajada com a revolução socialista, a figura do mestiço é paradoxal. Explorado, sim, mas leniente. As mulheres desejam a dominação, os trabalhadores precisam de ordem, e todos se encontram convivendo no insólito cenário onde transitam livremente, uns tornando-se ricos do dia para a noite, enquanto outros vão à falência com a mesma velocidade. Caetano e Gil sublinham o mito da “grandeza épica de um povo em formação” que “nos atrai, nos deslumbra e estimula”. Mas também nos horroriza. Foram vários autores que deixaram de incluir a realidade no suposto realismo com o qual lidaram na literatura.

Quando você for convidado pra subir no adro / Da fundação casa de Jorge Amado / Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só pra mostrar aos outros quase pretos / (E são quase todos pretos) / E aos quase brancos, pobres como pretos / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados

// E não importa se os olhos do mundo inteiro / Possam estar por um momento voltados para o largo / Onde os escravos eram castigados / E hoje um batuque, um batuque / Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária / Em dia de parada / E a grandeza épica de um povo em formação / Nos atrai, nos deslumbra e estimula / Não importa nada: / Nem o traço do sobrado / Nem a lente do fantástico / Nem o disco de Paul Simon / Ninguém, ninguém é cidadão / Se você for ver a festa do Pelô, e se você não for / Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui // E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado / Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer / Plano de educação que pareça fácil / Que pareça fácil e rápido / E vá representar uma ameaça de democratização / Do ensino de primeiro grau / E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital / E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto / E nenhum no marginal / E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual / Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco / Brilhante de lixo do Leblon / E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina // 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres / E todos sabem como se tratam os pretos / E quando você for dar uma volta no Caribe / E quando for trepar sem camisinha / E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba / Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui⁵¹

Em “Haiti”, os paradoxos da incompletude estão apresentados: tudo é quase, nada é puro. Dois anos antes, no álbum *Circuladô*, Caetano havia se adiantado no tema com a música “Fora da Ordem”, de onde extraímos um trecho: “Aqui tudo parece/ Que era ainda construção/ E já é ruína/ Tudo é menino, menina/ No olho da rua/ O asfalto, a ponte, o viaduto/ Ganindo pra lua/ Nada continua...”. O último verso, cantado após breve pausa, está realçado. Nada continua. A ideia de descontinuidade é uma prática conhecida na intelectualidade brasileira. Adere-se à moda de um tempo e um espaço descontextualizado para promover a delicada tentativa de adaptação estética à realidade brasileira.

A ambivalência presente na nossa literatura foi percebida por Flora Sussekind, que sustenta os ciclos naturalistas que se modificam no tempo, mas se renovam como estratégia. Reproduzimos aqui uma observação relevante para a nossa apresentação: “Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturem tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição”.

⁵¹VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Haiti. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSHf2Azhelk>

Nesse momento, é importante retomar o conceito de autenticidade brasileira e sua intrínseca relação com a paisagem do sertão. Que sertão? Sertão de onde? Como sabemos, no século XVII, por sertão chamava-se toda a terra que não era litorânea. Assim, as capitanias de São Paulo e Minas tinham os seus sertões. Mais à frente, os sertões foram cristalizados no imaginário popular como terra árida, especialmente a do polígono das secas, no que era orgulhosamente chamado por Franklin Távora e Afonso Arinos de “Norte”. Finalmente, o sertão mais remoto, mais ignoto, mais desconhecido eram as terras de Mato Grosso que Euclides da Cunha apelidou de “Sibéria canicular”. Muito embora houvesse variados sertões brasileiros, no imaginário literário pouca diferença fez, sobretudo na composição dos personagens.

O sertanejo forte de Euclides da Cunha, o sertanejo deslocado de José Américo de Almeida, o sertanejo retirante de Rachel de Queiróz, o sertanejo monossilábico de Graciliano Ramos, o sertanejo atormentado de José Lins do Rêgo, o sertanejo espoliado de Jorge Amado são muito próximos da figura do sertanejo de José de Alencar e Taunay. Mestiço, era herdeiro da valentia e da perícia indígena. Conhece o local, sobrevive sem dificuldade, mas interioriza o meio ambiente. Ensimesmado, não se expressa com fluidez. Não se julga capaz de ombrear-se com os senhores ou os intelectuais que eventualmente visitam o sertão. Busca a convivência direta com a natureza e evita aglomerados humanos. Os autores abusaram da prosopopeia dupla para dar vida ao meio ambiente e emprestar características animais ao sertanejo.

Contudo, como dissemos anteriormente, a força física, a resistência e a expertise do sertanejo vem contrabalanceada com atavismos. Um dos vários sertões brasileiros é o de Monteiro Lobato. O surgimento da figura do caipira em Urupês, escrito em 1914, simultaneamente rompe e confirma as antigas imagens. Se, por um lado, Lobato afirma que o caipira, que a raça mestiça do caboclo vive a “vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé”, por outro, confirma integralmente a visão de Euclides da Cunha, ao afirmar no mesmo ensaio: “O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente”. De qualquer forma, o efeito da leitura nunca é a hostilidade e sim a solidariedade do leitor.

É de sonho e de pó / O destino de um só / Feito eu perdido em pensamentos /
Sobre o meu cavalo / É de laço e de nó / De gibeira o jiló / Dessa vida cumprida
a sol // Sou caipira Pirapora / Nossa Senhora de Aparecida / Ilumina a mina
escura e funda / O trem da minha vida // O meu pai foi peão / Minha mãe,
solidão / Meus irmãos perderam-se na vida / A custa de aventuras / Descasei,
joguei / Investi, desisti / Se há sorte eu não sei, nunca vi // Me disseram, porém

/ Que eu viesse aqui / Pra pedir de romaria e prece / Paz nos desaventos /
Como eu não sei rezar / Só queria mostrar / Meu olhar, meu olhar, meu olhar⁵²

O caipira sabe que é caipira. Quase se desculpa pela condição inferior. Na solidão do campo, perde-se em pensamentos no universo sertanejo. O essencial dessa construção não são as palavras e, sim, o olhar. Já seria suficiente para compreender a complexidade do cavaleiro. A canção de Renato Teixeira, composta em 1977, não está muito longe do tipo descrito no prólogo de Inocência, tampouco se afasta de Arnaldo, o protagonista de *O Sertanejo*, de José de Alencar. Vejamos um trecho do romance de 1875: “Os sertanejos escoteiros que ainda agora em jornada para a Bahia ou Pernambuco, sem outro companheiro mais do que seu cavalo, percorrem aquelas solidões também por mim viajadas outrora ainda no alvorecer da existência; esses destemidos roteadores do deserto costumam pernoitar na grimpada das árvores, onde armam a rede e aí ficam ao abrigo das onças que não podem trepar pelos troncos delgados, nem pinchar-se à frágil galhada”.

É bem verdade que Lobato tentou desmistificar a carga romântica do sertanejo, impondo ao caipira a pecha de preguiçoso, inerte, palerma, mas acabou por reforçar o aspecto de singularidade brasileira, de raça genuína, de determinismo biológico. Ainda que o Jeca Tatu não seja tão bonito na realidade, era o produto da nossa brasilidade. Essa malemolência vem da fartura do sertão paulista e mineiro, mas também pode vir da economia de forças necessária para atravessar a mata amazônica ou o deserto nordestino. De qualquer forma, o “homo brasileiro” não passa do resultado das circunstâncias geográficas.

Não há, ó gente, oh, não / Luar como esse do sertão / Não há, ó gente, oh, não /
Luar como esse do sertão // Oh, que saudade do luar da minha terra / Lá na
serra branquejando folhas secas pelo chão / Esse luar cá da cidade, tão escuro /
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão // A lua nasce por detrás da
verde mata / Mas parece um sol de prata prateando a solidão / E a gente pega
na viola que ponteia / E a canção é a lua cheia ao nascer do coração / Coisa
mais bela neste mundo não existe / Do que ouvir um galo triste no sertão se
faz luar / Parece até que a alma da lua é que diz: Canta! / Escondida na
garganta deste galo a soluçar / Ai, quem me dera que eu morresse lá na serra
/ Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez / Ser enterrado numa grota
pequenina / Onde à tarde, a sururina chora a sua viuvez⁵³

Daí a nostalgia e o onipresente efeito retrospectivo da narrativa brasileira. Saudades da terra natal – é o que consome o sertanejo presente no ciclo do regionalismo nordestino. A cidade é a morte porque a essência da vida está na liberdade do sertão. O tensionamento entre cidade e campo, litoral e sertão é antiga. Na visão de Alceu de Amoroso Lima, os tipos

⁵² TEIXEIRA, Renato. Romaria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7U4PgQ-YhKY>

⁵³ CEARENSE, Catulo da Paixão; PERNAMBUCO, João. Luar do Sertão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EkjvIXL_bVw

brasileiros estão polarizados entre o praeiro, de personalidade agitada e superficial, e os sertanejos que são os genuínos filhos da terra. Passamos a citá-lo: “A esse gosto pela aventura, dos praeiros, devemos acrescentar a tendência ao progresso. É o litoral, no Brasil, que leva o Brasil para a frente e leva-o muitas vezes, em desordem e sem critério. Mas, sem dúvida, bom ou mau, antes de bom em certos pontos e mau em outros, é o homem do litoral que possui o espírito progressista, que olha para a frente, que arrisca o conforto e a segurança de hoje pelo ideal de amanhã. (...) Há no filho do sertão um espírito mais intenso de *brasilidade*, de americanismo, em contraste com o espírito universal dos praeiros. Nada de mais útil a nós, filhos do litoral, do que umas viagens periódicas ao interior da nossa terra, para retemperar, nas fontes nativas, as forças de vida solicitadas por tantas correntes estranhas, de ideias e sentimentos, que batem pelo litoral afora”.

Nísia Trindade nos oferece uma visão menos emocional do mesmo fenômeno. “Sertão é concebido como um dos polos do dualismo que contrapõe o atraso ao moderno, e é analisado com frequência como o espaço dominado pela natureza e pela barbárie. No outro polo, litoral não significa simplesmente a faixa de terra junto ao mar, mas principalmente o espaço da civilização. O dualismo sertão/litoral apresenta duas faces. Numa delas, o polo negativo é representado pelo sertão – identificado com a resistência ao moderno e à civilização. Na outra, o sinal se inverte: o litoral é apresentado como sinônimo de inautenticidade, enquanto antítese da nação. Em muitos autores, entre os quais a posição de Euclides da Cunha é exemplar, a ambivalência consiste na principal característica da representação que constroem sobre o país e seus contrastes”.

Foi Humberto Teixeira quem melhor traduziu para a música popular brasileira o sentimento de deslocamento ambiental e de nostalgia sertaneja desde José Américo de Almeida.

Tudo em vorta é só beleza / Sol de abril e a mata em frô / Mas Assum Preto,
cego dos óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor / Mas Assum Preto, cego dos
óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor // Tarvez por ignorança / Ou mardade
das pió / Furaro os óio do Assum Preto /Pra ele assim, ai, cantá mió / Furaro
os óio do Assum Preto / Pra ele assim, ai, cantá mió // Assum Preto veve sorto
/ Mas num pode avuá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai,
pudesse oiá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai, pudesse oiá
// Assum Preto, o meu cantar / É tão triste como o teu / Também roubaro o meu
amor / Que era a luz, ai, dos óio meu / Também roubaro o meu amor / Que era
a luz, ai, dos óio meu⁵⁴

⁵⁴ TEIXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. Assum Preto. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=g2nbs-wPNmA>

Reparem que o pássaro afetado prefere perder a liberdade do que a visão do sertão. Ver e rever a paisagem nordestina é o centro de todos os sentidos, seja da obra literária, seja da composição musical. É assim com “Asa Branca”, com “Légua Tirana”, com “Triste Partida”. “Olha pro céu, meu amor/ Veja como ele está lindo/ Olha praquele balão multicolor/ como no céu vai subindo”⁵⁵. É o mesmo céu que foi negado ao Assum Preto, é a mesma sensação descrita por Rachel de Queirós no romance *O Quinze*, em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos ou em *Cacau* de Jorge Amado. Daí chegarmos à conclusão de que o verdadeiro protagonista do romance brasileiro é o próprio Brasil.

“Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. (...) Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (...) Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha”.

Por ser de lá / Do sertão, lá do cerrado / Lá do interior do mato / Da caatinga do roçado / Eu quase não saio / Eu quase não tenho amigos / Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado // Por ser de lá / Na certa por isso mesmo / Não gosto de cama mole / Não sei comer sem torresmo / Eu quase não falo / Eu quase não sei de nada / Sou como rês desgarrada / Nessa multidão boiada caminhando a esmo⁵⁶

Não é verdade que o “Lamento Sertanejo” de Gilberto Gil projeta perfeitamente bem a personalidade do protagonista de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos? Não suporta a cidade, não tem amigos, não se adapta ao nenhum conforto. Por que observamos essa similitude?

Vejamos outro caso. A mesma nostalgia do campo, da paisagem sertaneja, dos animais e da geografia minuciosamente descrita:

Fiz tanta homenagem ao interior / E ao trabalhador de alma gentil / Os versos que fiz os colegas gravaram / E se espalharam por este Brasil / E a saudade da minha terra / Tornou-se um hino na voz do meu povo / Porque quem deixou sua terra querida / Embora alcançando sucesso na vida / Não há quem não queira revê-la de novo // Quem é que esquece o campo, a cascata / O lago, a mata, pesca de anzol / O gado pastando o capim do atalho / Molhado de orvalho, brilhando ao Sol / E a gentileza daquele povo / Que a todos dispensa o mesmo calor / Eu gosto da vida também da cidade / E sei que existe a felicidade / Mas deve ser filha do interior // Nos bailes da roça eu sempre cantava / Alguém que me amava chorava por mim / Depois eu dançava no grande terreiro / Sentindo o cheiro da flor de jasmim / E até hoje ainda sinto /

⁵⁵GONZAGA, Luiz; FERNANDES, José. Olha pro Céu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LpLuZVnEqY>

⁵⁶GIL, Gilberto; DOMINGUINHOS. Lamento Sertanejo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O6CQsOI2qMg>

Aquele perfume pairando no ar / Me faz reviver a feliz mocidade / É o perfume da doce saudade / Que nada no mundo consegue apagar // É quase um mistério a vida da gente / A luta da mente é quase que vã / Aquilo em que hoje se vê naufragada / Talvez será nada em nosso amanhã / E a saudade da minha terra / Que está em minha alma e em todo o meu ser / No palco da vida eu vou trabalhando / Mas quando sentir a cortina fechando / É na minha terra que quero morrer⁵⁷

A felicidade continua sendo “filha do interior”. O aspecto genuíno da terra natal prende da mesma forma que o “visgo do cacau” como Jorge Amado se referiu em *Terras do Sem Fim*. José de Mesquita escreveu o conto “Renúncia”, em que o protagonista Juca Duarte troca o único amor que teve na vida pelo sertão mato-grossense: “Uma infinita tristeza de desamparado subiu-lhe n’alma... Ela partira, como os outros que iam abandonando aquela terra, indiferentes ou esperançosos numa vida melhor. Poucos iam-se deixando ficar naquela ruínia que a decadência lenta ia avassalando. Por que, então, não fora ele também? Quem sabe se não renunciara a uma vida próspera e feliz, ao lado da mulher amada, numa terra melhor e de maiores felicidades? Mas, de novo, uma reação poderosa lhe veio ao espírito perturbado de tanta luta, a revolta talvez, do seu sangue sertanejo, tão ligado àquela terra como a seiva daquelas árvores seculares que ninguém pensa em transplantar, sob pena de as fazer perecer... Assim era ele... Sentia-se incapaz de viver em outra parte, onde não visse aquelas paisagens tão amigas dos seus olhos e não escutasse aquelas vozes tão familiares aos seus ouvidos... Ficaria...”

Na primeira parte do monumental *O Tempo e o Vento*, Erico Veríssimo nos oferece essa belíssima passagem: “Queremos as ricas campinas do oeste e as grandes planícies do sul! Só caranguejo é que fica na beira da praia papando areia. Pelos campos do Rio Pardo iam entrando na direção do poente, demandando as Missões. Ou desciam costeando as grandes lagoas, rumo do Prata. E em todas as direções penetravam na terra dos minuanos, tapes, charruas, guenoas, arachanes, caaguás, guaranis e guaranás. A fronteira marchava com eles. Eles eram a fronteira”. Temos aqui mais uma ressignificação para o “homo brasileiro” – ele é a terra que conquista, ele é a fronteira que alarga. Essa prosopopeia de Veríssimo é responsável pelo reforço do sentimento nacionalista, visitado por sucessivas vezes por autores brasileiros das mais diversas regiões.

Há, porém, problemas que os críticos apontam na reiteração regional. Flora Sussekind, por exemplo, afirma que: “Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a

⁵⁷ALMIR; GOIÁ. Gente de Minha Terra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRrRZPoVKcc>

literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um décor brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que radiografe o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar discontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance”.

A reiteração pela descritividade, o tempo retroativo, a fixação pela paisagem, são os três elementos que identificam uma parcela considerável da nossa tradição literária. Mesmo que haja um apelo afetivo envolvido, que está ancorado em idílio e nostalgia, a estratégia nem sempre é positiva. Vejamos a observação de Leyla Perrone-Moisés: “O nacionalismo cultural repousa sobre paradoxos. O primeiro consiste em desejar uma pureza originária e sem contaminações, quando toda e qualquer cultura se desenvolve no contato com outras culturas, em lentos e complexos processos de troca e assimilação. O segundo é que a afirmação nacionalista, visando mostrar ao mundo todo o seu valor (pois o nacionalismo tende a ser competitivo, da fanfarronice ufanista à xenofobia), acaba por reforçar o localismo, o provincianismo, até o fechamento ao mundo. O terceiro paradoxo (a ordem aqui é indiferente) consiste no desejo de uma identificação coletiva, quando a identidade tende sempre para o uno. Assim, o paradoxo de uma afirmação nacionalista inserida num projeto universalista prossegue sem solução, desde o Iluminismo”.

A fina percepção de Gilberto Freyre havia levantado esse mesmo problema de idealização paradoxal, desde o ciclo de palestras que proferiu na Universidade de Indiana, em 1944, a convite da Fundação Patten. Sobre a “literatura moderna” de Lins do Rêgo, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Vianna Moog e Érico Veríssimo, deixou anotado o pai do movimento regionalista brasileiro: “pode-se dizer que, embora realistas, são também românticos, o seu impulso romântico voltando-se tanto para um passado imaginário como para um imaginário futuro”.

A observação de Freyre fecha um trinômio que tentamos demonstrar na nossa apresentação: 1) a literatura e a música foram irremediavelmente influenciadas por uma pauta nacionalista que se cristalizou na estética do romantismo; 2) a idealização do sertão como núcleo da brasilidade serviu ao programa de incorporação territorial na afetividade popular; 3) a estética foi rotineiramente sacrificada para atender esse programa, perpetuando uma literatura paisagística que precisa retroceder ao passado de forma idealizada para encontrar ali a sua personalidade própria.

Não é possível encerrar a nossa apresentação sem ouvir uma antiga canção de Alcyr Pires Vermelho e David Nasser. Em “Canta Brasil”, composta em 1941, resume-se a nossa apresentação, todo o imaginário da geoliteratura brasileira, uma endogenia bela e perigosa para a composição estética, para o aprofundamento psicológico dos personagens, para a própria diversidade artística, talvez prejudicada por essa fixação a um programa de cunho político, previamente estabelecido e reforçado consciente ou inconscientemente através de gerações de escritores e músicos que nos conquistam a atenção e o afeto.

As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros / E os negros trouxeram de longe reservas de pranto / Os brancos falaram de amor em suas canções / E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto // Brasil, minha voz enternecida / Já adorou os seus brasões / Na expressão mais comovida / Das mais ardentes canções // Também na beleza desse céu / Onde o azul é mais azul / Na aquarela do Brasil / Eu cantei de norte a sul // Mas agora o teu cantar / Meu Brasil, quero escutar / Nas preces da sertaneja / Nas ondas do rio-mar / Oh, esse rio turbilhão / Entre selvas de rojão / Continente a caminhar // No céu, no mar, na terra / Canta Brasil⁵⁸

PARTE II. O ROMANCE E O SAMBA: UMA POSSÍVEL APROXIMAÇÃO PELA PLASTICIDADE ESTÉTICA

Ao ler o romance de Paulo Lins, *Desde que o samba é samba*, e suas intercessões com a realidade brasileira, podemos continuar com o nosso roteiro musical do workshop. A provocação de hoje é: será o samba tão eclético quanto o romance moderno? Na apresentação de hoje, vamos nos socorrer mais de música e menos de teoria, como era de se esperar. Ainda refletindo sobre a provocação, pretendemos compartilhar algumas impressões sobre esse inusitado paralelo.

Como sabemos, o samba nasceu da confluência de outros ritmos como o lundu, o maxixe, a umbigada (semba), a polca e até mesmo o tango, tudo reunido no grosso caldo cultural do princípio do século XX. Mas foram os atabaques do candomblé e da umbanda, transportados da Bahia para o Rio de Janeiro, que definiram a marcação rítmica característica. Após as cerimônias religiosas nos terreiros das tias baianas (Amélia, Prisciliana, Veridiana e, claro, Tia Ciata, a mais famosa lalorixá dentre elas), os presentes jogavam capoeira e faziam música. Dessa diáspora baiana surgiu o ritmo na “Pequena

⁵⁸VERMELHO, Alcyr Pires; NASSER, David. Canta Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-nS8bRwMvIs>

África”, como era conhecida a Praça Onze. O primeiro registro dar-se-ia pela gravação de Donga e Mário de Almeida em 1917 com a composição “Pelo Telefone”, surgindo a primeira polêmica sobre a autoria, cuja melodia foi atribuída a João da Mata, Germano, Tia Ciata e Hilário.

O chefe da folia / Pelo telefone manda me avisar / Que com alegria / Não se questione para se brindar / Ai, ai, ai / É deixar mágoas pra trás, ó rapaz / Ai, ai, ai / Fica triste se és capaz e verás // Tomara que tu apanhe / Pra não tornar fazer isso / Tirar amores dos outros / Depois fazer teu feitiço // Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô / Se embaraçou, sinhô, sinhô / É que a avezinha, sinhô, sinhô / Nunca sambou, sinhô, sinhô // Porque este samba, sinhô, sinhô / De arrepiar, sinhô, sinhô / Põe perna bamba, sinhô, sinhô / Mas faz gozar, sinhô, sinhô // O peru me disse / Se o morcego visse / Não fazer tolice / Que eu então saísse / Dessa esquisitice / De disse-não-disse // Ah! Ah! Ah! / Aí está o canto ideal, triunfal / Ai, ai, ai / Viva o nosso carnaval sem rival // Se quem tira amor dos outros / Por Deus fosse castigado / O mundo estava vazio / E o inferno habitado // Queres ou não, sinhô, sinhô / Vir pro cordão, sinhô, sinhô / É ser folião, sinhô, sinhô / De coração, sinhô, sinhô // Porque este samba, sinhô, sinhô / De arrepiar, sinhô, sinhô / Põe perna bamba, sinhô, sinhô / Mas faz gozar, sinhô, sinhô // Quem for bom de gosto / Mostre-se disposto / Não procure encosto / Tenha o riso posto / Faça alegre o rosto / Nada de desgosto // Ai, ai, ai / Dança o samba / Com calor, meu amor / Ai, ai, ai / Pois quem dança / Não tem dor nem calor⁵⁹

É claro que o samba nasceria subversivo: “o chefe da polícia (“folia”, na versão original), pelo telefone, mandou me avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar”. Da promiscuidade entre polícia e a marginalidade social, veio o samba tipicamente brasileiro. Essa transição não foi imediata. Concomitantemente ao lançamento “Pelo Telefone”, outros contemporâneos ainda compunham ritmos diferentes, como o choro e o maxixe, como João da Baiana, Almirante, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e tantos outros compositores. A negritude baiana estava na pauta central dos primeiros sambas e era o tempero obrigatório nos dias de culto aos orixás. A proteção das tias baianas está tatuada nas letras da 1ª geração. Quero lembrar de Geraldo Pereira, por exemplo. Em “Falsa Baiana”, assegura que “baiana é aquela que mexe remexe e dá nó nas cadeiras”, antecipando a sensualidade como estereótipo da mulher brasileira.

Baiana que entra no samba e só fica parada / Não canta, não samba, não bole nem nada / Não sabe deixar a mocidade louca / Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira / Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras / E deixa a moçada com água na boca // A falsa baiana quando entra no samba / Ninguém se incomoda / Ninguém bate palma, ninguém abre a roda / Ninguém grita: - ôba! / Salve a Bahia, Senhor! / Mas a gente gosta quando uma baiana requebra direitinho / De cima embaixo revira os olhinhos / E diz eu sou filha de São Salvador⁶⁰

⁵⁹DONGA; ALMEIDA, Mário de. Pelo Telefone. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU>

⁶⁰PEREIRA, Geraldo. Falsa Baiana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aKhPbVlw1UY>

Noutra composição de Geraldo Pereira, “Escurininho” é o malandro carioca, definido como homem violento:

O escurininho era um escuro direitinho / Agora tá com a mania de brigão / Parece praga de madrinha ou macumba de alguma escurinha que lhe fez ingratidão // Saiu de cana ainda não faz uma semana / Já a mulher do Zé Pretinho carregou / Botou abaixo o tabuleiro da baiana / Porque pediu fiado e ela não fiou // Já foi no Morro da Formiga procurar intriga / Já foi no Morro do Macaco e lá bateu num bamba / Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflito / Já no foi no Morro do Pinto acabar com o samba⁶¹

Na época, a malandragem estava identificada com a ociosidade e o rufianismo, explorando o trabalho ou o corpo das mulheres, em geral menores de idade.

O homem provedor iria tirar a mulher da vida miserável, dar-lhe casa, comida, luxo e prestígio nos morros cariocas. Vejamos “Escurinha”, do mesmo Geraldo Pereira:

Escurinha, tu tens que ser minha de qualquer maneira / Te dou meu boteco, te dou meu barraco / Que eu tenho no morro de Mangueira / Comigo não há embaraço / Vem que eu te faço meu amor / A rainha da escola de samba / Que o teu nego é diretor // Quatro paredes de barro / Telhado de zinco, assoalho de chão / Só tu escurinha é quem está faltando no meu barracão / Sai disso, bobinha / Só nessa coisinha levando a pior / Lá no morro eu te ponho no samba / Te ensino a ser bamba, te faço a maior / Escurinha, vem cá!⁶²

Como vemos, não se trata dos casebres retratados pela primeira vez por João do Rio, mas de um barraco que pudesse receber a mulher cortejada.

Esse clichê do malandro violento, incorporado em figuras reais como Madame Satã, por exemplo, foi eternizado nas composições de Wilson Batista:

Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho em ser tão vadio // Sei que eles falam deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha andar no miserê / Eu sou vadio porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança, tirava samba-canção / Comigo não! / Eu quero ver quem tem razão⁶³

Na época, o malandro era um criminoso por ser capoeirista, umbandista e não ter profissão definida. Mesmo etiquetado dessa forma, era o malandro considerado nas favelas por dominar o samba, da composição ao bailado. Surge o requebro, o gingado, a malemolência do samba.

⁶¹PEREIRA, Geraldo. Escurininho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RDrMEGyQ3p8>

⁶²PEREIRA, Geraldo; PASSOS, Arnaldo. Escurinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9jXyCqb-460>

⁶³BATISTA, Wilson. Lenço no Pescoço. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>

Foi Noel Rosa quem primeiro enfrentou essa concepção pejorativa de malandragem. Para isso, comprou a famosa briga com Wilson Batista, que rendeu as canções fundadoras do ritmo brasileiro:

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora essa navalha que te atrapalha // Com chapéu do lado deste rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo samba-canção / Já te dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão // Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado⁶⁴

Noel queria adequar o sambista à civilização, inserindo o novo ritmo no clima *belle époque* do Rio de Janeiro do sanitarista Oswaldo Cruz e do prefeito Pereira Passos, profundamente influenciado pelo que viu em Paris das obras de Georges-Eugène Haussmann.

Aos poucos, o samba adquiriu o estatuto social que o retirou da marginalidade para popularizá-lo em meio ao povo. Portanto, a violência, o rufianismo, a navalha da capoeira, os tamancos e o lenço no pescoço tornaram-se elementos hostis. Com o fito de espraiar-se, Ismael Silva fundou em 1928 a primeira escola de samba, a Estácio de Sá. Em seguida, vieram outras como Salgueiro, Oswaldo Cruz e a Estação Primeira de Mangueira, referência à estação ferroviária que passava ao pé do morro. A reunião de Carlos Cachaca, Zé Espinguela e o jovem Agenor de Oliveira (auxiliar de pedreiro que andava de chapéu e, por isso, ficou conhecido como Cartola), vai consolidar o samba junto à classe média por meio do desfile de blocos, agora glamourizados pelas fantasias e adereços que saíam dos barracões das comunidades pobres do Rio de Janeiro. Na boca de Francisco Alves, também conhecido como “o rei da voz”, o samba de Ismael Silva massificou o novo ritmo que, a partir de então, foi identificado como elemento tipicamente nacional.

Se você jurar que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar // Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à toa / Não vou me regenerar // A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É se você jurar / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar⁶⁵

⁶⁴ROSA, Noel. Rapaz Folgado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugHB5YMSmV8>

⁶⁵SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Se Você Jurar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XrZSk5vacHM>

Era preciso prosseguir com a “higienização da marginalidade” daquelas primeiras letras ligadas à herança dos cultos afro-brasileiros, à violência, à marginalidade. Noel prosseguia firme no propósito, lançando “Com que roupa”⁶⁶ e “Cem mil reis”⁶⁷, dois sambas que referendavam a nova função do samba, deslocando-o para os salões e festas de final de semana. Ataulfo Alves foi um dos compositores que atuaram fortemente para desmontar a figura do malandro com o reformatado Wilson Batista. Vejamos a letra de “O bonde de São Januário” para entender a guinada:

Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar // Antigamente eu não tinha juízo / Mas resolvi garantir meu futuro / Vejam vocês! / Sou feliz, vivo muito bem / A boemia não dá camisa a ninguém / E digo bem⁶⁸

Estávamos em plena Era Vargas, no Estado Novo. Isso significa que o período da ditadura varguista impulsionou as leis trabalhistas, ao mesmo tempo em que reprimia qualquer conduta social não conformada com a ordem. O conhecido samba “Malvadeza Durão” ilustra perfeitamente o sepultamento do tipo carioca: “morreu Malvadeza Durão, valente mas muito considerado”.

Morreu Malvadeza Durão / Valente, mas muito considerado / Morreu Malvadeza Durão] Valente, mas muito considerado // Mais um malandro fechou o paletó / Eu tive dó, eu tive dó / Quatro velas acesas em cima de uma mesa / Uma subscrição para ser enterrado // Céu estrelado, lua prateada / Muitos sambas, grandes batucadas / O morro estava em festa quando alguém caiu / Com a mão no coração, sorriu // Morreu Malvadeza Durão / E o criminoso ninguém viu⁶⁹

⁶⁶ Agora vou mudar minha conduta / Eu vou pra luta / Pois eu quero me aprumar / Vou tratar você com força bruta / Pra poder me reabilitar / Pois esta vida não tá sopa / E eu pergunto com que roupa / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou // Agora eu não ando mais fagueiro / Pois o dinheiro / Não é fácil de ganhar / Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro / Não consigo ter nem pra gastar / Eu já corri de vento em popa / Mas agora com que roupa / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou // Eu hoje estou pulando como sapo / Pra ver se escapo / Desta praga de urubu / Já estou coberto de farrapo / Eu vou acabar ficando nu / Meu terno já virou estopa / E eu nem sei mais com que roupa / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou / Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou // Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa! (ROSA, Noel. Com que Roupa? Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CUo6DLq_F0E

⁶⁷ Você me pediu cem mil réis / Pra comprar um soirée / E um tamborim / O organdi anda barato pra cachorro / E um gato lá no morro / Não é tão caro assim // Não custa nada / Preencher formalidade / Tamborim pra batucada / Soirée pra sociedade / Sou bem sensato / Seu pedido atendi / Já tenho a pele do gato / Falta o metro de organdi // Sei que você / Num dia faz um tamborim / Mas ninguém faz um soirée / Com meio metro de cetim / De soirée, Você num baile se destaca / Mas não quero mais você / Porque não sei vestir casaca (ROSA, Noel; VADICO. Cem Mil Réis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WPkrh3BuvIM>

⁶⁸ BATISTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. O Bonde São Januário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f3f7s1aoPdY>

⁶⁹ KETI, Zé. Malvadeza Durão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ts8nIC97lcl>

O conceito de malandragem cumpriu sua completa transformação no samba “Homenagem ao Malandro”, de Chico Buarque. Para o compositor, o malandro não é mais o vagabundo, o oportunista, o criminoso e o rufião. O malandro é o capitalista e político, embrenhados no poder e na corrupção nacional:

Eu fui fazer um samba em homenagem / À nata da malandragem / Que conheço de outros carnavais / Eu fui à Lapa e perdi a viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais // Agora já não é normal / O que dá de malandro regular, profissional / Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / Malandro com retrato na coluna social / Malandro com contrato, com gravata e capital / Que nunca se dá mal // Mas o malandro para valer, não espalha / Aposentou a navalha / Tem mulher e filho e tralha e tal / Dizem as más línguas que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da Central⁷⁰

Mas voltemos no tempo para prosseguir com outro tema. Enquanto o samba era nacionalizado como ritmo “bem-comportado”, a mulher ficou congelada na imagem sensualizada, eternamente culpada por disputas violentas, falências e até mesmo suicídios. Citamos Ataulfo com “Mulata Assanhada”⁷¹, “Requebro da Mulata”⁷² e “Pois é”⁷³, da qual transcrevemos um trecho: “pois é, falaram tanto que, dessa vez, a morena foi embora. Disseram que ela era a maioral e eu é que não soube aproveitar. Endeusaram a morena tanto, tanto, que ela resolveu me abandonar”. Para variar de compositor, agora é a vez de Nelson Cavaquinho: “Bonequinha da madrugada, bonequinha tão perfumada, mercadora de aventuras e amor fugaz, seu caminho está marcado, seu destino é o pecado, sua vida não lhe permite viver em paz. Os boêmios perdidos da noite, no calor sensual da paixão lhe torturam demais no açoite no caminho da vil perdição”⁷⁴

O clássico samba “Mora na Filosofia”, de Monsueto Menezes, resume a visão preconceituosa sobre a mulher da primeira metade do século XX:

⁷⁰BUARQUE, Chico. Homenagem ao Malandro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9G2QmMPml0s>

⁷¹ Que mulata assanhada / Que passa com graça / Fazendo pirraça / Fingindo inocente / Tirando o sossego da gente // Ai, mulata se eu pudesse / É se meu dinheiro desse / Eu comprava sem pensar / Este céu, esta terra, este mar / E ela finge que não sabe / Que tem feitiço no olhar // Ai, meu Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão / Eu comprava essa mulata / E prendia no meu coração / E depois a pretoria / É que resolvia a questão (ALVES, Ataulfo. Mulata Assanhada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0MjVV8drFbg>).

⁷²Esse gostoso requebrado da mulata / Tira o sossego de qualquer um cidadão / Esse jeitinho que ela tem é que me mata / Não há quem possa resistir à tentação // Quando ela passa sorridente na avenida / Toda faceira no seu modo de andar / A gente chega a esquecer a própria vida / Essa mulata é um caso a estudar // Quando ela samba na pontinha da chinela / Se requebrando no terreiro a noite inteira / É tão bonito, minha gente, salve ela / É coisa nossa, é mulata brasileira (ALVES, Ataulfo. Requebro da Mulata. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v_iD2_GC2IU).

⁷³ALVES, Ataulfo. Pois É. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J68zDh55ufQ>

⁷⁴ CAVAQUINHO, Nelson. Bonequinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VdHCBylaulU>

Eu vou lhe dar a decisão / Botei na balança, você não pesou / Botei na peneira,
você não passou // Mora na filosofia / Pra quê rimar amor e dor? // Se seu corpo
ficasse marcado / Por lábios ou mãos carinhosas / Eu saberia (ora, vá mulher!)
/ A quantos você pertencia / Não vou me preocupar em ver / Seu caso não é
de ver pra crer / Tá na cara⁷⁵

Trocando em miúdos, a mulher estava condenada antes mesmo do julgamento sobre seu caráter. O samba reproduziu uma preconceituosa ontologia feminina, tão comum noutras expressões artísticas.

O mestre do samba-canção foi Lupicínio Rodrigues. Nas letras do compositor gaúcho, a mulher era a causa da desgraça do homem. Sambas como “Esses moços”, “Nervos de aço”, “Vingança”, “Castigo”, “Quem há de dizer”⁷⁶, entre tantas outras, reforçam a imagem da mulher dissoluta, traiçoeira e vulgar. A mulher-objeto, subordinada e sensual, está reafirmada no samba “Se acaso você chegasse”, eternizada por Elza Soares no LP de mesmo nome, lançado em 1971:

Se acaso você chegasse / No meu chateau e encontrasse / Aquela mulher que
você gostou / Será que tinha coragem / De trocar nossa amizade / Por ela que
já lhe abandonou / Eu falo porque essa dona / Já mora no meu barraco / À
beira de um regato e de um bosque em flor / De dia me lava a roupa / De noite
me beija a boca / E assim vamos vivendo de amor⁷⁷

Portanto, os homens devem manter a amizade, mesmo transacionando com a mesma mulher que passa a trabalhar noutra casa e a se relacionar sexualmente com outro parceiro. Isso quando a mulher não era tratada com violência, normalizada por Ary Barroso no samba “Dá nela!”⁷⁸

Outro viés do samba é atribuído a Ary Barroso que fez das próprias canções uma exaltação à pátria. Com a devida licença poética, foi o José de Alencar do samba: romântico, idealista, comprometido com a busca pela identidade nacional. A letra de “Isto aqui, o que é?”, que citamos acima, é uma tentativa de responder à pergunta que gerações de escritores se debruçaram desde Gonçalves de Magalhães – o que é o Brasil? Aqui está a felicidade como elemento caracterizador do brasileiro, fruto da miscigenação bem-sucedida. A

⁷⁵MENEZES, Monsueto. Mora na Filosofia. <https://www.youtube.com/watch?v=ssfwerdOqVk>

⁷⁶Todas composições de Lupicínio Rodrigues, com a parceria de Alcides Gonçalves nas duas últimas. Todas disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=53j3AhsI4jc>; <https://www.youtube.com/watch?v=WPISh7CsZ14>; <https://www.youtube.com/watch?v=LDm8wulJa2E>; <https://www.youtube.com/watch?v=J5o6dpOxx3E>; <https://www.youtube.com/watch?v=CDRFo0C6d0M>

⁷⁷RODRIGUES, Lupicínio. Se Acaso Você Chegasse. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=74B0AOD5Ni0>

⁷⁸BARROSO, Ary. Dá Nela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfSmfzKv86s>

obsessão do compositor em definir o próprio país também está presente no samba “Isto é o meu Brasil”:

Ô, nossas praias são tão claras / Nossas flores são tão raras / Isto é o meu Brasil
/ Ô, nossas fontes, nossas ilhas e matas / Nossos montes, nossas lindas
cascatas / Deus foi quem criou / Ô, ô! Ô, minha terra brasileira / Ouve esta
canção ligeira / Que eu fiz quase louco de saudade / Brasil, tange as cordas
dos seus violões / E canta o teu canto de amor / Que vai fundo nos corações⁷⁹

De um lado, José de Alencar idealizava o amor proibido entre um índio e uma moça branca da aristocracia rural brasileira, em *O Guarani*, ou, ao contrário, entre uma índia e um branco português, em *Iracema*. Ary Barroso busca apagar a hostilidade interracial brasileira em “Boneca de Piche”: “Da cor do azeviche, da jabuticaba, boneca de piche, é tu que me acaba. Sou preto e meu gosto, ninguém me contesta, mas há muito branco com pinta na testa. Tem português assim nas minhas águas, que culpa eu tenho de ser boa mulata? Nego, se tu aborrece minhas mágoa (Eh! Eh!) Eu te dou a lata, Eh! Eh! Eu te dou lata!”⁸⁰.

Enquanto se estapeavam Gonçalves de Magalhães e José de Alencar sobre qual seria a melhor visão sobre o índio e sobre o território nacional, em Ary Barroso tudo é festa, felicidade e exaltação. A mulata sensual de “olhar indiscreto” é o símbolo nacional: miscigenação sem dívidas e sem mágoas.

Até mesmo a questão racial foi “temperada” no samba. Inicialmente, a apropriação do ritmo pela classe média urbana fez com que ele se voltasse contra os seus fundadores. Como vimos, a eugenia, típica da mentalidade positivista europeia, foi incorporada à visão romântica nas fases posteriores à fundação do ritmo, em 1917. Todavia, quase 50 anos depois, com o lançamento das 8 músicas do álbum “Afro-Sambas”, em 1966, Baden Powell e Vinícius de Moraes chamaram atenção para as origens do ritmo no candomblé brasileiro. Conscientes de todas as dificuldades da comunidade negra e de que o samba surgiu como manifestação interdita, continuam a parceria até que Vinícius se autoproclama “o branco mais preto do Brasil”. Na canção “Samba da Benção”, uma espécie de manifesto, o poeta reconhece que “se hoje ele é branco na poesia, ele é negro demais no coração”⁸¹. A melodia é intercalada pela declamação poética a resgatar os fundadores: Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Sinhô, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Cyro Monteiro, Noel Rosa, chegando à geração de Dorival Caymmi e João Gilberto, ícone da Bossa Nova.

⁷⁹BARROSO, Ary. Isto É o Meu Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwf0cqkBWL4>

⁸⁰BARROSO, Ary; IGLESIAS, Luiz. Boneca de Pixe. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=8Z7yZjWLe_g

⁸¹POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. Samba da Benção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fz0eddwTjnk>

Outro compositor que seguiu o mesmo viés romântico e ufanista foi Lamartine Babo. No samba-marchinha “História do Brasil”, a referência a José de Alencar torna-se evidente:

Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! / Foi seu Cabral! / No dia vinte e um de abril / Dois meses depois do carnaval // Depois, Ceci amou Peri / Peri beijou Ceci / Ao som, ao som do Guarani! / Do Guarani ao guaraná / Surgiu a feijoada e, mais tarde, o Paraty // Depois, Ceci virou Iaiá / Peri virou Ioiô / De lá pra cá, tudo mudou! / Passou-se o tempo da vovó / Quem manda é a Severa e o cavalo Mossoró⁸²

O mesmo discurso eugênico de Ary Barroso se perpetua em Lamartine Babo. Em 1932, foi gravada a marchinha “O teu cabelo não nega”): “O teu cabelo não nega, mulata porque és mulata na cor, mas como a cor não pega mulata, mulata, eu quero o teu amor”⁸³. Para o sambista, “a cor não pega”. Noutras palavras, os brancos poderiam ficar tranquilos na relação sexual com negras porque não seriam contaminados pela cor da pele.

No final da década de 50, o samba experimentou uma modernização. A Bossa Nova que se apresentava com o LP “Canção do Amor Demais”, de Elizeth Cardoso, em 1958, ganhou a forma definitiva na voz de João Gilberto, no LP *Chega de Saudade*, do ano seguinte. Não sabemos se é possível traçar essa comparação, sob pena de leviandade, entretanto, o impacto do minimalismo da Bossa Nova se configurou tão singular na música popular brasileira como o modernismo brasileiro havia impactado a literatura. Dessa vez, o movimento não fermentou em São Paulo, mas no Rio de Janeiro. Um grupo de elite carioca (tal qual a elite paulistana em torno de Mário de Andrade) uniu-se para dar fim ao sambacção e à valorização da voz. Importava mais a batida sincopada e os sofisticados arranjos do que perpetuar o ufanismo do samba-exaltação ou os lamentos do samba-canção. Essa espécie de “refundação do samba” levou Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e vários outros compositores a buscar inspiração na 1ª geração de bambas. Não por coincidência, João Gilberto resgatou compositores como Geraldo Pereira, fazendo referências constantes a Cyro Monteiro.

Proclamou-se “Chega de Saudade” como um novo manifesto que enfrentava as letras grandiloquentes e/ou saudosistas dessa espécie de romantismo da 2ª e 3ª gerações de sambistas brasileiros. Não se pretendia definir o que era o Brasil ou, talvez, pretendia-se definir um Brasil diferente da geração anterior. A Bossa Nova é filha do período democrático, da estabilidade política e da prosperidade econômica. A atenção estava voltada aos

⁸²BABO, Lamartine. História do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-q-vNLYCYs>

⁸³BABO, Lamartine; VALENÇA, João; VALENÇA, Raul. O Teu Cabelo não Nega. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V6d8H5FYMVg>

acontecimentos prosaicos, às narrativas quotidianas. Bossas como “O pato”, “O barquinho”, “Lobo bobo”, entre outras gravações, não tinham o compromisso de apresentar uma imagem panorâmica brasileira, muito embora mantivesse a descrição das belezas cariocas.

Será que a letra de “Águas de Março (“é pau, é pedra, é o fim do caminho, é um resto de toco, é um toco sozinho”)⁸⁴, pode ser consequência do modernismo drummoniano no seu célebre “No meio do caminho”? Será que a Bossa Nova incorporou elementos do Manifesto Antropofágico, lido em 1928? Será que, por isso mesmo, que o “Bim Bom”, massificado nas rádios norte-americanas em 1961, abrirá caminho para a histórica apresentação de João Gilberto no Carnegie Hall, no ano seguinte? É possível que sim. Contudo, ocorre-nos uma diferença fundamental entre música e literatura, neste caso: enquanto Mário de Andrade e seu “Grupo dos Cinco” recebiam as influências do expressionismo, do dadaísmo e do futurismo, todos movimentos europeus, foi o samba que mais influenciou o jazz norte-americano do que o contrário.

Por que o samba manteve-se tão jovial? Ainda que transformado pela “limpeza” da violência e do rufianismo, mesmo que subordinado a outros objetivos menos nobres e distantes da proposta original, o samba sempre pontificou a situação social, do ponto de vista dos compositores, eles mesmos marginalizados, seja pela origem racial, seja pela situação econômica ou, finalmente, pelo próprio fato de serem eles sambistas. Os sambistas não engessaram o ritmo em discussões puritanas e, por isso mesmo, o samba manteve-se atualizado. A música “Onde está a honestidade?”, lançada por Noel Rosa em 1933, é um bom exemplo de quanto o samba estava atento à realidade social, até mesmo nas esferas mais altas da sociedade:

Você tem palacete reluzente / Tem joias e criados à vontade / Sem ter nenhuma herança nem parente / Só anda de automóvel na cidade // E o povo / Já pergunta com maldade / Onde está a honestidade? / Onde está a honestidade? // O seu dinheiro nasce de repente / E embora não se saiba se é verdade / Você acha nas ruas diariamente / Anéis, dinheiro e até felicidade // Vassoura dos salões da sociedade / Que varre o que encontrar em sua frente / Promove festivais de caridade / Em nome de qualquer defunto ausente⁸⁵

Entre tantos outros sambistas, Zé Keti atingiu o ponto alto em termos de crítica social. Enquanto os cantores da rádio competiam pelo epíteto de “rei da voz” (Vicente Celestino, Francisco Alves ou Orlando Silva), foi Zé Keti quem encarnou “A voz do morro”, título de uma de suas mais famosas composições: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo,

⁸⁴JOBIM, Tom. Águas de Março. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEuDvcXnElc>

⁸⁵ROSA, Noel. Onde Está a Honestidade? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5F6gfazcwAc>

sim, senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros”⁸⁶. Pelo que vemos na letra, Ketí transitava na ambivalência entre a universalização do samba e suas raízes na fé umbandista, nos terreiros das tias baianas. O evidente engajamento do sambista o consagrou com a letra de “Opinião”, cantada por Nara Leão no show homônimo:

Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro, eu não saio, não// Se não tem água / Eu furo um poço / Se não tem carne / Eu compro um osso e ponho na sopa / E deixa andar⁸⁷

A crítica social foi uma herança às gerações de compositores mais jovens como, por exemplo, Moreira da Silva (Kid Morangueira) e, bem depois, Bezerra da Silva. O primeiro quis resgatar a figura do malandro violento, do “jeitinho brasileiro”, que nada mais é do que a infração à lei. Nesse sentido, sua música mais significativa é “Na Subida do Morro”, onde o protagonista vai tirar satisfações com o outro que humilhou a mulher, um rompimento do código social próprio da malandragem. A tragédia que se dá (“meto-lhe o aço no abdômen e tiro fora o eu umbigo”) é seguida pela lei do silêncio (a expressão italiana *omertà* é muito apropriada): “A justa já vem e vocês digam que estou me aprontando, enquanto eu vou me desguiando, vocês vão ao distrito ao delerusca se desculpando: foi um malandro apaixonado que acabou se suicidando”⁸⁸. Na canção, chama atenção a expressão “dono do morro”, que retrata os novos tempos de criminalidade organizada.

Ressaltamos, nesta altura, que o samba de Moreira da Silva não quis mimetizar o malandro original da década de 20, mas se usava deste resgate para exercer a aguçada crítica social, o que tornou Kid Morangueira um sambista atualizado com o próprio tempo e não um compositor passadista.

Bezerra da Silva foi o herdeiro dessa nova roupagem. Se Herivelto Martins romantizava uma idílica vida no morro (vide “Ave Maria do Morro”, “Lá em Mangueira”, por exemplo), Bezerra da Silva será o ícone dessa nova fase de resgate do malandro, agora sob o jugo do traficante. É a denúncia social plasmada na primeira pessoa. Narrando uma truculenta batida policial, típica dos anos 60 a 80, “A Semente” resume a relação entre o favelado recrutado pelo tráfico e a polícia: “Na hora do sapeca-iá-iá o safado gritou: Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor, olha aí eu conheço aquele mato, chefia, e também sei quem plantou. Quando os federais grampearam e levaram o vizinho

⁸⁶KETI, Zé. A Voz do Morro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2uxlBJEm0_Q

⁸⁷KETI, Zé. Opinião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-6MBY-7kp8>

⁸⁸SILVA, Moreira da; CUNHA, Ribeiro. Na Subida do Morro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNX-yYn4KWs>

inocente, na delegacia ele disse: Doutor não sou agricultor, desconheço a semente”⁸⁹. Noutro conhecidíssimo samba, “Malandragem dá um tempo”, os compositores replicam até mesmo os códigos de linguagem típicos dos morros cariocas: “É que o 281 foi afastado / O 16 e o 12 no lugar ficou / E uma muvuca de espertos demais / Deu mole e o bicho pegou / Quando os home da lei grampeia / O coro come a toda hora / É por isso que eu vou apertar / Mas não vou acender agora”⁹⁰.

A percepção de Bezerra da pandemia de violência rompeu o costumeiro preconceito contra o pobre, favelado, marginalizado. O tráfico passou a atingir a zona sul do Rio de Janeiro e a elite brasileira. No samba “Foi o doutor delegado que disse”, os compositores desmascara o discurso massificado de que a violência é oriunda da pobreza:

Foi seu doutor delegado que disse / E le disse assim, está piorando / Até filho de bacana, hoje em dia está roubando // E na semana passada quase perdi a patente / Só porque grampeei um rapaz boa pinta / Em Copacabana botando pra frente / Dei um flagrante perfeito mas o meu direito foi ao léu / O esperto além de ter a costa quente / Ainda era filho de um coronel // E o comissário do dia disse assim já é demais / Vou sair na captura desse tal de satanás / O meu livro de ocorrência a cada dia está aumentando / Eu também prendi um pastor com a Bíblia na mão / Em um supermercado roubando⁹¹

A complexidade das relações sociais que tangenciam a violência nos morros cariocas (e no Brasil, em geral) pode ser observada com a inversão dos papéis sociais: o traficante como provedor e a autoridade estatal como ameaça. Neste sentido, não apenas em Bezerra da Silva, mas também em outros artistas, estas dimensões da realidade carioca são exploradas, como veremos na próxima canção, na qual se percebe que o samba flexionou tanto e tão ecleticamente que se encontrou no contemporâneo com a batida ritmada do Rap norte-americano, a conservar, no entanto, a mesma dimensão de denúncia social. Da parceria de Acyr Marques, Arlindo Cruz e Franco, nasceu o rap “Numa Cidade Muito Longe Daqui (Polícia e Bandido)”:

Numa cidade muito longe, muito longe daqui / Que tem problemas que parecem os problemas daqui / Que tem favelas que parecem as favelas daqui // Existem homens maus / Sem alma e sem coração / Existem homens da lei / Com determinação / Mas o momento é de caos / Porque a população / Na brincadeira sinistra de polícia e ladrão / Não sabe ao certo quem é / Quem é herói ou vilão / Não sabe ao certo quem vai / E quem vem na contramão // Porque tem homem mau / Que vira homem bom / Porque tem homem mau /

⁸⁹FELIPÃO; ROXINHO; MIRANDA, Tião; DA PURIFICAÇÃO, Valmir. A Semente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=evJzTY33efU>

⁹⁰ADELZONILTON; BOMBEIRO, Moacyr; POPULAR P. Malandragem Dá um Tempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N0RtLNf50Ik>

⁹¹CABORE; PORTELA, Jorge; PINGA. Foi o Dr. Delegado que Disse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JrrnmDllyZA>

Que vira homem bom / Quando ele banca o remédio / Quando ele compra o feijão / Quando ele tira pra dar / Quando ele dá proteção / Porque tem homem da lei / Que vira homem mal / Porque tem homem da lei / Que vira homem mal / Quando ele vem pra atirar / Quando ele caga no pau / Quando ele vem pra salvar / E sai matando geral⁹²

Mas a letra não acaba por aí. Ato seguinte ao rap, o samba é convocado para a explicação acerca daquela mesma complexidade percebida desde Donga à Bezerra da Silva:

Bateu de frente um bandido e um subtenente lá do batalhão: foi tiro de lá e de cá, balas perdidas no ar, até que o silêncio gritou, dois corpos no chão, que azar! Feridos na mesma ambulância, uma dor de matar; mesmo mantendo a distância, não deu pra calar. Polícia e bandido trocaram farpas, farpas que pareciam balas e o bandido falou: Você levou tanto dinheiro meu, agora vem querendo me prender – E eu te avisei você não se escondeu, deu no que deu e a gente tá aqui, pedindo a Deus pro corpo resistir. Será que ele tá afim de ouvir? Você tem tanta bazuca, pistola, fuzil e granada, me diz pra que tu tem tanta munição? – É que além de vocês, nós ainda enfrenta um outro comando, outra facção que só tem alemão sanguinário, um bando de otário marrento, querendo mandar. Por isso que eu tô bolado assim – eu também tô bolado sim – É que o Judiciário tá todo comprado e o Legislativo tá financiado e o pobre operário que joga seu voto no lixo não sei se por raiva ou só por capricho, coloca a culpa de tudo nos homens do camburão: eles colocam a culpa de tudo na população⁹²

Na contemporaneidade, o samba mantém-se atual. É assim porque, muito embora os recursos estéticos pouco tenham mudado, a temática sempre esteve a serviço da crônica social e seus desdobramentos críticos. Do samba-raiz, samba-de-roda, samba-enredo, o samba-rancho, o samba-marchinha, samba-de-breque, samba-exaltação, samba-canção, a bossa nova e, mais recentemente, o samba híbrido, a sociedade brasileira é a pauta central com todas suas contradições, dificuldades e complexidades nacionais. Mal comparando com a literatura, o samba faz as vezes do romance moderno, surgido com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. O cavaleiro nonsense de Cervantes é uma crítica à literatura de cavalaria, linear e sem grandes recursos, enquanto o samba é a expressão da desigualdade brasileira e assim se manteve na maior parte do tempo.

O estilo romanesco moderno foi capaz de sobreviver a todas as transformações dos últimos 400 anos graças à incorporação de muitos saberes (jornalismo, direito, medicina, história, psicologia, além de estéticas inerentes à própria literatura como a poesia, a epopeia, a dramaturgia etc). Assim foi também com o samba, malgrado ultrapassar o centenário, não apresenta nenhuma ruga. Quase tudo o samba disse, reagindo ao passado, definindo o presente e buscando o futuro. Tanto é assim, que o primeiro samba registrado de Donga

⁹² MARQUES, Acyr; CRUZ, Arlindo; FRANCO. Numa Cidade Muito Longe Daqui (Polícia e Bandido). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9eJ3eI3X9vM>

ganhou uma paródia hight tech de Gilberto Gil em “Pela Internet”: “Eu quero entrar na rede, promover um debate, juntar via Internet um grupo de tietes de Connecticut; de Connecticut acessar o chefe da milícia de Milão, um hacker mafioso acaba de soltar um vírus pra atacar programas no Japão. Eu quero entrar na rede pra contactar os lares do Nepal, os bares do Gabão; que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular, que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar”⁹³.

Somente o tempo será capaz de comprovar a hipótese inicial: a longevidade do ritmo brasileiro guarda relações íntimas não só com o imaginário brasileiro, como também é flexível ao ponto de abraçar outros estilos rítmicos, tendências artísticas, plataformas políticas, sincretismos religiosos e ideologias contemporâneas. Assim é a maior invenção brasileira e foi assim desde que o samba é samba.

⁹³GIL, Gilberto. Pela Internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2QvAaBNc9A>

PROCESSOS CRIATIVOS NA LEITURA E ESCRITA DE POESIA

Divanize Carbonieri¹

1. Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Este breve e despretensioso ensaio se propõe inicialmente a analisar alguns conceitos e definições relacionados à poesia. Teorizações de Eagleton (2006) e Goldstein (2006) balizam a discussão. Em seguida, há o exame de certos processos criativos que norteiam o meu fazer poético. Análises de poemas próprios e de outras pessoas percorrem o texto e servem de exemplificação para a argumentação levantada.

Palavras-chave: Poesia, Fazer Poético e Processos Criativos.

ABSTRACT

This brief and unpretentious essay initially has the aim to analyze some concepts and definitions related to poetry. Theorizations by Eagleton (2006) and Goldstein (2006) guide the discussion. Then, there is the examination of certain creative processes that underlie my poetic practice. Analyzes of some of my poems and others authored by other poets complete the text and serve as examples for the arguments raised.

Keywords: Poetry, Poetic Practice and Creative Processes.

1. O QUE É POESIA?

Começo por ressaltar que aqui não me coloco como uma pesquisadora de poesia, o que, de fato, não sou, estando minha pesquisa mais relacionada com a análise de romances, mas como alguém que escreve poesia, uma poeta. Dessa forma, talvez o que apresento careça de maior rigor acadêmico, e os termos que utilizo não sejam os mesmos dos manuais de teoria literária. A proposta realmente não é essa. Tenho como objetivo discorrer sobre os processos criativos que podem ser relevantes na escrita de poesia e em sua leitura, processos tais que frequentemente movem minha produção literária. Para tanto, recorro sobretudo aos meus próprios poemas para exemplificar a argumentação, o que espero não

seja entendido como falta de modéstia, mas como o meio mais eficaz de demonstrar certa práxis poética.

Ainda assim, nesse momento inicial, gostaria de enfatizar a distinção dos termos poesia e poema, que amiúde são usados como sinônimos. Quando se trata de afirmações descompromissadas, acredito não haver problema em empregar um pelo outro. Porém, o repertório da poeta (e não só da crítica) tem as suas especificidades, os seus jargões, como qualquer atividade profissional. Primeiramente, poesia se refere a um determinado gênero literário, que se contrapõe à narrativa e ao drama. Dentro de cada gênero, reúnem-se tipos de textos com características comuns, distintas dos demais gêneros, embora elementos de uns possam contaminar outros, como, de fato, acontece no exercício artístico das escritoras.

Além disso, a poesia é algo mais abstrato, que não se consegue definir com precisão, uma espécie de linguagem cujos sentidos não se dão diretamente e que se oferece para ser interpretada por quem a frui. O poema, por sua vez, é a manifestação material da poesia, a composição em que ela se plasma, que pode ser escrita ou oral (na maioria das sociedades humanas, a poesia goza de uma tradição oral ancestral). A materialidade do poema se constitui a partir do trabalho com as palavras, seus fonemas, no campo sonoro, e caracteres e formas, no campo visual da escrita. Em seu aspecto amplo, como disse acima, a poesia aparece, vez ou outra, entremeada em textos narrativos e dramáticos. Contudo, o poema continua sendo seu meio de expressão principal.

Terry Eagleton (2006) define o poema de uma maneira bastante peculiar:

[u]m poema é uma declaração moral ficcional, verbalmente inventiva em que é a autora, ao invés do processador de texto, que decide onde as linhas [versos] devem terminar.⁹⁴

Nessa definição, está principalmente estabelecida a diferença entre o poema e o texto em prosa. Na prosa, é o processador de texto (seja a escrita manual, seja a máquina de escrever, seja a impressora) que determina em que lugar as linhas vão terminar. O mesmo texto em prosa, passado por diferentes processadores, terá suas linhas terminando em partes diferentes, como bem sabe quem escreve à mão e depois digita o que escreveu. A prosadora só decide quando se iniciam os parágrafos, além da quantidade deles e de outras singularidades da prosa. A poeta, no entanto, quebra as linhas de seu texto (chamadas mais

⁹⁴ Todos os trechos de Eagleton (2006) têm tradução minha.

precisamente de versos) propositalmente nos lugares que considera adequados para atingir o efeito poético a que se propõe.

Eagleton evita, assim, associar o poema à existência de métricas fixas, ritmos regulares, rimas e demais elementos que, apesar de aparecerem com frequência, estão longe de ser obrigatórios em textos poéticos, sobretudo entre autoras contemporâneas. Mas escapa de mencionar as prosas poéticas ou os poemas escritos em prosa, que existem, sem dúvida. Contudo, se observarmos amplamente os textos poéticos, mesmo os produzidos na atualidade, veremos que a grande maioria ainda é elaborada em versos, ou seja, em linhas seccionadas por decisão da autora. Dessa forma, embora seja importante ponderar a respeito das exceções, a declaração de Eagleton ainda parece ser bastante produtiva para compreendermos a natureza da maior parte dos poemas.

Outra ressalva que costuma ser feita a essa acepção é a de que isso implicaria que qualquer texto, por exemplo, um simples bilhete, sendo dividido em versos, poderia, então, tornar-se um poema. Há certa complicação aí que merece ser levada em conta. O procedimento de transformar um texto em poema não implica necessariamente produzir um bom poema. E o que faz um poema ser bom? Essa pergunta, praticamente impossível de se responder em poucas palavras, talvez se ilumine quando se revelam os processos criativos da poeta, o seu pensamento poético (ainda que ela própria não o tenha elaborado de forma explícita durante sua carreira).

Correndo o risco de parecer tautológica, afirmo que um bom poema é aquele em que a poesia, essa coisa inefável e difícil de definir, se manifesta intensamente, e isso depende bastante dos procedimentos, experiência e (por que não?) talento da poeta. Alguém que decida quebrar as linhas de um bilhete apenas por birra, para demonstrar que Eagleton está equivocado, dificilmente produzirá um texto assim, a menos que alguma entidade espiritual ou a sorte interfira.

Na atualidade, se coloca ainda a questão de que os meios digitais (*e-books*, *e-pubs*, *tweets*, *posts*, etc) podem alterar a configuração inicial de poemas, modificando a extensão dos versos que tinha sido decidida pela poeta. Mesmo se constituindo num tema relevante e merecedor de mais atenção por parte da crítica, talvez seja possível nos determos no momento original, em que a autora criou o *design* de seu poema. As interferências posteriores de terceiros, sejam seres humanos, sejam *softwares*, devem ser consideradas como o que são, interferências, que modificam momentaneamente, mas não destroem a decisão da poeta, a menos que ela não possa mais ser recuperada.

De qualquer forma, em seu esforço de distinguir o poema de um texto em prosa, Eagleton apresenta o exemplo de “To women, as far as I’m concerned” de D. H. Lawrence *apud* (EAGLETON, 2006).

The feelings I don’t have, I don’t have.
The feelings I don’t have, I won’t say I have.
The feelings you say you have, you don’t have.
The feelings you would like us both to have, we neither of us have.

The feelings people ought to have, they never have.
If people say they’ve got feelings, you may be pretty sure they haven’t got them.

So if you want either of us to feel anything at all,
You’d better abandon all idea of feelings altogether.

Lawrence certamente usa, nesse poema, uma linguagem que parece, a princípio, bastante prosaica, no sentido de não chamar atenção sobre si, não se diferenciar substancialmente das falas coloquiais. Tal linguagem não se distingue realmente daquela empregada em bilhetes comuns. Eagleton (2006) ainda evidencia o fato de o poema não apresentar métrica fixa, rimas ou “simbolismo, alegoria, discurso figurado, ambiguidade, metáfora, conotação sugestiva e o resto”. Ainda assim, trata-se de um poema instigante, em que há uma manipulação consciente e bem-elaborada do ritmo e da repetição de palavras, sobretudo no início de vários versos (anáforas).

E produzir esse padrão rítmico envolve uma atenção voltada aos finais das linhas. Se as linhas estivessem conectadas como na prosa, essa batida rítmica vital, como alguém esmurrando uma mesa, poderia bem ser perdida. Então, compor o texto como um poema tem um objetivo. Ao quebrar as linhas desse modo na página, o impacto abrasivo e de *staccato* delas, cada qual parecendo terminar numa pancada irascível, é posto em alto-relevo. Assim também acontece com o paralelismo entre elas, uma vez que cada uma tece uma variação da anterior. E essa sensação de uma repetição mecânica captura algo do estado emocionalmente esgotado do eu-lírico, além de sua irritabilidade sexual (EAGLETON, 2006).

Portanto, há um procedimento poético sendo empregado para obter um determinado efeito. O eu-lírico, nesse poema, se dirige a uma mulher específica ou a várias inespecíficas num tom irritado, possivelmente pelas demandas de cultivar e demonstrar sentimentos em relações, nas quais ele gostaria de obter gratificações sexuais mais imediatas e intensas. E são o ritmo e as repetições de palavras, acentuados pela quebra das linhas, que permitem perceber isso. Não é algo feito gratuitamente.

Trago ainda um exemplo brasileiro, o poema “Adoro os grandes capitalistas” da poeta mineira Adriane Garcia (2019):

Adoro os grandes capitalistas
Acho mágico saber que eles são 358
Imaginar que 358 pessoas são melhores que todas as outras, afinal
Não é nada fácil estar na lista dos grandes enormes

Por isso morro de pena quando quebram as portas dos seus bancos
Falam em destruir suas máquinas, invadem suas empresas
É incrível a inveja do povinho que, cá de baixo, não consegue nem ver
O topo da meritocracia

358 pessoas que, de tão especiais, são invisíveis
Você nunca viu, eu nunca vi – Deus! Me dê a graça de ver um deles um dia!
Para que eu possa me jogar aos seus pés, beijar suas botas e ver se
Pego um pouco dessa aura de um ser vencedor

358 pessoas
No meio de 7 bilhões
Você não faz ideia do que eles precisaram fazer
Para conseguir a sua admiração.

Assim como Lawrence, Garcia utiliza uma linguagem corriqueira, sem ornamentações e expedientes poéticos tradicionais. Mais uma vez certo ritmo é forjado pela repetição de palavras (e números) e, principalmente, pela quebra das linhas. A expressão “358 pessoas”, que representa o grupo diminuto que possui metade da renda mundial, inclusive ganha destaque em versos separados. Os efeitos obtidos são a intensificação da ironia, em que a poeta diz algo querendo dizer o contrário, e o delineamento de uma atitude de revolta diante de uma situação absurda: o fato de tão poucas pessoas concentrarem tanta fortuna enquanto a maioria da população vive na pobreza. Se o texto estivesse escrito em prosa, muito desse efeito seria perdido ou amenizado, e a força da indignação da voz poética talvez não se tornasse tão evidente.

Contudo, a quebra das linhas não é a única característica que aparece na definição de Eagleton. Ele ainda afirma que o poema é uma declaração moral, feita de forma ficcional e verbalmente inventiva. Em relação à moralidade, não está se referindo às convenções que regem as condutas dos seres humanos em sociedade, mas à capacidade de avaliar e interpretar determinadas situações. O poema é uma declaração moral porque confere valores e significados ao que está sendo focado. Não pode ser um texto puramente informativo; precisa trazer algo mais, uma visão complexa a respeito do fenômeno representado. No caso do poema de Garcia, por exemplo, isso se sobressai. A voz poética não está somente nos informando sobre o abismo de concentração de renda em que

vivemos, coisa que o discurso jornalístico pode fazer, mas avaliando tal situação, conferindo sentidos que se evidenciam em seu tom indignado.

O poema também é um texto ficcional porque envolve uma operação voluntária da autora. Na verdade, todos os relatos que produzimos, mesmo os mais banais, apresentam certo grau de ficcionalização, uma vez que é impossível reproduzir, na totalidade, os fatos em que estamos imersos. O que contamos não é exatamente o que aconteceu, mas apenas nossa visão sobre o que aconteceu. Na literatura, por sua vez, a ficcionalização é intensificada e utilizada conscientemente pelas autoras para alcançar os propósitos que têm em mente.

Da mesma forma, a linguagem do poema é manipulada pelas poetisas de forma criativa. Isso não quer dizer que os poemas necessariamente tenham que ser elaborados numa linguagem experimental ou muito diferente da fala comum das pessoas. Como vimos, os poemas de Lawrence e Garcia se aproximam bastante da coloquialidade. Porém, mesmo neles, houve inegavelmente um trabalho com a linguagem para obter determinado efeito poético.

Para Eagleton, a própria quebra das linhas em versos faz com que encaremos o poema de forma diferente daquela que devotaríamos a um texto em prosa. Isso acontece pela relação ancestral que temos com a poesia, talvez a forma de arte mais antiga, que, em sua forma escrita, expôs a humanidade secular e continuamente a composições versificadas com significados além da mera informação.

Nós vimos que quebrar o texto em linhas numa página é uma pista para tomá-lo como ficção. Mas também é uma instrução para prestar atenção particular à própria linguagem – para experimentar as palavras como eventos materiais, ao invés de olhar para elas apenas atrás do seu sentido (EAGLETON, 2006).

Diante de textos quebrados em versos, então, estamos condicionadas a buscar os sentidos nas entrelinhas, nos signos, nas formas, na corporalidade sonora e visual das palavras. A força do procedimento de seccionar linhas não deve ser minimizada. Ela está na base do fenômeno poético, daquilo que geralmente consideramos poesia e do modo como nos relacionamos com ela.

2. PROCESSOS CRIATIVOS PRÓPRIOS

Aprecio refletir sobre o meu fazer poético, embora não busque jamais camisas-de-força para a criatividade. Muitos dos meus processos criativos são intuitivos, e há bastante interferência do inconsciente. Contudo, existe um esforço de compreender os meandros da criação e de reelaboração constante dos poemas. Qualquer poema que eu tenha publicado foi certamente reescrito diversas vezes. Não sou uma poeta em que o poema surja inteiro na mente antes de aparecer no papel (na verdade, na tela do computador), condição que invejo, mas que tenho consciência de que não é a minha.

O poema “Entraves” (2017), que dá título ao meu primeiro livro, publicado em 2017, funciona como uma espécie de paradigma para a concepção poética envolvida nessa obra e, de certa forma, em grande parte da minha poesia. Por isso, acredito que seja importante examiná-lo:

no afã de desligar o liquidificador
deslocou o tendão de aquiles
depois de ter lesionado a coluna
ao acionar o interruptor da lâmpada
tendo dilacerado a hérnia inguinal
ao colidir com a máquina de lavar
foi só estancar a hemorragia fluida
e distensionar o músculo deltoide
para desarrolhar o gargalo oblongo
espirrando o espesso licor no olho
até conter a lágrima no pó compacto
mais uma quina a estraçalhar seu pé
um talho rasgado em plena epiderme
não é qualquer falha de caráter que torna
arrastado o existir por entre trastes
é o completo sequestro da sanidade
que arruína para sempre toda a chance
de se desentulhar os últimos entraves⁹⁵

Nessa composição, duas partes talvez sejam perceptíveis: uma inicial, em que são enumerados incidentes que atingem a voz poética, e uma ao final, em que há uma tentativa de avaliação da situação (a tal declaração moral de Eagleton). Se o poema terminasse no verso “um talho rasgado em plena epiderme”, apesar da linguagem um tanto excêntrica, possivelmente não se afastaria de um texto meramente informativo, apenas relatando acontecimentos, sem conferir a eles nenhum significado mais amplo. São os últimos cinco versos que fazem desse texto um poema, em minha visão, e não apenas uma sequência de

⁹⁵ Os grifos dos poemas não pertencem aos originais e são usados aqui com um propósito didático.

frases. O desfecho sugere que a leitora se desprenda da situação comum e individual exposta inicialmente e busque um sentido maior.

A linguagem que proponho é um tanto carregada, com o emprego de palavras não muito usadas cotidianamente. Aliteraões e assonâncias se acumulam, produzindo quase que expressões trava-línguas. O contraste com a linguagem dos poemas de Lawrence e Garcia parece bem marcado. Há uma razão para isso. Os “entraves” não são unicamente o tema do poema, mas também atuam como princípios para a sua construção. Busco uma dicção mais entevada, que dificulte a leitura fluida e “fácil” que poderia fazer com que a leitora passasse tranquilamente pelo texto. Além do travamento no nível lexical, a fragmentação que separa a composição em duas partes (ainda que numa estrofe única) similarmente se constitui numa espécie de trava. O efeito almejado por mim envolve criar uma situação em que a leitora possa sentir desconforto semelhante ao que acomete a voz poética, que se debate entre trastes externos e internos. O cotejamento com os poemas de Lawrence e Garcia revela modos diferentes de produzir uma linguagem verbalmente inventiva, como quer Eagleton, cada qual relacionada com os propósitos individuais.

Norma Goldstein (2006) ressalta os jogos entre semelhança/simetria e diferença/assimetria que constituem os poemas. Em tempos passados, possivelmente até a Primeira Guerra Mundial, uma maior regularidade nas composições poéticas era aceitável e prazerosa aos ouvidos das pessoas.

Um exemplo: a vida das pessoas, durante muito tempo, era mais padronizada, talvez mais calma. Nesse período o ritmo [dos poemas] era simétrico e regular. Ele correspondia à vida que as pessoas levavam. A regularidade – de vida e de ritmo poético – prevaleceu até fins do século XIX e início do XX. A partir da segunda década do século XX, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos regular, menos simétrico (GOLDSTEIN, 2006).

Goldstein se refere especificamente ao ritmo, mas outros expedientes poéticos, como métrica e rimas, parecem acompanhar a mesma ideia. A balança entre simetria e assimetria, em séculos anteriores, pendia mais para a simetria, ao passo que, na atualidade, ocorre o contrário. Um poema bastante calcado na regularidade pode soar pouco interessante aos ouvidos pós-modernos, sobretudo se escrito por poetar contemporâneas, de quem se espera que reflitam a época em que vivem.

Considerando apenas as rimas neste trecho do poema “Remorso” de Olavo Bilac *apud* (GOLDSTEIN, 2006), também apresentado por Goldstein, a regularidade salta logo aos olhos (e aos ouvidos):

Sinto o que desperdicei na juventude;
Choro neste começo de velhice,
Mártir da hipocrisia ou da virtude.

Os beijos que não tive por tolice,
Por timidez o que sofrer não pude,
E por pudor os versos que não disse!

A coincidência sonora nos finais dos versos (em esquema alternado) é pronunciada. Isso casava bem com o espírito da época de Bilac e possivelmente com as expectativas estéticas de suas leitoras. No século XXI, espera-se a interrupção da simetria. Não significa que autoras contemporâneas não possam usar rimas, mas que, usando-as, busquem inserir nelas alguma diferença. O poema a seguir é um trecho do meu livro infantil *Vira e mexe, um pet* (2021):

lá uma lagartixa se estica
e o gato da casa se atixa
se espicha

espeta a lagartixa
que quase se estrumbica
mas logo larga o rabicho

na fuça do felino
e pela parede tremelica
enquanto o bichano
tem só um nadica

do manjar soberano
que estava esperando

Ainda que as crianças sejam mais amantes da regularidade do que as adultas, elas não deixam de ser frutos de seu tempo, e um pouco de diferença também é esperado por elas. Existem semelhanças entre os finais dos versos do poema acima, mas a coincidência não é total. São sons parecidos, porém, não iguais. Cada um introduz uma pequena variação. Na construção de poemas, procuro diferentes balanços entre semelhanças e diferenças, de acordo com a proposta de cada composição.

Uma outra forma que encontro de entrar nesse jogo se dá nos paralelismos de palavras com sentidos diferentes, como no poema “Homem” (2020b):

o homem diz palavras brandas
mas também brande o machado
que me racha a cabeça em duas
a racha sendo onde ele cabe
um achado penso que ele é
gasto meu gosto no seu gozo
mas depois de tanto desgosto
não sei se gosto ou desgosto
se gozo vendo sua cara grande
e me racho rindo só de graça
toda essa graça grita ele qual é
e uma desgraça qualquer está feita
o homem me tasca um pau
na fuça fuçando todos os vãos
me afunda o pau na buceta
busco fundo em mim a força
que me faça botar ele para fora
parto em desforra violenta
variando afoita com a foice
será que vinga fatal vingança

Nesse poema, a coincidência de sons entre as palavras contrasta com seus variados significados. Além de tentar proporcionar uma experiência estética interessante para quem lê e ouve o poema, tive a intenção de criar um efeito que reflita o estado mental/psicológico da voz poética, que, envolvida num relacionamento abusivo, sente-se dividida entre “gosto” e “desgosto”.

Como já apontei acima, a fragmentação também é um recurso que experimento para quebrar a regularidade excessiva, como acontece em “Agonia” (2020b):

desmembraram a euforia
deceparam a epifania
seviciaram a autonomia
evisceraram a alegria
enquanto matavam janaína
augusta epifânia maria
estupraram edivânia
joaquina carolina dionila
enquanto estrangulavam
juliana virgínia domitila
o ácido assobiou na pele
o álcool cantou na carne
a faca perfurou o tronco
a trave atravessou o reto
sobreviveu só a agonia

Os primeiros dez versos desse poema acostumam os ouvidos e a mente da leitora a certa estrutura, uma enumeração de nomes de mulheres e verbos relacionados a agressões. Se o poema se encerrasse neles, além de não haver um afastamento do discurso meramente informativo, a quebra da expectativa também não seria experimentada pela leitora. Os

próximos quatro versos introduzem uma estrutura diferente, ainda que relacionada ao que vinha sendo dito, e o derradeiro verso avalia toda a situação, inserindo o valor subjetivo.

Um expediente semelhante ocorre no poema “Carniçaria” (2020a):

o amor vai furar a todos com seu gancho
o amor vai pendurar as carcaças exangues
o amor vai tirar delas lascas e lascas
o amor vai descarnar as suas pelancas
o amor vai seccionar os quartos e partes
o amor vai empilhar no chão os descartes
besouros com chifres são como rinocerontes
andadores de formigas e pulgas diminutas
parasitas também encavalgam os piolhos
espólios de ácaros enchem todos os catres
biltres carunchos devoradores de arroz
arroz carniçaria de famintos comensais

Após uma sucessão de declarações sobre o amor, o poema parece mudar bruscamente de assunto, com a introdução do verso “besouros com chifres são como rinocerontes”. Mais do que no poema “Agonia”, exige-se aqui um trabalho por parte da leitora de relacionar o trecho anterior com o posterior, estabelecendo pontes entre as imagens, que vão variar de pessoa para pessoa. Os significados são construídos na leitura e não dados diretamente pela voz poética. Inegavelmente também ocorre uma quebra do ritmo, que vinha sendo forjado por anáforas na primeira parte.

Além da repetição de palavras ou expressões, o ritmo de um poema se constrói pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (tônicas) e não-acentuadas (átonas). No passado, como vimos com Goldstein, era mais ansiada a regularidade de ritmo, o que se alterou na contemporaneidade. Contudo, não está vedado, de forma alguma, o uso de ritmos regulares às poetisas de hoje. Na verdade, as poetisas são livres para usar os recursos poéticos como desejarem. O que provavelmente se espera, mais uma vez, é a introdução de alguma dissonância.

O poema “(Trajetória)” (2018) talvez se apresente como um exemplo interessante. Sendo escrito numa variedade de português popular, em conformidade com a voz poética que nele se expressa, optei por grafar os verbos no passado sem a terminação “u” (ao invés de “pegou”, utilizei “pego”, e assim por diante) para se aproximar da fala cotidiana e evitar um registro erudito. Também eliminei os acentos circunflexos no “o” final dos verbos, o que tornaria inequívoca a sua sílaba tônica. Fui influenciada nessa escolha pelo modo como o português costuma ser escrito em comentários e *posts* informais na internet, sobretudo pelos jovens.

me pego a medo
me garro na mata
me domo a ganho
me rasto domada
me ponho mordação
me marco o cenho
me cunho o nome
me marro o corpo
me carco cabresto
me tomo o berro
me barro o sonho
me boto o susto
me sugo a sanha
me goro o sangue
me saco a gana
me rasgo a chaga
me passo na chama
me asso no chão
a(s)cendi

Disso resultou que o poema pudesse ser lido tanto na terceira pessoa do singular, o que era a intenção inicial, quanto na primeira, o que surgiu inesperadamente, mas que logo assimilei ao meu processo criativo.

me pego a medo
me garro na mata
me domo a ganho
me rasto domada
me ponho mordação
me marco o cenho
me cunho o nome
me marro o corpo
me carco cabresto
me tomo o berro
me barro o sonho
me boto o susto
me sugo a sanha
me goro o sangue
me saco a gana
me rasgo a chaga
me passo na chama
me asso no chão
a(s)cendi

Como os grifos demonstram, a mudança na leitura da terceira para a primeira pessoa altera também as sílabas tônicas dos verbos e, conseqüentemente, o ritmo do poema. A métrica não se apresenta totalmente regular ou fixa, mas bem aproximada, já que se alternam versos de cinco e quatro sílabas poéticas (o último verso é uma exceção, com três sílabas). Na leitura na terceira pessoa, o acento recai sobre a terceira e quinta ou terceira e quarta sílabas de cada verso. Na leitura em primeira pessoa, por sua vez, tônicas são as

segundas e quintas ou segundas e quartas sílabas. O último verso permanece, em ambos os casos, como uma oxítone, mas o poema propõe um intercâmbio entre as palavras “acendi” e “ascendi” e seus diferentes significados que conferem sentidos diversos à experiência da voz poética.

Possivelmente o que mais leva um poema a esbarrar na esfera inefável e abstrata da poesia são as suas metáforas – embora poemas que não contenham metáforas (como o de Lawrence) também a alcancem por outros meios. Grosso modo, a metáfora é uma relação que se estabelece entre objetos/entes/imagens diferentes na tentativa de se construir um significado outro.

No belo soneto de Camões (s/d, s/p.), as delícias e agruras do amor são vislumbradas por meio das metáforas que o poeta delinea:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói, e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

Amor e fogo são entidades distintas, mas o poeta aproxima as duas para criar o significado de algo que transtorna a subjetividade. O modo como usamos metáforas, em nossa época, não difere muito, mas talvez se exija da poeta contemporânea imagens renovadas para escapar daquilo que já se tornou bastante familiar.

eu que fui sangrada pela espora
do seu coturno me rasgando as ancas
ainda trago as feridas nos flancos
a mão que tanto golpeou tenta afagar
mas afasto o retorno a qualquer pastagem
agora saiba sair da frente enquanto passo
paciência se eu não for cordata e meiga
tenho espinhos enfiados na garganta
cuspo fora alguns quando me afogo
dentro da redoma circula a pantera
sacudindo a terra com suas patas negras
se alguém bate no vidro ou na grade
ela salta cheia de dentes e garras

No poema “Redoma” (2020b) acima, proponho uma relação entre a voz poética que revela agressões e opressões sofridas e a pantera negra, que, mesmo presa numa redoma, não perdeu sua capacidade reativa, não se domesticou. A leitora é convidada a estabelecer ela mesma o que existiria de parecido entre os dois seres e suas situações, além das suas

dessemelhanças. Tais significados, que não estão diretamente explicitados no poema, possivelmente o conduzem, assim espero, além do discurso informativo, rumo à inefabilidade da poesia.

Outro recurso que utilizo em meu processo criativo reúne observação e reflexão, tal como aparece no poema “Coragem” (2020a):

se ave de rapina desiste do rapto
de alguma presa é por prever que o peso dela
supera a potência da própria envergadura
o gavião avalia bem seus prospectos
quando arremete num golpe sobre o alvo
o broto que rompe a terra com toda a força
o faz porque se maturou a ponto de não ter
saída a não ser investir contra o ignorado
o mundo que encontrará do lado de fora
logo dará suas dádivas ou desafios
a coragem é a qualidade de estar pronta
seja calculando bem ou não todos os riscos

A partir da observação de imagens relacionadas a aves de rapina e vegetais, teço uma reflexão a respeito da coragem. Além de propor uma relação metafórica entre ela e brotos e pássaros, considero a sua substância, convidando a leitora a partilhar dessa reflexão. A observação não precisa ser direta, embora também possa ser, envolvendo ainda o exame mental de imagens presentes na memória e no manancial da cultura. Acredito que as imagens acima, do gavião e do broto, provêm desse reservatório coletivo, de um conhecimento adquirido a respeito de um objeto e não exatamente da sua observação em primeira mão.

Por fim, gostaria de acrescentar que, em muitos livros de teoria literária, enfatiza-se que a poesia é o discurso de um “eu” que expressa seus estados de alma num tempo e espaço não especificados. Porém, essa não é a única possibilidade. Michel Collot (2004), por exemplo, discorre sobre o “sujeito lírico fora de si” e a “poesia objetiva”:

Esses dois poetas [Rimbaud e Francis Ponge] partilham entre si uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma “poesia objetiva” que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Para eles, esse privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desaparecimento do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um foro íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.

Não existe a obrigatoriedade do pronome “eu” no poema nem de que ele contenha declarações autorreferenciais, muito menos confissões. A poeta pode estar mais interessada na tal materialidade de seu meio expressivo, nos procedimentos utilizados e nos efeitos obtidos. Vários dos poemas que expus aqui não são escritos na primeira pessoa do singular, o que provavelmente constitui a maioria da minha produção poética (ainda que também haja exceções, inclusive algumas apresentadas neste texto).

De qualquer maneira, independente do tema trabalhado e do pronome apresentado, encaro, em grande parte, a poesia dessa forma “objetiva” ou material discutida por Collot, o que não significa um afastamento das questões contextuais. Também entendo que o poema pode se configurar num meio de expressão para inquietações sociais, assim como Garcia, mas nem ela nem eu nos esquivamos da corporalidade dos elementos que constituem o nosso ofício. Em produções com temas sociais, talvez o mais importante seja o impacto produzido na leitora, e para obtê-lo é preciso manipular os recursos poéticos.

3. REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís Vaz de. Amor é fogo que arde sem se ver. **Cultura genial**, s/d. Disponível em: < <https://www.culturagenial.com/poema-amor-e-chama-que-arde-sem-se-ver-de-luis-vaz-de-camoes>>. Acesso em: 14/02/2022.

CARBONIERI, Divanize. **Entraves**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

CARBONIERI, Divanize. **Grande depósito de bugigangas**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

CARBONIERI, Divanize. **A ossatura do rinoceronte**. São Paulo: Patuá, 2020a.

CARBONIERI, Divanize. **Furagem**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020b.

CARBONIERI, Divanize. **Vira e mexe, um pet**. Cuiabá: TantaTinta, 2021.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad.: Alberto Pucheu. **Revista Terceira Margem**, v.8, n.11, p.165-177, 2004.

EAGLETON, Terry. **How to read a poem**. Hoboken: Blackwell Publishers, 2006.

GARCIA, Adriane. Adoro os grandes capitalistas. **A voz pública da poesia**, 04/04/2019. Disponível em: <<https://avozpublicadapoesia.blogspot.com/2019/04/adoro-os-grandes-capitalistas.html>>. Acesso em: 14/02/2022.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo



Bibiana Bragagnolo é Doutora em Musicologia pela Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr. Didier Guigue, com período de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro, financiado pela CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Luca Chiantore. Bibiana tem desenvolvido atividades como pianista, atuando principalmente no âmbito da música experimental e contemporânea, e como pesquisadora, sobretudo na temática da inserção da performance na análise musical e no campo da pesquisa artística. É líder, juntamente com o Dr. Leonardo P. Sanchez, do grupo de pesquisa "Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina". Em 2018 recebeu menção honrosa no Prêmio TeMA pelo artigo "Os contrastes sonoros em Contrastes de Marisa Rezende" e em 2015 realizou, como solista, a estreia brasileira do Concerto para Piano Preparado e Orquestra de Câmara de John Cage. 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) nas linhas de pesquisa de poéticas e epistemes contemporâneas.

Eduardo Santos



Doutor em Execução Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob orientação do Prof. Dr. Joel Barbosa, Mestre em Execução Musical também pela UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Robatto e Bacharel em Clarinete pela UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) na classe do professor Me. Walter Júnior. Em Belo Horizonte foi vencedor do concurso Jovem Solista BDMG, Projeto Segunda Musical e Projeto Furnas. Atuou como clarinetista da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo entre 2006 e 2017 e como professor de clarinete na FAMES – Faculdade de Música do Espírito Santo (2007 a 2019) e na UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais (2018 e 2019). Atualmente é professor efetivo da cadeira de Clarinete na UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso desde 2019. Em 2009 apresentou-se como solista à frente da Banda de Música Euterpe Santa Luzia (Caetanópolis/MG) interpretando o Concerto para Clarinete de Wolfgang Amadeus Mozart e em 2013 interpretou o mesmo concerto à frente da Orquestra Camerata Sesi/ES. Em 2015, apresentou-se como solista do Concerto para Clarinete de Aaron Copland à frente da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo. Atuou na organização de eventos científicos como Semanas Científicas da FAMES e encontros de pesquisa da ABEM, ABRAPEM e ANPPOM. Possui dois livros publicados: A Vida e a Obra do Maestro Antônio Paulo e A Saúde do Músico em foco (organizador juntamente com Marina Medici, Braulio Bosi e Raquel Rohr), além de diversos artigos, que versam sobre temas como bandas de música, ensino do clarinete e choro, apresentados em encontros científicos, no Brasil e em Portugal. Coordenou pesquisas e produção de artigos baseados na iniciativa Música na Rede, que engloba os projetos Orquestra nas Escolas, Bandas nas Escolas, Orquestra de Violões e Corais, no Estado do Espírito Santo.

Maristela Carneiro



Atual coordenadora do PPG em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO, da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT. Docente Adjunta lotada junto à Faculdade de Comunicação e Artes - FCA/UFMT. Líder do NEC - Núcleo de Estudos do Contemporâneo, grupo de pesquisa e estudos cadastrado junto ao CNPq. Foi bolsista PNPd em História (na UFMT) e História Regional (na UNICENTRO). Doutora em História, pela Universidade Federal de Goiás - UFG, tendo realizado período sanduíche na Università degli Studi di Napoli Federico II, na Itália - UNINA. Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. cursou licenciaturas em História e Filosofia e especializações em História Cultural e em Epistemologias do Sul, pelo Consejo Latinoamericano en Ciencias Sociales (CLACSO). Dentre seus interesses, destacam-se: Estudos de Gênero, Estudos Feministas, Pensamento Decolonial, Cultura Visual, História da Arte, Estudos da Morte e Cemitérios.

Simone Miranda



Atualmente é educadora musical no Instituto Federal do Mato Grosso - IFMT campus Campo Novo do Parecis, onde desenvolve projetos ligados à área cultural e artística. Participa dos grupos de pesquisa ContemporArte (ECCO/UFMT) e do NEC - Núcleo de Estudos do Contemporâneo, grupo de pesquisa e estudos cadastrado junto ao CNPq. Atuou como professora de piano, teclado e regente do Coral do Conservatório de Artes Musicais de Chapecó-SC e lecionou no curso de Licenciatura em Música da UNOESC-campus Capinzal. É mestra em Música pela Universidade Federal de Goiás - UFG, licenciada em Música pela Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT. Durante a graduação, atuou como professora de piano no projeto da Escola de Artes da UFMT, pianista dos alunos de canto do curso de Licenciatura em Música da UFMT, pianista do Coral da UFMT e do Coral do Tribunal Regional do Trabalho - 23ª Região. Tem experiência na área Artística, com ênfase em Educação Musical.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise assistida por computador: 141, 146 e 147.

Análise musical, 141, 142, 148 e 150.

Antropoceno: 133.

Arte mato-grossense: 52 e 53.

C

Cocriação: 120 e 124.

Cocriação: 120.

Cooperativas: 41, 43, 44 e 45.

Corpo: 25, 26, 28, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 79, 81, 101, 117, 159, 167, 174, 186, 190, 196 e 209.

Cultura: 28, 33, 35, 41, 44, 47, 50, 83, 112, 151, 169, 170, 183 e 211.

D

Decolonialidade: 52 e 53.

Descritores de áudio: 141, 143, 147, 148 e 158.

E

Empoderamento: 12, 14, 17, 41, 44, 52 e 54.

Epistemes Andino Latinas: 133.

Escrita coletiva: 74, 75 e 77.

Escrita criativa: 74, 76, 99, 120, 121, 122 e 131.

Estudos culturais: 133.

E

Fast Fourier Transform: 63, 64, 69 e 72.

Fazer poético: 198 e 204.

Feminismo: 14, 14 e 27.

Fotografia: 64, 120, 122, 123, 124, 125, 129, 131, 132 e 183.

G

Gênero: 13, 14, 17, 30, 38, 41, 42, 45, 47, 50, 89, 90, 96, 103, 135, 160, 162 e 199.

Gibi: 12, 15 e 26.

I

Ideologia, 52

Intertextualidade: 110, 112, 113, 114, 115 e 117.

Invisibilidade social: 30.

L

Let me die before I wake: 141, 147 e 148.

Linguagem: 12, 44, 46, 52, 53, 54, 56, 60, 64, 102, 103, 114, 123, 124, 138, 150, 153, 154, 155, 158, 168, 182, 195, 199, 201, 202, 203, 204, 205 e 211.

Literatura brasileira: 31, 99, 168, 172, 174, 176 e 183.

M

Música contemporânea: 83, 97 e 112.

Música eletroacústica: 63, 64, 69, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96 e 97.

Música eletroacústica mista: 83, 84, 90, 91 e 97.

Música moderna: 83 e 93.

N

Níveis de pertinência: 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 163 e 164.

O

Oficina literária: 99 e 107.

Óleo de argan: 41, 42 e 43.

OpenMusic: 63, 64, 69, 70 e 72.

Ópera: 30, 31, 33, 34, 36, 37, 115 e 116.

P

Pandemia: 32, 42, 46, 74, 133, 134 e 195.

Percussão: 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96 e 115.

Performance: 59, 94, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 143 e 156.

Poesia: 74, 78, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 123, 153, 171, 191, 196, 198, 199, 200, 203, 204, 210, 211 e 212.

Poesia concreta: 102, 103, 105 e 106.

Poesia concreta: 99.

Pós-minimalismo: 110, 111, 112, 113, 114 e 117.

Postopera: 110, 111, 115, 117 e 118.

Processo criativo: 63, 72, 74, 75, 76, 79, 99, 100, 112, 142, 156, 209 e 211.

Processos criativos: 99, 101, 131, 150, 152, 156, 160, 198, 200 e 204.

R

Raça: 30, 31, 135, 174, 175, 176, 178 e 179.

S

Sciarrino: 141 e 144.

Semiótica: 55, 150, 151, 152, 153 e 155.

Subalternidade: 30 e 33.

T

Teoria da paródia: 110, 113, 115 e 117.

Turma da Mônica: 12, 13, 14, 15, 16, 18, 25 e 26.

ISBN: 978-65-86283-73-0

BR



9 786586 283730

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283730