



**Stricto
ensu**
Editora

PESQUISA EM ARTE, MÍDIAS E TECNOLOGIA:

TEXTOS SELECIONADOS

ISBN: 978-65-86283-60-0

Organizadores:

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Maristela Carneiro

Danilo Rossetti

2021

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Maristela Carneiro

Danilo Rossetti

(Organizadores)

Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: Textos Seleccionados

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 organizadores

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 / Rita de Cássia Domingues dos Santos, Maristela Carneiro, Danilo Rossetti (org.). – Rio Branco : Stricto Sensu, 2021.

160 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-60-0

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600

1. Arte. 2. Mídias. 3. Tecnologia. I. Santos, Rita de Cássia Domingues dos. II. Carneiro, Maristela. III. Rossetti, Danilo. IV. Título.

CDD 22. ed. 001.4

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

Perspectivas na pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.pre

Ao longo do século XXI, as mais variadas linguagens artísticas se viram diante da expansão de suas possibilidades por meio de sua difusão em diferentes mídias e formatos, impulsionadas por tecnologias que se reinventam e se confrontam constantemente. Também são perceptíveis as consideráveis mudanças nos modos como a sociedade contemporânea vê e utiliza a arte.

Pode-se dizer ainda que a eclosão e a disseminação global da pandemia de Covid-19 fizeram com que esse processo se acelerasse consideravelmente pela maior necessidade de conexão entre artistas e audiências remotamente – ainda que tais conexões já fossem parte da cena mesmo antes da pandemia. Ao mesmo tempo, processos artísticos colaborativos envolvendo recursos tecnológicos não são incomuns desde meados do século XX, e continuam ocupando diferentes espaços e impactando o cenário criativo.

Mobilizados por estas questões, os grupos de pesquisa *ContemporArte* (PPGECCO-UFMT/CNPq) e *Criação, Análise e Performance Musical com Suporte Computacional* (MUSCOM-UFMT-CNPq) uniram esforços e afetos para promover o *I Encontro Internacional de Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologias* (ConteMidi). Este transcorreu com êxito, totalmente em formato remoto, devido à pandemia da Covid-19, entre os dias 23 e 25 de junho de 2021. Formalmente, o evento foi sediado na Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT e, na sua organização e realização, contou com sólido apoio do Departamento de Artes e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO-UFMT).

Durante os três dias do evento uma gama de atividades foi promovida, dentre elas conferências, *workshops*, mesas-redondas, sessões de comunicações e de apresentações artísticas, contando com uma significativa adesão do público inscrito no evento. Ademais, ressaltando o caráter democrático da programação, todas as conferências, mesas-redondas e sessões de apresentações artísticas foram abertas ao público em geral, com transmissão ao vivo pelo *YouTube* ou link de reunião do programa *Zoom* divulgado abertamente aos interessados. Essas atividades estão disponíveis até o presente momento no Canal do PPGECCO-UFMT no *YouTube*.

O presente *e-book* resulta da realização do evento, possível por intermédio da parceria entre os grupos *ContemporArte* e MUSCOM e da concessão de recursos PROAP.

Os capítulos aqui reunidos e ampliados são provenientes da conferência de abertura, gentilmente ministrada pelo Prof. Dr. Paulo C. Chagas (Universidade da Califórnia, Riverside), e apresentações nos quatro eixos temáticos do evento: 1) Questões decoloniais e de gênero; 2) Pesquisa artística: criação artística interativa, tecnologias e interdisciplinaridade; 3) Poéticas contemporâneas e suas interfaces com a comunicação, cultura e outras mídias; e 4) Ferramentas e abordagens de análise de obras artísticas.

O capítulo de Chagas “A terceira margem e o virtual: a criatividade artística do pós-humano” é permeado por quatro temáticas – o conto de Guimarães Rosa *A terceira margem do rio*, o debate sobre o virtual, a pandemia de Covid-19 e a criatividade artística no ambiente virtual e pós-humano. Um de seus argumentos é que a virtualidade se tornou algo fundamental em nossa cultura a partir da década de 1990, com o desenvolvimento da internet, ainda que esse termo remonte à Aristóteles, na Grécia Antiga. Chagas também aplica vetores semióticos de significação no contexto da virtualidade e do pós-humano numa interpretação do conto de Guimarães Rosa, além de tecer comentários analíticos sobre a criação artística no pós-humano, tendo como referência duas obras audiovisuais de sua autoria: *Paredes do Tempo VII [Zeit-Wände VII]* (2003), em colaboração com Inge Kamps, e *Imaginações sonoras [Sound Imaginations]* (2020).

Do eixo temático 1, “Arte: questões decoloniais e de gênero” foram incluídos dois capítulos: “Androeurocentrismo na arte-educação: perspectivas feministas e anticoloniais para levar à sala de aula” e “Desobediência e transgressão nas pinturas de João Sebastião da Costa”.

Patricia Kawaguchi lança um olhar investigativo para a prevalência do homem branco europeu como protagonista da grande narrativa da história da arte, ainda hoje pouco diversa na composição de seu elenco, o que pode ser um fator limitante para que esta área de conhecimento mantenha sua relevância na contemporaneidade. A autora apresenta a escola como um espaço privilegiado para a desconstrução dos preconceitos sobre os quais a grande narrativa é tecida. Trazendo à discussão a perspectiva do feminismo anticapitalista, a autora introduz um importante debate para a arte-educação contemporânea.

Por sua vez, Valéria Pereira Moreira e José Serafim Bertoloto se debruçam sobre obras do artista visual mato-grossense João Sebastião da Costa, que mostram corpos subalternizados se manifestando de forma transgressora no contexto do golpe militar brasileiro de 1964. A discussão descrita no texto se dirige para os tópicos da crítica da arte, da carnavalização e da decolonialidade, refletindo sobre como estes trabalhos de arte abordam questões de gênero de maneira subversiva para aquela conjuntura.

Na sequência, foram adicionados três capítulos do eixo temático 2: “Pesquisa Artística no Brasil: um mapeamento”; “Criação e performance na elaboração colaborativa a distância de *Rarefações*”; e “Autoanálise dos processos criativos de *Nácar* (2020) e *Vólpora* (2020)”.

Bibiana Bragagnolo; Leonardo Pellegrini Sanchez; Ana Caroline Santana e Livia dos Santos delineiam os resultados preliminares do mapeamento da produção em Pesquisa Artística no Brasil, uma área de pesquisa em performance musical que se encontra em processo de expansão e caracterização. Para tanto, foram estabelecidos critérios de busca para a concretização do levantamento dessa produção acadêmica textual no período entre 2010 e 2020 em anais de eventos e periódicos selecionados. O resultado preliminar encontrado demonstra que este gênero de pesquisa é ainda incipiente no país, identificando três autores chave na construção dos discursos e práticas na área.

Micael Antunes, Guilherme Misina e Jônatas Manzolli abordam a criação e performance dentro do contexto dos processos composicionais envolvidos na criação da obra *Rarefações* (2020), para caixa-clara e eletrônica em tempo real. O capítulo faz alusão à poética do compositor Edgar Varèse e suas considerações sobre o desenvolvimento de instrumentos musicais que permitem o trabalho e exploração de massas sonoras. A obra, composta por Antunes durante a pandemia, contou com a parceria de Misina, percussionista que lhe forneceu importantes informações a respeito de características específicas e diferentes modos de execução do instrumento. A reflexão em questão foi elaborada com a contribuição do compositor Jônatas Manzolli, que é um dos pioneiros no uso de modelos computacionais para criação artística no contexto nacional.

Lucas Quinamo, Lucas Torrez, Lucia Esteves, Giovanna Lelis Airoidi e Fillipe Martins apresentam uma análise dos processos criativos empregados nas duas obras colaborativas realizadas de maneira remota pelos autores, baseada em pressupostos teóricos elaborados pelo musicólogo Nicolas Donin, em conjunto com a equipe de pesquisadores do grupo *Analyse des Pratiques Musicales* (IRCAM-França). O grupo realizou diferentes interações e aplicou distintas metodologias de colaboração musical que resultaram em duas obras (*Nácar* e *Vólpora*) com diferentes configurações, experimentações e processos envolvendo pinturas, improvisos musicais, programação computacional de áudio e vídeo, composição eletroacústica, performance, gravação e mixagem.

Após, do eixo temático 3 são apresentados os capítulos: “Análise das relações entre arte e cidade a partir do espetáculo *Passeio Noturno*, do grupo de teatro *Tibanaré*”; “Cultura histórica e a arte quadrinizada: reflexões sobre *O Diário de Anne Frank* em quadrinhos”; e *Banda Larga Cordel*: cultura e mediação tecnológica na trajetória de Gilberto Gil.

Airton Nascimento, Naiane Gonçalves e Maristela Carneiro analisam em seu capítulo a relação das intervenções de arte pública com a ressignificação do espaço urbano, identificando paralelos entre ações realizadas e os princípios de cidade viva constantes nos escritos de Jacobs (2000). Nesse contexto, tem-se como foco de observação o caso do espetáculo *Passeio Noturno*, realizado pelo grupo de teatro Tibanaré no município de Cuiabá/MT em 2015. A intervenção alcança reverberações também no campo do pensar sobre a cidade e o urbano, propiciando experiências e reflexões outras.

Mirielen Machado Rodrigues aborda a adaptação do livro *O Diário de Anne Frank* (1947) para a linguagem das histórias em quadrinhos, publicado em 2017. Construindo sua análise a partir do conceito de Cultura Histórica de Jörn Rüsen e de conceitos gerais empregados nos estudos de quadrinhos por autores como Nobu Chinen e Scott McCloud, a autora problematiza a linguagem, pensando-a como um espaço público ocupado pelo conhecimento histórico, a fim de avaliar como a Cultura Histórica se manifesta na obra e orienta sua narrativa.

Gabriel Marotti discute em seu capítulo a presença da temática tecnológica na trajetória de Gilberto Gil a partir de um diálogo entre a arte e a política, buscando compreender as subjetividades criadas em torno das tecnologias (na obra do compositor) e de que modo elas são transformadas no trânsito entre o poético e o político. Como recorte, são analisadas três canções onde o compositor aborda a questão da internet, sendo elas: *Pela internet* (1996), *Banda Larga Cordel* (2008) e *Pela internet 2* (2018).

O volume é encerrado com três capítulos provenientes do eixo temático 4: “Análise computacional de características acústico-vocais em uma canção *crossover*: um estudo de caso de *The Girl in 14G*”, “Análise de obras brasileiras com ressonâncias minimalistas: *Minimus* e *Arranjos e Desarranjos*”; e “A relação dialética entre Eduardo Lopes e Ben Reimer e uma análise como sugestão de performance da composição *Chronos Xb*, para bateria e vibrafone, de Roberto Victório”.

A canção *crossover The Girl in 14G* (2001) é o objeto do capítulo de Helen Bovo Tormina e Tales Botechia. O objetivo deste estudo foi entender o comportamento dos fenômenos acústicos que permeiam as transições de técnicas vocais distintas (*speech level*, lírico robusto, lírico leve, jazz, *belt*, *high-belt*, e sessões mistas) que são empregadas ao longo da obra, por meio de ferramentas de análise computacionais aplicadas à gravação, conhecidas como descritores de áudio. Os descritores extraem dados referentes às qualidades acústicas presentes na obra e, a partir deles, são geradas representações

gráficas que auxiliam o entendimento das qualidades acústicas das diferentes técnicas vocais em questão.

Igor Alexandre de Barros Mack e Rita de Cássia Domingues dos Santos em seu capítulo apresentam aspectos composicionais de duas obras brasileiras recentes. Foram selecionadas as composições *Minimus*, de Helder Alves de Oliveira (2011); e *Arranjos e Desarranjos*, de César Traldi (2019); para discutir como elas se relacionam com o Minimalismo ou com o Pós-Minimalismo, objeto de estudo dos dois pesquisadores. A classificação dessas obras, nas análises em questão, é diretamente relacionada aos processos composicionais que foram usados para suas criações. Para tanto, eles apresentam algumas características da música minimalista e da pós-minimalista, embasando suas análises em Santos (2019), Potter, Gann e Ap Siôn (2013), dentre outros.

Leandro Amorim e Carlos Stasi exploram no seu texto conexões entre a música popular e a música contemporânea por intermédio de análise conceitual teórica e musical. Embasam seu capítulo em dois autores que cunharam conceitos sob esta perspectiva – Eduardo Lopes (*Fourth Stream*) e Benjamin Reimer (*Confluente*) – e, de forma a sugerir uma performance, é feita uma leitura da parte de bateria da obra *Chronos Xb*, do compositor Roberto Victório. Como resultado, discutem a ideia de que um musicista é capaz de assimilar duas linguagens distintas, no caso música erudita e popular, transformando-as em função de conceitos e gêneros multilinguísticos.

Este livro se torna uma realidade em virtude da colaboração coletiva, em um momento singular da contemporaneidade, que diretamente afeta a produção científica, cultural e artística. Agradecimentos se tornam vitais: aos recursos PROAP que financiam este livro e à UFMT por sediar o ConteMidi, ainda que remotamente; à Comissão Científica, tanto do evento quanto deste volume, em especial; à Comissão Organizadora do ConteMidi, formada sobretudo por membros dos grupos de pesquisa *ContemporArte* e MUSCOM; ao apoio da equipe da Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO/UFMT); aos professores, técnicos e alunos do Departamento de Artes da UFMT e do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT); aos diversos colaboradores que viabilizaram a realização do evento e desta publicação.

Que os capítulos sirvam de inspiração para pesquisadores, artistas, estudantes, profissionais e o público em geral interessado nos temas incluídos nesse volume. Estima-se que as pesquisas aqui reunidas sejam estímulo criativo para que lastros de esperança se

multipliquem e potencialmente oportunizem outros diálogos, outras virtualidades, outras artes.

Rita de Cássia Domingues dos Santos, Maristela Carneiro e Danilo Rossetti

Cuiabá, agosto de 2021

SUMÁRIO

CAPÍTULO. 1.....13

A TERCEIRA MARGEM E O VIRTUAL: A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA DO PÓS-HUMANO

Paulo C. Chagas (Universidade da Califórnia, Riverside)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.01

CAPÍTULO. 2.....29

ANDROEUROCENTRISMO NA ARTE-EDUCAÇÃO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS E ANTICOLONIAIS PARA LEVAR À SALA DE AULA

Patricia Kawaguchi (Universidade Estadual de Campinas)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.02

CAPÍTULO. 3.....39

DESOBEDIÊNCIA E TRANSGRESSÃO NAS PINTURAS DE JOÃO SEBASTIÃO DA COSTA

Valéria Pereira Moreira (Universidade Federal de Mato Grosso)

José Serafim Bertoloto (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.03

CAPÍTULO. 4.....51

PESQUISA ARTÍSTICA NO BRASIL: UM MAPEAMENTO

Bibiana Bragagnolo (Universidade Federal de Mato Grosso)

Leonardo Pellegrim Sanchez (Universidade Federal de Pernambuco)

Ana Caroline Rodrigues Santana (Universidade Federal de Mato Grosso)

Lívia Mariana dos Santos (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.04

CAPÍTULO. 5.....61

CRIAÇÃO E PERFORMANCE NA ELABORAÇÃO COLABORATIVA À DISTÂNCIA DE RAREFAÇÕES (2020)

Micael Antunes (Universidade Estadual de Campinas)

Guilherme Misina (Universidade Estadual de Campinas)

Jônatas Manzolli (Universidade Estadual de Campinas)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.05

CAPÍTULO. 6.....73

AUTOANÁLISE DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE NÁCAR (2020) E VÓLPORA (2021)

Lucas Quinamo (Universidade Estadual de Campinas)

Lucas Torrez (Universidade de São Paulo)

Lucia Esteves (Universidade de São Paulo)

Giovanna Lelis Airoidi (Universidade de São Paulo)

Fellipe M. Martins (Universidade Federal de Minas Gerais)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.06

CAPÍTULO. 7.....84

RELAÇÕES ENTRE ARTE E CIDADE A PARTIR DO ESPETÁCULO PASSEIO NOTURNO, DO GRUPO DE TEATRO TIBANARÉ

Airton de Lacerda Nascimento (Universidade Federal de Mato Grosso)

Naiane Silva Gonçalves (Universidade Federal de Mato Grosso)

Maristela Carneiro (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.07

CAPÍTULO. 8.....95

CULTURA HISTÓRICA E A ARTE QUADRINIZADA: REFLEXÕES SOBRE O DIÁRIO DE ANNE FRANK EM QUADRINHOS

Mirielen Machado Rodrigues (Universidade Estadual de Ponta Grossa)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.08

CAPÍTULO. 9.....105

BANDA LARGA CORDEL: CULTURA E MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL

Gabriel Marotti (Universidade de São Paulo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.09

CAPÍTULO. 10.....117

ANÁLISE COMPUTACIONAL DE CARACTERÍSTICAS ACÚSTICO-VOCAIS EM UMA CANÇÃO CROSSOVER: UM ESTUDO DE CASO DE THE GIRL IN 14G

Helen Bovo Tormina (Universidade Estadual de Campinas)

Tales Botechia (Universidade Estadual de Campinas)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.10

CAPÍTULO. 11.....129

OBRAS BRASILEIRAS COM RESSONÂNCIAS MINIMALISTAS: MINIMUS E ARRANJOS E DESARRANJOS

Igor Alexandre de Barros Mack (Universidade Federal de Mato Grosso)

Rita de Cássia Domingues dos Santos (Universidade Federal de Mato Grosso)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.11

CAPÍTULO. 12.....141

A RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE EDUARDO LOPES E BEN REIMER E A PERFORMANCE DA COMPOSIÇÃO CHRONOS XB, PARA BATERIA E VIBRAFONE, DE ROBERTO VICTÓRIO

Leandro Henrique Amorim (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho")

Carlos Eduardo Di Stasi (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho")

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.12

ORGANIZADORES.....152

AUTORES.....153

ÍNDICE REMISSIVO157

A TERCEIRA MARGEM E O VIRTUAL: A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA DO PÓS-HUMANO

Paulo C. Chagas¹

1. Universidade da Califórnia, Riverside, Estados Unidos da América.

RESUMO

Neste artigo abordarei quatro eixos temáticos: (1) O primeiro é o conto *A terceira margem do rio* do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. (2) O segundo é a questão do virtual, algo que está cada vez mais presente em nossas vidas. A pandemia do Covid-19 acelerou a nossa convivência com a tecnologia virtual e telemática. (3) O terceiro eixo temático diz respeito à condição do pós-humano, um conceito contemporâneo que tem um imenso impacto em nossas vidas. E, finalmente, (4) o quarto eixo refere-se à criatividade artística em geral, e particularmente a que emerge no ambiente virtual e pós-humano. No final, discuto duas obras que representam diferentes estéticas da minha produção audiovisual.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, Virtual, Pós-humano e Audiovisual.

ABSTRACT

In this article, I will address four thematic axes: (1) The first is the short story *The Third Bank of the River* by Brazilian writer João Guimarães Rosa. (2) The second is the question of the virtual, something that is increasingly present in our lives. The Covid-19 pandemic accelerated our coexistence with virtual technology and telematics. (3) The third thematic axis concerns the condition of the post-human, a contemporary concept that has an immense impact on our lives. And finally, (4) the fourth axis refers to the artistic creativity in general, and particularly the one that emerges in the virtual and post-human environment. In the end, I discuss two works that represent different aesthetics of my audiovisual production.

Keywords: João Guimarães Rosa, Virtual, Posthuman e Audiovisual.

1. A TERCEIRA MARGEM DO RIO – PRIMEIRAS ESTÓRIAS

A terceira margem do rio é o conto mais importante e mais famoso do livro *Primeiras estórias*, publicado em 1962 pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa, que é considerado o autor mais importante da literatura brasileira do século XX. Mais do que uma obra literária,

Guimarães Rosa considerava que o seu livro abordava sobretudo questões metafísicas. Numa carta endereçada ao seu tradutor francês, ele escreveu o seguinte:

Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o *Primeiras Estórias* é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista [sic] e anti-realista [sic]. Há pouco, com poucos dias de diferença, um crítico, aqui, aludiu ao que há nele, como sendo um 'transrealismo', e outro crítico dava à coisa a denominação, aparentada, de 'realismo cósmico'. É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (ROSA, 1996).

A história do conto pode ser resumida da seguinte maneira: Um homem do interior do Brasil decide deixar a família para viver numa canoa, à deriva, no leito de um grande rio, para sempre. O narrador do conto é o filho. Os outros membros da família são a mãe, a irmã e o irmão. Ao longo da estória, todos estes partem, abandonam o pai, o qual nunca regressa. O filho, porém, sente-se apegado e permanece assistindo o pai durante toda a sua vida, da juventude à velhice, ou seja vivendo a serviço do pai. Um dia, o filho toma coragem e decide dizer ao pai que aceita tomar o lugar dele na canoa. Surpreendentemente, o pai aceita a sugestão do filho. Mas o filho volta atrás na sua oferta e foge desesperado. O conto termina sem que se saiba o destino do pai ou do filho.

A *terceira margem do rio* é talvez o conto mais analisado da literatura brasileira. Se fizermos uma busca na internet, acharemos centenas de artigos sobre o conto. Inspirado do conto de Guimarães Rosa, há, por exemplo, a famosa canção de Caetano Veloso e Milton Nascimento, de 1992, e o filme do diretor Néelson Pereira dos Santos, de 1994. Em suma, *A terceira margem do rio* é um ícone da cultura brasileira, não só da literatura, mas do nosso imaginário poético.

As leituras do conto de Guimarães Rosa, pelos críticos literários, desvendam um vasto espectro de abordagens: poéticas, psicológicas, sociais, transcendentais, místicas e mitológicas e. O crítico Paulo Rónai, por exemplo, destaca no prefácio do livro o tema da alienação, que é “aceita como parte dolorosa da rotina da vida quando se declara paulatinamente” (RÓNAI, 2001, p. 24). O narrador do conto, o filho, se deixa contagiar “com a demência do pai”. Seria o pai um alienado, que abandona a sua família para viver a sua vida de forma egoísta sem se preocupar com os outros? Poderíamos até comparar o conto de Guimarães Rosa à situação política do Brasil no ano de 2021: estaria o nosso país sendo governado por um presidente “alienado”, que decide abandonar o país para viver à deriva na terceira margem de um rio imaginário?

Wisnik, na sua interpretação do conto, enfatiza o indizível da narrativa: “O pai não dizia e o rio também não diz” (WISNIK, 2016). O pai passa de um lugar a um não-lugar. Estamos diante da estranheza absoluta, diz Wisnik, do caráter insólito de uma passagem de alguém que permanece no não-lugar. O crítico ressalta que Guimarães Rosa foi um hábil inventor de palavras. Seus neologismos eram uma síntese da fala do homem sertanejo com visões poéticas. Por exemplo, nesse conto o aparece o neologismo “diluso”: “Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala” (ROSA, 2001, p. 68). O termo “diluso” (dissolvido + de luto) é um neologismo que corresponde a essa passagem do lugar a um não-lugar, que é ao mesmo tempo perto e radicalmente longe e por isso provoca estarrecimento, que se abate como um golpe. É a não-volta de alguém que não foi a lugar nenhum, afirma Wisnik.

2. “O VIRTUAL É PRÓPRIA CARNE DO HOMEM”

A questão do virtual tornou-se relevante em meados da década de 1990, com o desenvolvimento da internet. Muitos filósofos denunciaram os perigos do desenvolvimento do virtual através das redes digitais. Eles temiam a perda de contato com a realidade e a deterioração do vínculo social. Um dos defensores das novas tecnologias digitais foi o filósofo francês Michel Serres. O virtual, segundo Serres, é a própria carne do homem (SERRES, 2001).

Ele cita o caso de *Madame Bovary*, o grande romance de Gustave Flaubert, de 1857, considerado uma obra-prima da literatura mundial. O romance conta a história de Emma Bovary, uma mulher entediada no seu casamento que resolve ter relações extraconjugais. Enquanto o marido trabalha ela faz amor, porém com muito mais frequência na imaginação do que na realidade. É uma situação totalmente virtual.

Madame Bovary é o romance do virtual, diz Serres: “E quando eu leio *Madame Bovary*, como qualquer outro livro, também estou no mundo virtual” (SERRES, 2001). Embora a palavra virtual pareça criada pelas novas tecnologias, ela nasceu com Aristóteles. A palavra mais próxima do virtual é o amor. Por que? Segundo Serres, porque o amor foi inventado pelos trovadores para cantar as princesas distantes. Ou seja, é como se o amor tivesse sido inventado para e através do virtual. O amor é a expressão mais genuína da nossa condição de seres virtuais.

3. A TEORIA DA INFORMAÇÃO

O desenvolvimento da teoria da informação, após a Segunda Guerra Mundial, criou a ideia de que a informação é algo não material, desprovido de corpo. A informação é definida com uma relação entre sinal e ruído, que pode ser quantificada matematicamente. Este é o fundamento científico que orienta a construção do computador e o desenvolvimento da tecnologia digital que tomou conta de praticamente todos aspectos da nossa vida.

Aqui vemos um diagrama da teoria da informação, proposta por Shannon no famoso artigo *A Mathematical Theory of Communication*, de 1948 (Figura 1). Temos a fonte, o transmissor, o sinal, o ruído, o receptor e o destino. Esta teoria é a base de aplicações mais diversas como a estatística, processamento de dados, computação, e as ciências da comunicação. A questão chave na teoria da informação é a entropia, o grau de indeterminação que está ligada à relação entre o sinal e o ruído. Quanto maior a informação, maior o ruído, a desordem e a entropia.

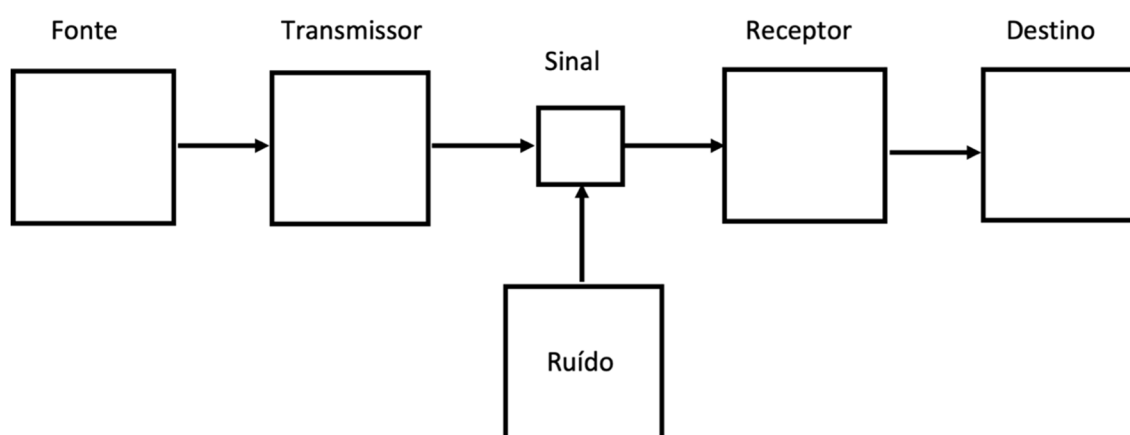


Figura 1. Teoria da informação.

4. OS CORPOS VIRTUAIS

Como a informação perdeu seu corpo? Ou seja, como a informação veio a ser conceituada como uma entidade separada das formas materiais que a carregam? Esta conceituação caracteriza por exemplo:

- 1) A construção cultural e tecnológica do ciborgue, o ser humano biônico.
- 2) O desmantelamento do "sujeito" humanista liberal no discurso cibernético, junto com o surgimento do "pós-humano".

3) O desenvolvimento da inteligência artificial.

Katherine Hayles, pesquisadora estadunidense, mostra no seu livro *How we became Posthuman* como o corpo teve de ser apagado, esquecido e eliminado, para se conceber a informação como uma entidade desencarnada. “A virtualidade é a percepção cultural de que objetos materiais são interpenetrados por padrões de informação” (HAYLES, 1999, p. 13-14). A definição joga com a dualidade que está no cerne da condição de virtualidade – a materialidade de um lado, e a informação de outro lado.

Normalmente, a virtualidade está associada a simulações de computador que colocam o corpo em um loop de feedback com uma imagem gerada por computador. Por exemplo, quando jogamos um pingue-pongue virtual, manuseamos uma raquete conectada a um computador, que calcula o impacto da raquete e a posição onde a bola vai se dirigir. Ao invés de acertar uma bola real, fazemos movimentos apropriados com a raquete e observamos a imagem da bola no monitor do computador. Assim, o jogo ocorre parcialmente na vida real e parcialmente na realidade virtual.

As tecnologias de realidade virtual são fascinantes porque tornam visualmente imediata a percepção de que um mundo de informação existe paralelo ao mundo “real”, o primeiro cruzando o último em muitos pontos e de várias maneiras. Daí a qualidade estratégica da definição, estratégica porque busca conectar tecnologias virtuais com a percepção, difundida no final do século XX, de que todos os objetos materiais são interpenetrados por fluxos de informação, desde o código do DNA até a rede global da internet.

5. SEMIÓTICA DA VIRTUALIDADE

A fim de definir o que caracteriza o pós-humano, Hayles propõe a oposição entre *padrão* e *aleatoriedade*. Esta oposição é uma outra forma de articular a questão da *presença* e *ausência*. A informação é mais um padrão do que uma presença. O padrão é definido pela distribuição de probabilidades dos elementos de codificação que compõem a mensagem. Mas se a informação é um padrão, então, a não-informação tem de ser a ausência de padrão, ou seja, a aleatoriedade.

Hayles elabora duas dialéticas centrais envolvidas na formação do pós-humano: *presença/ausência* e *padrão/aleatoriedade*. Essas duas dialéticas são complementares e não antagônicas. A semiótica da virtualidade é baseada no modelo lógico do quadrado semiótico, proposto pelo linguista Greimas. Trata-se de um diagrama concebido para analisar relações entre os signos como semelhança, contrariedade, contradição e complementaridade. O quadrado semiótico é interessante na medida em que proporciona ao mesmo tempo uma estrutura coerente e flexibilidade de interpretação.

Presença/ausência e padrão/aleatoriedade são os dois eixos desse quadrado semiótico. A presença e o padrão estão conectados por uma diagonal que é chamada de *replicação*. Ou seja, a presença e o padrão são formas que se reproduzem. A diagonal que conecta ausência e aleatoriedade assinala a *ruptura*. Ou seja, a ausência rompe a ilusão da presença, revelando a falta de sua plenitude original. A aleatoriedade quebra o padrão, permitindo que o ruído branco do fundo se faça presente (Figura 2).

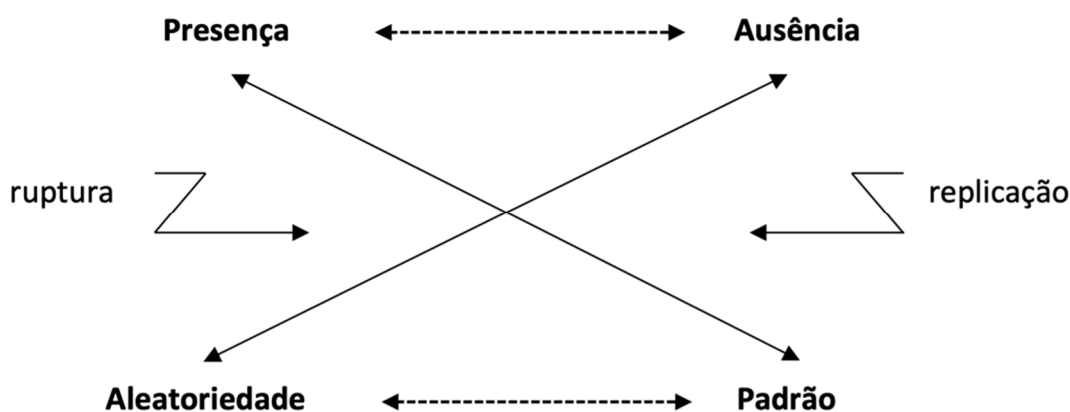


Figura 2. A semiótica da virtualidade.

O quadrado semiótico pode ser transformado por um movimento dinâmico. A partir da interação entre os termos nos eixos primário e secundário, mais relações dialéticas podem ser produzidas, que por sua vez podem gerar outras dialéticas, e assim indefinidamente (Figura 3).

Na horizontal superior, o termo sintético que emerge da interação entre presença e ausência é *materialidade*. O termo materialidade se refere tanto ao poder signifiante das materialidades – os corpos – quanto à materialidade dos processos significantes.

Na vertical esquerda, a interação entre presença e aleatoriedade dá origem à *mutação*. A mutação atesta a marca que a aleatoriedade deixa na presença. Quando um evento aleatório intervém para afetar o código genético de um organismo, por exemplo, essa intervenção muda a forma material na qual o organismo se manifestará no mundo. Quando a aleatoriedade irrompe no mundo material, a mutação atinge sua potência como uma manifestação social e cultural do pós-humano.

Na vertical direita, a interação entre ausência e padrão pode ser chamada de *hiper-realidade*, de acordo com Jean Baudrillard (2004). Prevendo a implosão do social no hiper-real, Baudrillard descreveu o processo como um colapso da distância entre significante e significado, ou entre um objeto "original" e seus simulacros.

Finalmente, na horizontal inferior, a interação entre padrão e aleatoriedade é rotulada de *informação*. O termo informação inclui o significado técnico da informação e a percepção mais generalizada de que a informação é um código transportado por suportes físicos, mas também extraível deles.

Esse esquema mostra como conceitos importantes para o pós-humano - *materialidade, informação, mutação e hiper-realidade* – podem ser entendidos como termos sintéticos emergentes da dialética entre presença/ausência e padrão/aleatoriedade.

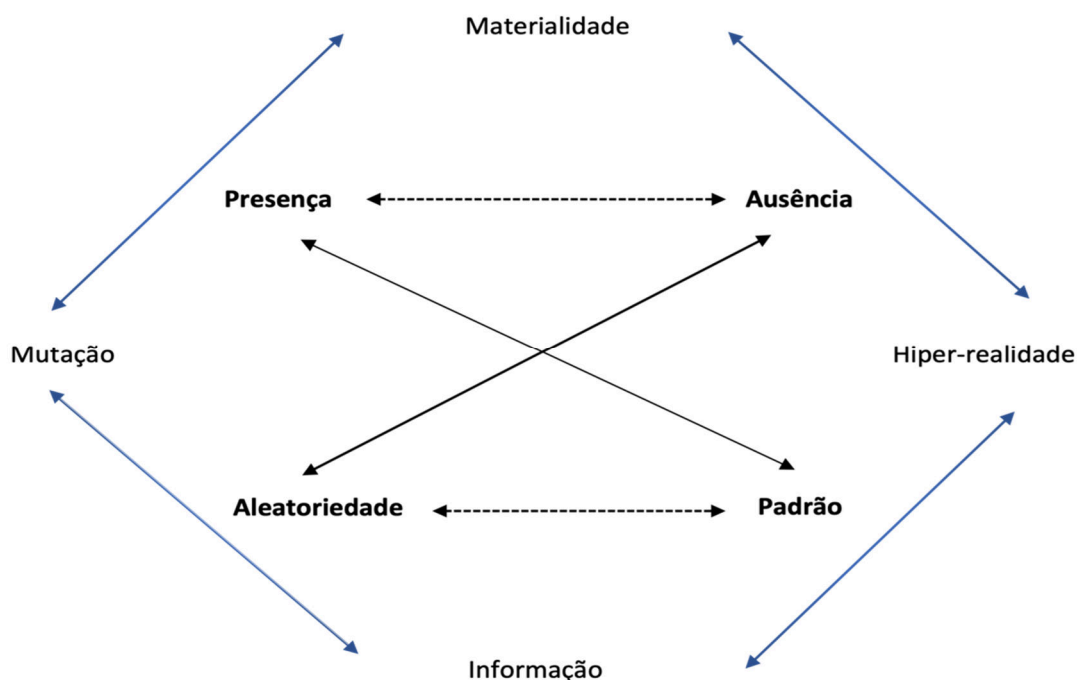


Figura 3. Transformação dinâmica do quadrado semiótico.

6. A TERCEIRA MARGEM DO RIO – SEMIÓTICA

Vamos retornar ao início da nossa reflexão sobre *A terceira margem do rio* com o intuito de desvendar novos significados. Propomos aqui uma breve aplicação do quadrado semiótico sobre o conto do Guimarães Rosa para projetar os vetores de significação no contexto da virtualidade e do pós-humano. Abaixo (Quadro 1), identificamos algumas palavras, expressões e situações do texto que remetem às quatro categorias – presença/ausência e aleatoriedade/padrão.

Quadro 1. Categorias semióticas de *A terceira margem do rio*.

Presença	Ausência
<ul style="list-style-type: none">• A família: mãe, irmã, irmão• Casa, comunidade, parentes• Rio: grande, fundo, calado• Canoa• Comida, roupas	<ul style="list-style-type: none">• E a canoa saiu se indo – a sombra• Nosso pai não voltou• Espaços do rio• Aquilo que não havia, acontecia• Escuridão
Aleatoriedade	Padrão
<ul style="list-style-type: none">• Estranheza• Doidera• Engano• Diluso• Desmoronamento	<ul style="list-style-type: none">• Cumpridor,• Ordeiro• Positivo• Sensato• Quieto

A seguir, algumas frases extraídas do conto *A terceira margem* que nos fazem navegar por entre essas diferentes categorias e dimensões do quadrado semiótico da virtualidade do pós-humano.

Só quieto.
Era a sério
... o rio por aí se sentando grande, fundo, calado que sempre.
— “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”
E a canoa se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.
Nosso pai não voltou.
A estranheza dessa verdade
Aquilo que não havia, acontecia.
Doideira.
No que num engano.
... avistado ou diluso
A gente teve de se acostumar com aquilo.
E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma.
... não tinha afeto?
Eu permaneci, com as bagagens da vida.

Sou homem de tristes palavras.
... – esta vida era só o demoramento.
Apertava o coração
Sou doido?
Ninguém é doido.
Ou, então, todos.
Meu coração bateu no compasso do mais certo.
Ao por fim, ele aparece, aí e lá, o vulto.
Esta ali, de grito.
E eu temi, profundo ...
E eu não podia...
... corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado.
E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.
Sofri o grave frio dos medos, adoecia.
Sou o que não foi, o que vai ficar calado.
... e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio (ROSA, 2001).

7. A TERCEIRA MARGEM DO RIO – METÁFORA DO PÓS-HUMANO

Por que o conto *A terceira margem do rio* pode ser considerada uma metáfora do pós-humano? Assim como no conto, o pós-humano é caracterizado pela transformação de presença/ausência em padrão/aleatoriedade. Ao invés de uma trajetória em direção a um fim conhecido, o pós-humano evolui em direção a um futuro aberto marcado pela contingência e imprevisibilidade. A aleatoriedade não é simplesmente uma falta de padrão, mas a base criativa da qual o padrão pode emergir.

A perspectiva de nos tornarmos pós-humanos evoca tanto terror quanto prazer. O terror origina-se no sentimento de que seremos deslocados, como forma de vida dominante no planeta, por máquinas inteligentes. O prazer vem da sensação de que o pós-humano traz novas formas de pensar sobre o significado do ser humano. O pós-humano não significa o fim da humanidade, “mas é o fim de uma certa concepção do humano que se aplica à uma fração da humanidade, a qual detém riqueza, poder e lazer, para se conceituar como seres autônomos exercendo sua vontade por meio de agência individual e escolha” (HAYLES, 1999, p. 286).

O paradigma do pós-humano implica novas formas de cognição e consciência. O humanismo assume uma visão do humano em que a ação consciente – o controle – é a essência da identidade humana. A visão pós-humana, em oposição, assume que a ação consciente nunca esteve sob controle (HAYLES, 1999, p. 288). O pós-humanismo nos exorta a considerar a potencialidade das formas não-conscientes de cognição para estender novas oportunidades para o pensamento humano e a crítica (HAYLES, 2017).

A relação entre homem e máquina é um dos aspectos fundamentais da condição pós-humana. Estamos cada vez mais compartilhando nossa existência com as máquinas, e cada vez mais dependentes delas. As colaborações entre humanos e máquinas na criação de sentido e significado irão moldar dramaticamente o mundo. O ser humano e o algoritmo estão coevoluindo, gerando novos modos de leitura e cognição que não se mapeiam simplesmente nas noções convencionais do ser humano e da máquina: “Não somos mais os bípedes sem penas que podem pensar, mas uma criatura híbrida que abrange em si a racionalidade da mente consciente e as operações de codificação da máquina” (HAYLES, 2005, p. 192).

8. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO PÓS-HUMANO

Para concluir esta reflexão, mostrarei dois exemplos da minha própria autoria, que abordam diferentes aspectos da composição audiovisual, em dois momentos diferentes da minha criação artística.

8.1. PAREDES DO TEMPO VII (2003) [ZEIT-WÄNDE VII]

A alienação da realidade da mídia de comunicação de massa e a percepção de padrões temporais são os temas da instalação de vídeo e música eletrônica *Paredes do Tempo VII [Zeit-Wände VII]* realizada em colaboração com Inge Kamps. A obra foi apresentada em Colônia, Alemanha, durante a exposição coletiva *A Terceira Margem do Rio*, em 2003, que teve lugar no interior uma ponte sobre o rio Reno, o vão oco entre a pista superior e a estrutura da ponte. A composição audiovisual utiliza material extraído da tevê e do cinema em combinação com a música eletrônica. Os clips em preto e branco consistem, principalmente, em imagens de humanos, incluindo celebridades do mundo artístico, esportivo e político. As imagens projetadas pelos cinco projetores na parede lateral do vão oco da ponte resultam numa única imagem de vídeo alongada, dividida em cinco segmentos que totalizam aproximadamente 15 m de comprimento e 2,2 m de altura. Os cliques são configurados como sequências de fragmentos curtos que são reproduzidos como *loops*. As sequências criam situações estranhas, revelando possíveis significados do pós-humano.

A composição visual explora *padrões* visuais resultantes da repetição e defasagem espacial das sequências de vídeo nos cinco segmentos da tela, criando estruturas rítmicas. A técnica básica da composição visual consiste em projetar o mesmo videoclipe sequencialmente em diferentes telas separadas por um curto intervalo de tempo de alguns milissegundos. Isso cria um padrão visual com um ritmo – o intervalo de tempo entre o mesmo clipe projetado em telas diferentes – e um movimento – o arranjo dos cliques nas diferentes telas. Exemplos de movimentos rítmicos incluem: (1) padrões direcionais com o mesmo clipe movendo-se sucessivamente da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, ao longo das cinco telas, (2) padrões simétricos com o clipe movendo-se em direções opostas e (3) padrões alternados com os cliques organizados de maneira específica.

A música eletrônica também desenvolve padrões rítmicos que enfatizam a dialética entre a percepção do tempo contínuo e dos eventos temporais discretos. Os segmentos musicais aparecem do nada, levam a consciência a sincronizar as imagens com os sons ou vice-versa, e desaparecem no silêncio. Este processo é repetido várias vezes ao longo da composição. Os sons eletrônicos possuem uma qualidade granular que, juntamente com o caráter rítmico da música, contribui para sincronizar a percepção sonora e visual. A composição musical foi concebida para se integrar ao ambiente acústico da ponte – o ruído do tráfego sobre a ponte que reverbera no vão oco – e, assim, explora a ambivalência da percepção auditiva. A consciência oscila entre o familiar e o estranho, entre a acústica real do ambiente e a acústica virtual da música eletrônica. A instalação audiovisual cria, portanto, janelas visuais e auditivas para acessar intervalos microscópicos no contínuo tempo-espço. Ele convida o observador a experimentar uma espécie de dilatação do tempo em resposta aos estímulos audiovisuais.



Figura 4. *Paredes do Tempo VIII* – detalhe da projeção múltipla.



8.2. *IMAGINAÇÕES SONORAS (2020) [SOUND IMAGINATIONS]*

O projeto de pesquisa *Imaginações Sonoras [Sound Imaginations]* foi desenhado para combinar estudos sobre o som e pesquisa artística em composição imersiva de som e imagem. O projeto visa investigar culturas sonoras e diferentes categorias de escuta a fim de desenvolver narrativas audiovisual. A emblemática noção de paisagem sonora proposta pelo compositor e pesquisador canadense Murray Schafer na década de 1970 (SCHAFER, 1994) é um conceito-chave para a observação do ambiente sonoro, que inclui não apenas os sons "naturais", mas também toda a cultura que caracteriza o ambiente sonoro de qualquer espaço ou objeto de estudo específico. Impulsionados pelas ideias de Schafer, muitos pesquisadores e artistas têm buscado o mapeamento de paisagens sonoras históricas e contemporâneas e observado a transformação das paisagens sonoras nas sociedades industriais e digitais. Muitos autores criticaram Schafer por ter projetado o

conceito problemático de “paisagem sonora” emprestado da arte visual em estudos sonoros, pois sugere uma perspectiva estática em vez da característica móvel e envolvente dos fenômenos sonoros. Além disso, implica uma divisão entre ouvir e ver, o que é altamente problemática no mundo contemporâneo moldado pela realidade conectiva da tecnologia audiovisual e multimídia.

Feld (2003), por exemplo, propõe o conceito de acustemologia - união da acústica e epistemologia - que investiga a primazia do som como modalidade de conhecer e estar no mundo. As paisagens sonoras não são apenas exteriores físicos, elas são percebidas e interpretadas por atores humanos e são investidas de significado por aqueles cujos corpos e vidas ressoam com eles no tempo e espaço social. Como sistema cultural, o som tanto emana quanto penetra nos corpos; ouvir e produzir som são, portanto, incorporados a competências que situam os atores e sua atuação em mundos históricos particulares.

Em março de 2020, pouco antes da eclosão da pandemia do coronavírus, apresentei em Riverside, Califórnia, a instalação audiovisual imersiva *Sound Imaginations* elaborada a partir vídeos 3D e sons ambisônicos que capturei durante o ano de 2019 em São Paulo (Brasil), Riverside (Califórnia), Moscou (Rússia), Mannheim (Alemanha) e Pune (Índia). Com foco na ideia de culturas de escuta, a instalação audiovisual reflete sobre hábitos e técnicas de escuta, e aspectos culturais e históricos que lhes estão relacionados. Explora diferentes ambientes, dispositivos técnicos, arquiteturas, estruturas de espaço e tempo que representam contextos de escuta individuais e sociais. Seu objetivo é indagar questões, por exemplo: como diferentes culturas têm diferentes abordagens de escuta? Como diferentes seres humanos ouvem de maneiras diferentes? Como ouvimos as máquinas, seres vivos, espaços e culturas dos ambientes em que vivemos?

Ao vivenciar a diversidade de culturas auditivas dessas diferentes áreas geográficas e culturais, o público está imerso em um ambiente multimídia com multi-projeção de vídeos 3D e projeção sonora multicanal (7.1) de sons ambisônicos. A sincronia e não-sincronia entre imagem e som criam diversidades de relações como conformidade, contestação, complementaridade, oposições, ambiguidades e assim por diante. A instalação audiovisual desenvolve um universo de imaginações sonoras reais e virtuais. Além da instalação, criei também dois vídeos – com durações de 26:54” e 10:09” – usando sequências de sons e imagens captadas nos diferentes lugares, que sintetizam a proposta artística em obras audiovisuais independentes.



Figura 5. Imaginações Sonoras – imagem 3D da marcha do Regimento Imortal, Moscou (Rússia), em 9 Maio 2019.

Vídeo 26:54”



Vídeo 10:09”
(versão curta)



9. CONCLUSÃO

Vivemos numa sociedade saturada por objetos e aparelhos de tecnologia audiovisual, que estão tomando conta de nossa existência. Corremos o risco de cair num estado de entropia, onde nenhuma informação faz mais sentido. Por isso, é importante desenvolver uma reflexão crítica sobre a comunicação audiovisual.

Precisamos de um relato abrangente da relação entre som e imagem, além das formas convencionais do cinema e do videogame, para compreender todo o seu potencial criativo. É preciso desconstruir os discursos hegemônicos e revelar o amplo espectro de possibilidades e diversidade de formas da criação audiovisual.

A música é linguagem porque fala; ativa um movimento do imanente ao manifesto, por meio do qual emerge o significado. E, podemos dizer, a música fala uma linguagem audiovisual.

REFERÊNCIAS

AMOOORE, Louise. Introduction: Thinking with Algorithms: Cognition and Computation in the Work of N. Katherine Hayles. **Theory, Culture & Society**, v. 36, n. 2, p. 3-16, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and Simulation**. Trad. S. F. Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

FELD, Steven. A Rainforest Acoustemology. In: **The Auditory Culture Reader**. Bull, M. e Back, L (org.). Berg, Oxford; New York, 2003, p. 223-279.

HAYLES, Katherine. **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

HAYLES, Katherine. **My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts**. Chicago: Chicago University Press, 2005.

HAYLES, Katherine. **Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, José Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15ª edição, 3ª impressão. São Paulo: Nova Fronteira, 2001, p. 17-43.

ROSA, José Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15ª edição, 3ª impressão. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, José Guimarães. 'Primeiras Estórias' é, ou pretende ser, um manual de metafísica. **Folha de São Paulo**, 30 jun. 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais/10.html>>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

SCHAFER, Murray. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Rochester: Destiny Books, 1994.

SERRES, Michel. Le virtuel lest la chair même de l'homme. **Le Monde**, 19 jun. 2001. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/06/19/le-virtuel-est-la-chair-meme-de-l-homme_4199145_1819218.html>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

SHANNON, Claude E. A Mathematical Theory of Communication. **The Bell System Technical Journal**, v. 27: 379-423, 623-656. Reimpressão com correções. Disponível em: <<http://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

Multimídia

CHAGAS, Paulo C. Sound Imaginations (2020): Immersive surround sound and 360 video installation. **UCR-ARTS**, 2020. Disponível em: <<https://ucrarts.ucr.edu/Exhibition/sound-imaginations>>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

CHAGAS, Paulo C. Sound Imaginations (2020) – short version. **Youtube**, 2020. <<https://youtu.be/vvtVfuvgrhA>>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

CHAGAS, Paulo C. Sound Imaginations (2020). **Youtube**, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/ewVYfN7FyOE>>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

WISNIK, José Miguel. A Terceira Margem do Rio. **YouTube**, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/c4psxfwA_A8>. Acesso em: 1º Ago. 2021.

ANDROEUROCENTRISMO NA ARTE-EDUCAÇÃO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS E ANTICOLONIAIS PARA LEVAR À SALA DE AULA

Patricia Kawaguchi¹

1. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Quando estudamos a História da Arte e da Música, a figura do artista que aparece muito provavelmente é a de um homem branco europeu, pois a visão que prevalece na sociedade ainda é repleta de andro e eurocentrismo. A escola é um espaço importante para começar a mudar essa realidade de séculos de preconceitos. Este trabalho problematiza o androeurocentrismo e traz perspectivas do feminismo anticapitalista para contribuir com essa tarefa docente, bem como exemplos de situações e sugestões para refletir e planejar atividades para a arte-educação.

Palavras-chave: Androcentrismo, Eurocentrismo, Arte-educação, Anticolonialismo e Feminismo anticapitalista.

ABSTRACT

When we study the History of Art and Music, the figure of the artist that appears most likely is that of a white European man, as the prevailing view in society is still full of androcentrism and Eurocentrism. The school is an important space to start changing this reality of centuries of prejudice. This work problematizes androeurocentrism and brings anti-capitalist feminism's perspectives to contribute to this teaching task, as well as case examples and suggestions to consider and plan activities for art education.

Keywords: Androcentrism, Eurocentrism, Art Education, Anti-colonialism e Anti-capitalist Feminism.

1. INTRODUÇÃO: O ANDROEUROCENTRISMO

Abrindo um livro de História da Arte ou de História da Música, deparamo-nos com uma longa lista de artistas homens brancos europeus. A Coleção Folha de Música Clássica Para Crianças, por exemplo, tem 24 compositores homens, todos europeus. As músicas oriental, africana, latino-americana são consideradas músicas étnicas ou “world music”, pois o padrão

é a música europeia. São raras as mulheres que aparecem nos livros, pois pouco ou nenhum destaque foi dado a elas em sua época e nos dias de hoje pouco mudou. Beatriz Calil traz a informação de que de 62 galerias brasileiras presentes na SP Arte de 2017, 59 possuíam maioria de artistas homens. Das 3 exceções, 2 tinham apenas uma mulher a mais que homens e 1 tinha 79% de mulheres artistas. Nas demais, 9 tinham entre 90 e 100% de artistas homens (CALIL, 2018). Ou seja, a diferença é gritante.

Para além de livros específicos de artes, o apagamento de mulheres em outras áreas também é frequente. Existem livros dedicados a dar o devido mérito às mulheres cientistas, pesquisadoras, esportistas, filósofas, políticas e isso é muito necessário, mas o ideal seria que essa necessidade não existisse. Livros didáticos para a educação básica também reforçam estereótipos e papéis de gênero, com posições bastante definidas para mulheres e homens: mulheres são retratadas fazendo atividades domésticas, cuidando de crianças, em outras tarefas e profissões de cuidado, enquanto homens aparecem trabalhando em profissões de maior prestígio ou descansando enquanto as mulheres cozinham. Conforme o Manual de Gênero e Diversidade na Escola (2009), essas representações contribuem para que a manutenção das posições e funções esperadas de mulheres e homens:

Silenciosamente, vão sendo demarcados, com uma linha nada imaginária, os lugares dos homens e os lugares das mulheres. E os homens e as mulheres que fugirem desse roteiro pré-definido terão seus valores humanos ameaçados ou violados. O grupo social, respaldado por um conjunto de ideias machistas, exercerá seu controle e fortalecerá os mecanismos de exclusão e negação de oportunidades iguais (BARRETO; ARAÚJO; PEREIRA, 2009, p. 28).

A razão para isso é que “o androcentrismo, um dos preconceitos mais graves e castradores de que padece a humanidade, vem impregnando o pensamento científico, o filosófico, o religioso e o político há milênios. Tantos séculos pensando de uma maneira podem levar a crer que não há outra maneira possível de pensar” (MORENO, 1999, p. 23). Assim, a autora define o termo:

O androcentrismo consiste em considerar o ser humano do sexo masculino como o centro do universo, como **a medida de todas as coisas**, como o único observador válido de tudo o que ocorre em nosso mundo, como o único capaz de ditar as leis, de impor a justiça, de governar o mundo. É precisamente essa metade da humanidade que possui a força (os exércitos, a polícia), domina os meios de comunicação de massas, detém o poder legislativo, governa a sociedade, tem em suas mãos os principais meios de produção e é dona e senhora da técnica e da ciência (MORENO, 1999, p. 23, grifo meu).

Outra consideração importante é que “O etnocentrismo está estreitamente ligado ao androcentrismo, porque o macho humano, não contente em considerar que sua etnia é a primeira a habitar a face de nosso velho planeta, enaltece este mito até controverter de forma

ridícula as leis naturais” (MORENO, 1999, p. 26). Por isso, “o padrão – referência e modelo – que tem direcionado a educação musical nas escolas brasileiras (especializadas ou não) tem sido o da música erudita europeia” (PENNA, 2008, p. 32).

Essa questão está diretamente ligada à dominação dos países europeus durante a colonização, quando muitos consideravam que era sua missão invadir outros países com o pretexto de levar a seus povos bárbaros “civilização” e cultura – ignorando e suprimindo a cultura dos povos originários. Não podemos deixar de apontar que o processo de colonização foi terrivelmente violento. Aimé Césaire afirma “que ninguém coloniza inocentemente, nem ninguém coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização – portanto, a força – é já uma civilização doente, uma civilização moralmente ferida” (CÉSAIRE, 1978, p. 21).

Edgardo Lander aponta que recursos como “(evangelização, civilização, o fardo do homem branco, modernização, desenvolvimento, globalização) têm todos como sustento a concepção de que há um padrão civilizatório que é simultaneamente superior e normal” (LANDER, 2000, p. 14). Assim,

As castas coloniais de diferentes nacionalidades (inglesa, francesa, holandesa, portuguesa etc.) forjaram a ideia, em comum, de uma superioridade “branca”, uma prerrogativa da civilização a ser defendida contra os selvagens. Essa representação – o “fardo do homem branco” – contribuiu de forma decisiva para se constituir a noção moderna de uma identidade europeia ou ocidental supranacional (BALIBAR; WALLERSTEIN, 2021, p. 81).

Essa cultura que é considerada normal, superior, ganha então um ar de legitimidade. O sociólogo Pierre Bourdieu afirma que “a cultura legítima, isto é, a cultura dotada da legitimidade dominante, não é outra coisa que o arbitrário cultural dominante” (BOURDIEU; PASSERON, 2014, p. 45).

Em oposição a essa dominação da cultura das elites, um conceito muito valorizado pela arte-educação é o multiculturalismo, que busca transmitir aos alunos a visão de que não existe apenas uma cultura ou que uma determinada cultura – a eurocêntrica feita por homens brancos – é superior às outras. Algumas educadoras e educadores preferem o termo interculturalismo, pois ele implica não apenas no reconhecimento da pluralidade de culturas, mas nas trocas entre elas. Esse conceito está diretamente ligado à dominação cultural, pois como lembra o canadense Peter McLaren, um estudioso do multiculturalismo citado pela arte-educadora Richter, “somente a resistência crítica à dominação cultural pode conduzir o multiculturalismo ao seu verdadeiro caminho de humanização” e “os sistemas existentes de diferenças, que organizam a vida social de acordo com as estruturas de dominação e

subordinação devem ser reconstruídos” (MCLAREN apud RICHTER, 2012, p. 101).

É muito importante destacar que, uma vez que o padrão é androeurocêntrico, as mulheres que não são brancas enfrentam dificuldades duplas. Por exemplo, a educadora bell hooks fala sobre sua frustração com normas: quando se fala sobre negritude, o modelo é o homem; quando se fala sobre feminismo, o modelo é a mulher branca:

Os acadêmicos geralmente falavam da experiência negra quando na verdade estavam se referindo somente à experiência dos homens negros. Significativamente, descobri que, quando se falava das ‘mulheres’, a experiência das brancas era universalizada como representação da experiência de todo o sexo feminino; e que, quando se mencionavam os ‘negros’, o ponto de referência eram os negros do sexo masculino. Frustrada, comecei a questionar os modos pelos quais os preconceitos racistas e sexistas moldavam e informavam toda a produção acadêmica que tratava da experiência negra e da experiência feminina. (hooks, 2017, p. 163)

Muitas críticas já foram feitas ao feminismo liberal, caracterizado por ser um feminismo branco de classe média-alta, que não contempla todas as mulheres pois deixa de lado as questões de raça e classe. É necessário fazer a crítica a esse feminismo, como diz Heleieth Saffioti:

Se o feminismo pequeno-burguês objetivava e ainda visa a estabelecer a igualdade social entre os sexos, ele não representa senão uma modalidade de consciência utópica no sentido de desejar e lutar por uma transformação parcial da sociedade, acreditando ser possível conservar intactos os fundamentos desta. Desenvolver as forças produtivas da sociedade capitalista implica, simultaneamente, dar à mulher oportunidades de trabalho remunerado e auxiliar a liberação, por parte da estrutura de classes, de ponderável parcela da força de trabalho feminina. Deste ângulo, o feminismo pequeno-burguês não é, na verdade, um feminismo. Representa, ao contrário, uma força de consolidação da sociedade de classes na medida em que permite a esta assumir uma aparência que melhor dissimule suas contradições internas. (SAFFIOTI, 2013, p. 194)

A alternativa, então, é um feminismo anticapitalista, chamado também de feminismo para os 99% pois é um feminismo para a grande maioria das pessoas, que é classista, antirracista e anticolonial. Esse feminismo compreende que “nada que mereça o nome de ‘liberação das mulheres’ pode ser alcançado em uma sociedade racista, imperialista. Ao mesmo tempo, compreendemos que a raiz do problema é o capitalismo, do qual o racismo e o imperialismo são parte integrante” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 77). Isso porque o capitalismo dependeu em seus primórdios da violenta pilhagem colonial e da escravização. “O racismo, o imperialismo e o etnonacionalismo são escoras fundamentais para a misoginia generalizada e o controle dos corpos de todas as mulheres. Como seu funcionamento fere a todas nós, todas nós precisamos combatê-lo” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 80-81, grifos das autoras). Então, ao pensar em

perspectivas feministas e anticoloniais para a sala de aula, a vertente do feminismo aqui adotada é a do feminismo anticapitalista.

2. POSSIBILIDADES PARA A EDUCAÇÃO

Como vimos, o androeurocentrismo está presente em nossa sociedade, é o contexto em que vivemos. Por isso, se não tivemos a oportunidade de conhecer outras visões, muitas vezes reproduzimos preconceitos ou posturas problemáticas sem perceber. bell hooks fala também sobre sua experiência com homens brancos em sala de aula:

Muitos alunos brancos, homens, trouxeram à minha sala de aula uma insistência na autoridade da experiência, que lhes permite sentir que vale a pena ouvir tudo o que eles têm a dizer, ou mesmo que suas ideias e sua experiência devem ser o foco central da discussão em sala de aula. [...] Eles nunca chegam na sala de aula e dizem: 'Acho que sou intelectualmente superior aos meus colegas porque sou homem e branco e acho que minhas experiências são muito mais importantes que as de qualquer outro grupo.' Mas seu comportamento muitas vezes proclama esse modo de pensar (hooks, 2017, p. 111).

Por isso mesmo a escola é um espaço tão importante. É nela que as alunas e alunos podem ter contatos com outras concepções, outras visões de mundo, outras culturas – de preferência sem hierarquizá-las, sem colocar que uma é mais importante do que a outra. Não existe um estilo de arte ou um gênero musical que é superior aos outros, é possível aceitar as diferenças sem acreditar que existe um melhor e um pior. Como diz a escritora nigeriana Chimamanda Adichie em seu livro “Como ensinar crianças feministas”: “Ensine-lhe sobre a diferença. Torne a diferença algo comum. **Torne a diferença normal.** Ensine-a a não atribuir valor à diferença. E isso não para ser justa ou boazinha, mas simplesmente para ser humana e prática” (ADICHIE, 2017, p. 76, grifo meu).

Nesse sentido, a educadora musical Maura Penna também nos traz um pouco de esperança no potencial da escola e coragem para que continuemos a nos esforçar ao dizer que

[...] se a escola reproduz a estrutura de classes, mantendo e legitimando o acesso diferenciado à cultura, à arte e à música, **ela também é um lugar de conflito, passível de ser transformada (ou mesmo conquistada)**. A escola é uma realidade complexa e dinâmica: produto histórico da sociedade na qual se insere, não deixa de influenciá-la, também produzindo essa mesma sociedade. É portanto um espaço vivo, onde o processo de ensino-aprendizagem, no seu fazer-se a cada dia, é um movimento que traz em si a possibilidade do novo. Assim, enquanto a escola, como instituição social, não

se transforma em seu caráter seletivo, cada educador não pode se eximir da responsabilidade de agir, dentro de todos os limites e contra eles, no espaço do dia a dia escolar (PENNA, 2008, p. 40, grifo meu).

Podemos – e devemos – buscar alternativas em nossas práticas educativas para combater o androcentrismo. Um bom ponto de partida é a representatividade: ter um cuidado especial ao escolher artistas e musicistas para trabalhar. Em caso de vídeos, procurar mostrar pessoas negras, indígenas, asiáticas. Mostrar mulheres em posições de destaque que na maioria dos casos são ocupadas por homens, como maestrinas e diretoras; mostrar mulheres tocando instrumentos que são considerados masculinos e vice-versa e mostrar homens dançando para desconstruir papéis de gênero. Mesmo ao apresentar conceitos simples podemos cair em estereótipos: “muitas vezes ao trabalhar sons graves e agudos, falamos que agudo é das vozes femininas, como a voz da mãe, e grave é das vozes masculinas, como a voz do pai. Porém existem homens de voz aguda e mulheres de voz grave” (KAWAGUCHI-CESAR; CARON, 2017, p. 4) – vale lembrar que muitas vezes essas pessoas sofrem preconceitos, com homens sendo chamados pejorativamente de “afeminados” e as mulheres sendo julgadas por serem “masculinas” demais. Mais uma vez trazendo os conselhos de Chimamanda: “Ensine a ela que ‘papéis de gênero’ são totalmente absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa ‘porque você é menina’. ‘Porque você é menina’ nunca é razão para nada. Jamais” (ADICHIE, 2017, p. 21).

Também é possível problematizar a representação feminina em quadros, histórias em quadrinhos, fotografias; abordar o “olhar masculino” objetificante nos filmes. Questionar a visão das mulheres e de relacionamentos que é retratada em letras de música, além de buscar músicas que mostrem outras possibilidades. Lembrando que não é necessário ficar apontando essas características sempre, pois, como diz Chimamanda, a diferença é algo comum. Nosso objetivo é fazer com que uma determinada figura – branca, masculina, europeia – deixe de ser a norma. Outras figuras podem e devem ser vistas e apresentadas com naturalidade.

Outro ponto a se considerar são modelos familiares que fogem da norma. Assim como o indivíduo modelo é um homem branco cisgênero heterossexual, a família modelo – aquela que conservadores tanto dizem defender enquanto atacam outros tipos de família – é aquela constituída por uma mulher e um homem, cisgêneros, com suas crianças. A educadora Mara Shapon-Shevin reflete sobre as músicas ensinadas na escola e a inclusão de famílias diferentes, por exemplo, constituídas por duas mães ou dois pais. Ela questiona: por que ainda se assume que todas as crianças vêm de famílias heteronormativas? E coloca como

desafio para educadoras e educadores escrever, apresentar e tocar músicas infantis que apresentem múltiplas possibilidades, de modo que crianças cresçam ouvindo sobre diferentes tipos de famílias e uma diversidade de pessoas com quem possam se identificar, sabendo que não estão sozinhas (SHAPON-SHEVIN, 1999).

O diálogo e a postura docente em sala de aula também são essenciais. Passando para exemplos mais práticos, em trabalho apresentado no *VIII Fala Outra Escola*, evento da Faculdade de Educação da Unicamp, aponte algumas experiências em sala de aula. Com uma cantiga de roda que determina que meninas sejam “rosas” e meninos sejam “cravos”, busquei como alternativa oferecer outras opções de flor – margarida, jasmim, girassol, violeta... – e dar a oportunidade de cada criança escolher qual flor gostaria de ser.

Um caso que merece destaque foi o de um menino que quis ser rosa. As meninas da turma logo implicaram que ele não poderia ser rosa, pois rosas são meninas. Eu respondi que são duas flores, não tem uma que é de menina e uma que é de menino. O aluno também ficou firme em sua escolha e disse que pode ser menino e ser rosa. A turma aceitou e cantamos a música. Na semana seguinte, ele novamente quis ser rosa e os demais meninos da turma o acompanharam nessa escolha. (KAWAGUCHI CESAR; CARON, 2017, p. 7)

Um caso para ilustrar a importância da conversa foi quando, no meio de uma brincadeira de roda, um menino pegou a tiara que uma menina tinha deixado em uma cadeira e colocou. A dona da tiara reclamou que ele estava com a tiara e ele disse que só queria usar.

Eu falei para o aluno que, se ele quiser usar a tiara, deveria pedir para ela emprestar antes de pegar. Ele perguntou para a menina se ela emprestaria a tiara e ela emprestou. Algumas crianças riram e disseram que ele estava parecendo uma menina, ao que eu respondi que não, que ele parecia um menino usando uma tiara. As gracinhas pararam e seguimos para a próxima brincadeira com o menino usando a tiara, até que ele se cansou do acessório e devolveu. (KAWAGUCHI CESAR; CARON, 2017, p. 7)

Ou seja, um caso que poderia ser encerrado sem diálogo, com uma determinação para que o menino apenas devolvesse a tiara pôde ser usado para reforçar mensagens positivas: é necessário pedir emprestado antes de pegar objetos alheios e acessórios são apenas acessórios, não “coisas de menina ou de menino”. Cahill e Theilheimer falam sobre como a forma com que docentes abordam a homossexualidade também ensina indiretamente as crianças, mas certamente o mesmo vale para outras questões de gênero.

As crianças aprendem sobre homossexualidade a partir do que seus professores fazem e não fazem, a partir tanto do conhecimento quanto da ignorância que um professor demonstra. Os materiais que professores selecionam e as palavras que usam podem comunicar ativamente uma norma de heterossexualidade. (CAHILL; THEILHEIMER, 199, p. 43)

Em relação ao eurocentrismo, podemos pensar em ações concretas: valorizar primeiramente a cultura dos nossos povos originários e a cultura afro-brasileira, sem romantizar o “descobrimento” (invasão) do Brasil e o processo de catequização e colonização, fazendo a necessária crítica sobre os horrores desse período. Também é fundamental que tenhamos o cuidado de mostrar a cultura indígena **real** e desconstruir a visão caricata que a maioria das pessoas têm de indígenas, como se fossem um grupo homogêneo de pessoas que até hoje vive em aldeias isoladas – o que reforça a violência simbólica de discursos que questionam a etnia e a legitimidade de indígenas que moram em centros urbanos.

Devemos planejar atividades mais significativas do que o clichê de fazer um cocar de papel e pintar o rosto no “dia do índio”. Por exemplo, podemos apresentar e cantar músicas indígenas ao invés de músicas que falem **sobre** “índios”, podemos conversar sobre a arte e a cultura indígena, sobre o significado das pinturas corporais, mostrar artistas indígenas como Márcia Wayna Kambeba, Eliane Potiguara, Auritha Tabajara. Enfim, pensar em propostas que contribuam para criar a visão de que indígenas são **pessoas** e não **fantasias** que usamos uma vez por ano.

Quando apresentamos outras culturas, também é importante ter o cuidado de não as apresentar com exotismo. São culturas diferentes, sim, mas a diferença é algo comum. Walter Benjamin afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1987, p. 225). É justamente por isso que nós, educadoras e educadores, devemos nos esforçar para não continuarmos produzindo e reproduzindo violências simbólicas.

3. CONSIDERAÇÕES

O androeurocentrismo é a junção de dois problemas frequentes que enfrentamos na sociedade: o androcentrismo e o eurocentrismo. São preconceitos e estereótipos enraizados em nossa sociedade, presentes também na escola a partir da definição do que – e de quem – é estudado, das referências em livros didáticos e da postura de professoras e professores.

Esses preconceitos não são indissociáveis das opressões de classe presentes em uma sociedade capitalista, portanto um feminismo realmente empenhado em combater as

opressões precisa também ser anticapitalista.

A escola é um espaço com potencial para transformar a sociedade através da desconstrução dos preconceitos e da formação de pessoas mais conscientes. Isso começa com cada professora e professor, com a reflexão constante sobre nossa prática docente, com o acompanhamento dos estudos acerca de gênero e sexualidade e com a escuta de minorias e movimentos sociais, para pensarmos em novas atividades e estratégias que possibilitem o contato e a interação entre diferentes culturas e a desconstrução de certos estereótipos e papéis de gênero.

O essencial é sempre ter uma atitude respeitosa com as outras culturas, sem exotificá-las, buscar mostrar referências variadas de gênero, etnia, aparência e, principalmente, dialogar sobre as dúvidas e sobre brincadeiras que possam ter um viés preconceituoso ou que possam se tornar *bullying*, como chamar por apelidos pejorativos meninas e meninos que não se encaixam nos estereótipos e papéis de gênero esperados.

Enfim, precisamos mostrar que não deveria existir um modelo, uma norma a ser seguida. Infelizmente esse modelo ainda existe: é o homem branco (preferencialmente europeu) cisgênero heterossexual. Todas e todos que não se encaixam nessa norma sofrerão em maior ou menor grau. O primeiro passo para que esse modelo deixe de existir é não desistirmos de ensinar, mesmo que possamos sofrer perseguições por parte dos setores conservadores da sociedade. A educação é resistência.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**: um manifesto. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. **Raça, nação, classe**: as identidades ambíguas. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2021.

BARRETO, A.; ARAÚJO, L.; PEREIRA, M. E. (Org.). **Gênero e diversidade na escola**: formação de professoras/es em gênero, orientação sexual e relações étnico-raciais - livro de conteúdo. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009. Disponível em: <http://estatico.cnpq.br/portal/premios/2014/ig/pdf/genero_diversidade_escola_2009.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAHILL, Betsy J.; THEILHEIMER, Rachel. Stonewall in the housekeeping area: gay and lesbian issues in the early childhood classroom. In: LETTS, William J.; SEARS, James T. **Queering elementary education**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1999. p. 39-48.

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres** – que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2018.

CARON, Leonardo Cecílio; KAWAGUCHI CESAR, Patrícia. Educação musical, gênero e sexualidade: diálogos possíveis e experiências em sala de aula. In: VIII FALA Outra ESCOLA, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noêmia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KAWAGUCHI CESAR, Patrícia; CARON, Leonardo Cecílio. Questões de gênero na aula de Música. In: X Encontro de Educação Musical da Unicamp, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2017.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes colonizados e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo. (Org.) **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Caracas: CLACSO, 2000, p. 8-23.

MORENO, Montserrat. **Como se ensina a ser menina**: o sexismo na escola. Tradução de Ana Venite Fuzatto. São Paulo: Moderna; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu Ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. Multiculturalidade e interdisciplinaridade. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 95-104.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**. 3 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SHAPON-SHEVIN, Mara. Using music to teach against homophobia. In: LETTS, William J.; SEARS, James T. **Queering elementary education**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1999. p. 111-124.

DESOBEDIÊNCIA E TRANSGRESSÃO NAS PINTURAS DE JOÃO SEBASTIÃO DA COSTA

Valéria Pereira Moreira¹ e José Serafim Bertoloto¹

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

RESUMO

Este texto versa sobre duas obras realizadas pelo artista visual mato-grossense João Sebastião da Costa (1949-2016), nelas o artista dá voz aos corpos subalternos, representados por uma travesti e uma mulher gata quase nuas, que na desobediência e transgressão, carnavaaliza a ditadura civil militar brasileira de 1964, bem como, a hegemonia de poder do homem branco colonizador, na América Latina. Os elementos contidos nas pinturas conduzem a discussão teórico e metodológica, em torno da crítica da arte, carnavaalização e decolonial, apontando soluções, que abordam as questões de gênero, subvertendo os valores dominantes vigentes, naquela época.

Palavras-chave: João Sebastião da Costa, Artista Mato-Grossense, Decolonial, Desobediência e Gênero.

ABSTRACT

The present text about the works made by the painter from Mato Grosso João Sebastião da Costa (1949-2016), in them the artist gives voice to subaltern bodies, represented by a transvestite and a half naked catwoman, that in disobedience and transgression, carnivalizes the Brazilian civil military dictatorship of 1964, as well as the hegemony of power of the colonizing white man, in Latin America. The elements contained in the paintings lead to theoretical and methodological discussion, around art criticism, carnivalization and decolonial, pointing out unique solutions, that address gender issues, subverting the prevailing values at the time.

Keywords: João Sebastião, Mato-Grossense Artist, Decolonial, Desobedience e Gender.

1. INTRODUÇÃO

O pintor, cenógrafo e ceramista João Sebastião da Costa (1949-2016) é cuiabano, na juventude circulou entre Campo Grande e Rio de Janeiro, onde frequentou ateliês, exposições e museus, porém fez sua escola na sua cidade natal, nas margens do Rio Coxipó

onde desenvolveu o seu talento, descobrindo as suas inspirações nos seres da flora e da fauna de Mato Grosso.

Ao iniciar a carreira nas artes visuais, o artista precisava encontrar um elemento, que sintetizasse a cultura do seu lugar de fala, que se transformasse numa marca do seu trabalho. Ao lembrar da experiência no Rio de Janeiro, quando João Sebastião morou na casa de familiares em Niterói, para cursar o ensino médio, e na escola, os alunos ficavam eufóricos e curiosos ao conhecerem uma pessoa de Mato Grosso, logo vinha a pergunta fatal: “é verdade, que em Cuiabá tem onça?” Essa experiência constrangedora o deixava afrontado, ele se sentia um animal raro, e ao longo do tempo foi se acostumando com a situação e os alunos aprenderam a conviver com o colega, tido como estranho (MOREIRA, 2003, p. 45). A oportunidade de morar num grande centro ampliou o universo do jovem artista, que almejava fazer aulas de pintura na escola do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ao ser recebido pelo diretor e diante dos cadernos de desenhos, foi informado que ele era um artista pronto, seus desenhos tinham perspectiva, e precisava adquirir a experiência da profissão, então o diretor recomendou, que João Sebastião frequentasse vernissages, conhecesse os artistas e frequentasse seus ateliês, para aprender o ofício das artes, João Sebastião cumpriu essas recomendações.

Outro fator que marcou a carreira de João Sebastião foi o encontro com Humberto Espíndola na cidade de Campo Grande, tempos do estado uno. Era 1966, o jovem estava com 16 para 17 anos, ao viajar para estudar no Rio de Janeiro, teve de parar em Campo Grande, pois naquela época não havia ônibus direto de Cuiabá para outras cidades, era preciso fazer a chamada “baldeação”, ou seja, trocar de ônibus, que muitas vezes demorava horas ou alguns dias, para seguir viagem. Assim, o jovem cuiabano se instalou num hotel e procurou saber se naquela cidade havia alguma pessoa, que trabalhasse com pintura, diante da informação e com o endereço da casa do filho do seu Espíndola, no meio da rua, conheceu o futuro e consagrado artista Humberto Espíndola e a jovem Aline Figueiredo, hoje renomada crítica da arte. Aquele encontro que deveria durar alguns dias, foi transformado em uma estadia de um mês na casa dos Espíndola, quando os pais e irmãos o adoraram. João Sebastião foi convidado para participar do movimento de artes, organizado pela AMA (Associação Mato-Grossense de Arte), liderado pelo casal, mas o compromisso era seguir viagem para Niterói, conforme entendimentos familiares. Ao longo do tempo, todas as vezes que o jovem fazia o percurso Cuiabá – Rio de Janeiro, ficava no mínimo um mês em Campo Grande. João tinha muita admiração por Humberto, o considerava um educador, um mestre, os dois mantinham um entendimento artístico em busca de uma arte contemporânea, esse

diálogo nutriu a amizade, que rendeu muitos frutos, como a produção do figurino para o grupo Tetê e o Lírio Selvagem, a banda dos irmãos Alzira, Celito, Geraldo e Tetê Espíndola, bem como, os cenários do show do disco, gravado pela Philips em 1978. Mais tarde, Tetê e Carlos Rennó homenagearam João Sebastião na música Cuiabá, gravada no disco solo da cantora, Pássaros na Garganta, pelo selo Som da Gente de 1982, a letra diz assim: “[...] Cuiabá dos pacus, furrundus, dos cajus, do João, São Sebastião [...]”.

Diante do intenso movimento de arte promovido pela AMA, acompanhado por cartas trocadas com Aline, João decidiu se instalar em Campo Grande, pois aos 12 anos tinha a certeza de que queria seguir a carreira artística, em Cuiabá, havia sido aluno de pintura da Profª Bartira de Mendonça, e na adolescência a cidade tinha ficado pequena, o jovem precisava ampliar seus conhecimentos.



Figura 1. Artista João Sebastião da Costa.

Fonte: Revista Camalote, Cuiabá-MT, acesso em: 20 Jan. 2020.

Assim, a experiência de vida no Rio de Janeiro e Campo Grande o fez refletir sobre seu trabalho, encontrou na onça o elemento, que o levou além das fronteiras geográficas do Centro-Oeste, ele fez um contrato com a onça, mas ela não seria apenas um animal representado com suas características físicas, a onça precisava dialogar com ele e seus sonhos, seus devaneios, então ela tomou forma de seres encantados, míticos, antropomórficos, extravagantes, ambivalentes, habitando as paisagens cuiabananas ricas em cores primárias, frutos exuberantes como o caju, “fruta da amizade”, nas palavras dele.

Sua narrativa poética e estética denunciava, criticava com ironia e sarcasmo as mazelas da hegemonia política, em detrimento do povo subalterno, apresentava o universo familiar, a infância, a religiosidade, compartilhando com o outro seu mundo, seja ele real ou ficcional, sua obra é composta pelo ser enigmático da onça, que a tudo vê e domina, se faz presente em sua magnitude, envolvida em uma atmosfera surreal, fantástica, mítica, no

mundo dos sonhos, com elementos judaico-cristãos, pois João Sebastião era um homem de fé. A onça se tornou um elemento forte no trabalho, que o distingue dos demais artistas, este é um elemento, que ele tenta esgotar, sem ter como esgotá-lo.

A ONÇA de João Sebastião descrita por Figueiredo (2010, p. 117) como o “homens-bichos-santos”, tomam forma de seres encantados, que transcendem os limites do real, celebrando a natureza, a ambiência composta pela fauna, flora, a religiosidade, a devoção, a magia, na imensidão da espacialidade do cerrado, da mata e do pantanal, fez de João Sebastião da Costa um artista singular, fortalecendo os laços ancestrais do homem, a onça/jaguar que “gera inúmeras narrativas que carregam em si, uma gama de simbologia colocada pelo homem e sua civilização, incluindo povos de diferentes nações, como os índios de Mato Grosso e o Brasil como um todo” (MOREIRA, 2003, p. 70).

Entre os índios da América Central, quatro jaguares velam sobre as quatro vias de acesso ao centro da aldeia. O costume provém da antiga crença maia segundo a qual quatro jaguares míticos seriam, desde as origens, os guardiães dos campos de milho.

Na terceira idade Maia-Quiché, que corresponde à agricultura, e, portanto, à preminência dos cultos lunares, o jaguar representa a deusa lua-terra. ... para os maias, o jaguar é, sobretudo, uma divindade ctoniana, expressão suprema das forças internas da terra. Ele é o deus do número Nove, expressão das regiões de *baixo*. Senhor do mundo subterrâneo ... deus do interior da terra, ele leva nas costas uma concha marinha, símbolo da grande-mãe Lua, e, por extensão, símbolo do nascimento. Divindade ctoniana, o jaguar é, igualmente, senhor das montanhas, do eco, dos animais selvagens e dos tambores de chamada. Dão-lhe o nome de *coração da montanha*.

Para os tupinambás, o jaguar é uma divindade uraniana, celeste, semelhante a um cão e azul como o lápis-lazúli. Sua morada fica no alto dos céus. Ele tem duas cabeças, para devorar o Sol e a Lua (explicação dos eclipses). No fim do mundo ele descerá à terra e se lançará sobre os homens para fazer deles sua presa.

Num mito dos índios iurucarés do Brasil ... o último dos jaguares, depois de ver dizimada sua família por um herói humano que vinga os seus, sobe numa árvore e pede socorro ao Sol e à Lua. O Sol não lhe dá ouvidos mas a Lua o recolhe e esconde. Ele vive desde então com ela e é desde esse tempo que os jaguares são noturnos.

A mesma crença se encontra entre as numerosas tribos indígenas da América do Sul, Peru, na Bolívia, no Equador, nas Guianas, principalmente chanés, uitotos (Colômbia), bacairis do Xingu (Brasil), tupis-guaranis (Brasil), caraíbas, makusis, warais da Guiana venezuelana...

Em numerosos mitos dos índios da América do Sul, intervém um jaguar de quatro olhos, o que simboliza o Dom de clarividência dos espíritos noturnos e ctonianos. Nos mitos brasileiros referentes á origem do fogo ... ele aparece como o herói civilizador que dá o fogo aos homens ao mesmo tempo que as primeiras indústrias, sobretudo a tecelagem do algodão. E, todavia, ele aparece também não como o inventor do fogo mas como o seu guardião, depositário e primeiro usuário. Ele não explica a técnica de acender fogo, o que confirma sua função ctoniana. O jaguar não é um demiurgo mas, talvez, um antepassado. (CHEVALIER, 1996, p. 510-11)

O trabalho de João Sebastião remete a tempos do homem antigo, ancestral, tempos primevos, mesmo em se tratando, aqui das questões de gênero, sua temática aborda o homem ribeirinho, as lendas, a religiosidade, num lugar singular, a região Centro-Oeste, o seu lugar de fala, embalado nas águas do Rio Coxipó, na imensidão do cerrado, que o inspirava na criação dos seus seres encantados, antropomórficos, andróginos, que transitam nas águas míticas, envoltos nos elementos da cultura popular. Pintor conceituado nacional e internacional, aos 26 anos, como artista revelação, recebeu o Prêmio Câmara Municipal do 8º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, e ganhou uma entrevista de página inteira no jornal Folha de São Paulo, em 1975. Há registros de matérias sobre seu trabalho nas revistas e jornais de circulação nacional, e sendo muito elogiado pela crítica da arte. Dentre tantos prêmios, orgulhava-se do Prêmio de Viagem ao País, conquistado no VI Salão Nacional de Artes Plásticas – MEC/FUNARTE/INAP, Rio de Janeiro em 1981. Nos quase 50 anos de carreira foram muitas conquistas, fruto de muito trabalho e dedicação à arte sem renunciar aos seus princípios e convicções, apresentou as festas de santos de Cuiabá e dos ribeirinhos da Baixada Cuiabana. Como um cronista focado nos elementos da cultura da sua cidade natal, narrou sobre as lendas envoltas na fauna e flora locais em cenários míticos, suas onças e cajus personificados e misteriosos flanaram pelo Pantanal, Chapada dos Guimarães, pelo cerrado do Centro-Oeste, confirmando uma narrativa singular decolonial, no seu lugar de fala, comungando com as adversidades que atravessaram sua pintura. Assim, é possível perceber no seu trabalho denúncias variadas, que construíram a história de Cuiabá, como as implicações causadas pelo aumento demográfico, nos anos de 1970 e 1980, que provocaram intensa mudança na paisagem da cidade, a afirmação da sua religiosidade compondo santos enigmáticos, assim como também, no estudo aqui apresentado, se refere às questões de gênero, que impactam os invisíveis, subalternos, ignorados e massacrados pelo discurso hegemônico de uma cultura eurocentrada, que ainda impera nos dias atuais cada vez mais agressiva, que assola uma população que luta por representatividade, respeito e visibilidade.

2. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS PINTURAS

Neste trabalho será apresentado um estudo sobre as obras intituladas “O Brasil é feito por nós” e “A Puta” de 1977, realizadas, em tinta de tecido, sobre um lençol, medindo

150x110 cm cada um, mostrando, que o artista não temeu a hegemonia do poder da ditadura civil militar, que perdurou de 1964 a 1985.



Figura 2. João Sebastião da Costa, *O Brasil é feito por nós* de 1977.

Fonte: Acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Fotos de Anderson Ortiz.

O pintor elaborou duas obras pintadas num lençol branco, que geralmente são expostas juntas, a primeira é uma travesti, loira e esguia, posa de perfil com a mão na cintura, em *topless* diante do espelho de uma penteadeira, ao seu lado um cartaz estampa o slogan do governo civil militar “O Brasil é feito por nós”. Ao compor esta pintura, o artista fez uma colagem na obra, na penteadeira da travesti. Há uma foto de um homem, literalmente colada no pano, mesclando texturas de tinta, tecido e papel (a fotografia). Esta fotografia, provavelmente, seja do homem amado, popularmente chamado de “bofe”. Em um pufe circular registra a presença da onça, comungando com o tema nacional da ideologia da ditadura do cartaz.

[...] O Brasil é feito por nós, onde um cata-vento verde amarelo faz um deboche do nacionalismo exacerbado, imposto pelo regime da época, reforçando a ideia alienante de a Amazônia e o petróleo é nosso. Traz uma inscrição na parte de baixo do cartaz ‘Mato Grosso Estado Solução Governo Garcia Neto - Setembro de 1977’. (BERTOLOTO, 2017, p.13)

A outra pintura retrata uma mulher, quase nua deitada numa cama, segurando uma cigarrilha por entre seus longos e afiados seis dedos. Ao fundo na parede vê-se um cartaz composto pelo mapa do Brasil e a região de Mato Grosso em destaque, se referindo a divisão do Estado, no final dos anos de 1970, há também a marca da religiosidade do pintor, no crucifixo que adorna a cabeceira da cama. Outros elementos em comum nas duas pinturas são as cores vermelha e rosa, os olhares lânguidos, sedutores, felinos, enigmáticos das

figuras trajando peças íntimas, bem como, as mãos finas esguias pintadas de vermelho vivo escarlate, sendo uma, contendo seis dedos, portando um cigarro, se referem a luxúria, sensualidade, o erotismo, aqui retratadas na intimidade dos seus lares, subvertendo os dogmas das instituições, que encarceram os corpos, como a igreja, a política, a televisão, a moda, entre outras. Para compor o cenário, o pintor escreveu as letras P.A.T.U., em cada uma das pontas dos quatro cantos da obra, que ao serem lidas de forma entrecruzadas, configura-se a palavra PUTA. Segundo Bertoloto (2015, p.13) “A aproximação do por nós escrito na própria tela cria uma provocação, sugere que o país é um território composto por pessoas “despudoradas”, putas e travestis”. Na obra `Puta” vê-se ao fundo, na parede do aposento acima da cabeceira da cama, de um lado o crucifixo, mencionado anteriormente, e no outro, um cartaz contendo o mapa do Brasil todo escrito em amarelo, a frase “Ame-o ou Deixe-o”, em verde destacando o Estado de Mato Grosso, na gestão do governador Garcia Neto, com a marca divisória entre os estados, cuja lei foi sancionada no dia 11 de outubro de 1977 na presidência do General Ernesto Geisel, quando foi criado o Estado de Mato Grosso do Sul, e sua capital a cidade de Campo Grande. No referido mapa, do lado esquerdo da obra, consta grafado a expressão “BR 2001”, numa apuração informal, naquela época, havia um desejo de se construir uma estrada, que ligasse Cuiabá ao interior do Estado de Mato Grosso, que não foi realizada. Vale destacar, que a expressão BR não se aplica para uma rodovia estadual, saindo de uma capital, que é registrada com a abreviatura da Unidade Federativa, neste caso MT, com a numeração começando com zero.

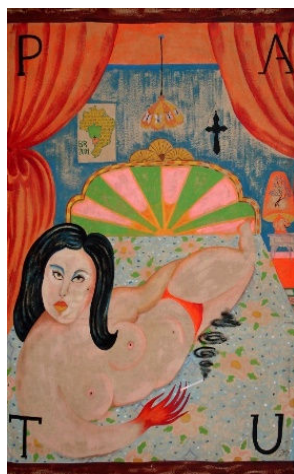


Figura 3. João Sebastião da Costa, *A Puta* de 1977.

Fonte: Acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Fotos de Anderson Ortiz.

As pinturas em estudo denunciam a marginalidade, que remetem a ditadura brasileira, quando o controle e a censura prevaleceram em nome da supremacia militar, que custou o sofrimento daqueles que não compactuavam com aquela ideologia, naquele cenário político brasileiro, durante 20 anos.

João Sebastião tem a audácia de fazer uma abordagem que corre o risco de parecer folclórica ou *kitsch*. Mas se faz necessário frisar que toda a força de seu tema está justamente nesse risco e na ironia dessa abordagem. Sua obra faz sentir que no Centro-Oeste uma cultura palpita, com sensualidade tropical, a magia antropofágica que com um certo sentido de brasilidade nos lembra os anseios de Tarsila do Amaral (FIGUEIREDO, 1979, p. 201, grifo no original).

Assim, o artista carnavaliza a ditadura militar e denuncia a vida daqueles marginalizados pela sociedade. Ao transgredir as convenções do sagrado, João Sebastião, cria textos justapostos, ambivalentes, jocosos, grotescos, o sagrado e o profano que dialogam, num mundo fantástico. “As imagens grotescas, com sua atitude fundamental diante da sucessão das estações, com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Estas pinturas são muito significativas na temática de João Sebastião, que mostra o submundo, a pornografia e seu engajamento em defesa da minoria sem voz, cujos direitos nunca foram respeitados, pelo homem hegemônico, afirmando uma política racista, homofóbica, cujas feridas jamais cicatrizaram, perpetuada no poder, em nome da supremacia do homem branco, hétero, eurocêntrico, neste caso o artista propõe uma pintura sem estrutura de tela e sim um tecido, simplesmente.

São faixas de pano pintado com o título de ‘Filhos de Pais Ignorados’. [...] Há na proposta a vontade das pichações e um extravasar da pornografia. O artista denuncia os responsáveis pelas aberrações do cotidiano. Ao mesmo tempo, nesse trabalho feito em uma só demão, procura reencontrar a pureza e a singeleza das coisas simples e vulgares. (FIGUEIREDO, 1979, p. 202, grifo no original)

João Sebastião, ao dar voz aos oprimidos, aos marginalizados, aos “Filhos de Pais Ignorados”, construiu um caminho, uma terceira via de não só falar de si, como também de falar sobre o outro, para denunciar, protestar contra as injustiças. Neste espaço subjetivo e singular, suas figuras xifópagas, andróginas, antropomórficas, seres encantados transitam nas paisagens cuiabanas, pantaneiras, sagradas, profanas, criando em sua pintura uma intertextualidade.

[...] o texto como resultado de um processo de intertextualidade que pode ajudar o sujeito a compor sua própria história; o trabalho de produzir textos como instrumento de autonarrar-se e, neste processo, atribuir um lugar privilegiado ao narrador em sua própria história; o entendimento da produção de narrativas como prática de reflexão do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo, produzindo uma nova estética da existência para si e para o coletivo. (SCHOLZE, 2007, p. 61)

A onça antropomórfica, real depositária da ancestralidade do homem antigo, ressalta o feminino com maestria, pois João Sebastião era muito cuidadoso com as questões do feminino, que enriquece a temática da onça, nas palavras do pintor,

[...] Você pode olhar em todo meu trabalho que você não vai encontrar a mulher, você vai encontrar a figura da mulher, porque todo o meu trabalho, ele é feminino, ele é mulher. Então, por isso que tem essa coisa que encanta as pessoas, porque é mulher, ele não é homem, ele é mulher. (MOREIRA, 2003, p. 49)



Figura 4. João Sebastião da Costa, *O Brasil é feito por nós* de 1977.

Fonte: Acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Fotos de Anderson Ortiz.

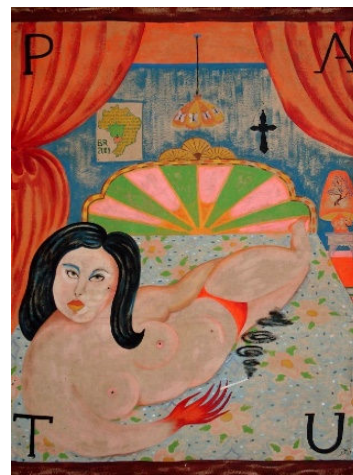


Figura 5. João Sebastião da Costa, *A Puta* de 1977.

Fonte: Acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Fotos de Anderson Ortiz.

A escritora Teresa de Lauretis no texto “A Tecnologia do Gênero”, apresenta a expressão do cinema, *space off*, é o espaço que não aparece no quadro da tela, ou seja, pontos cegos, mas existentes nas brechas dos aparelhos de poder-conhecimento, para se produzir as tecnologias de gênero, construindo num espaço da subjetividade feminina, reposicionando a mulher, no centro do sujeito masculino, apontando que é possível construir uma outra forma de gênero que se firme na subjetividade, nas práticas cotidianas, nas

produções culturais, num movimento constante de cruzar e recruzar as fronteiras das diferenças sexuais, numa micropolítica, nas entrelinhas dos discursos hegemônicos sociais.

[...] E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais). (LAURETIS, 1994, p. 237).

Nas obras aqui apresentadas, o pintor cria corpos desobedientes, indóceis, seja corpo do santo, seja da travesti, o que importa é a transgressão, a subversão, desafiando os ditames do opressor, provocando reflexões nos pontos cegos dos discursos do poder, para criar formas de pensar e de agir, construindo alternativas criativas como mecanismos de sobrevivência, subvertendo para sobreviver, nas possibilidades de se criar um mundo melhor. Resistir é um ato revolucionário e João Sebastião não temeu as ordens e valores do poder dominante militar, mas trilhou um caminho na subjetividade, construiu uma micropolítica, aos olhos de Rolnik e Guatarri, ao denunciar os embates enfrentados pelos indefesos, sua pintura defende o feminino, coloca a mulher no primeiro plano, dialogando com o poder hegemônico, movido pelo desejo de construir um novo tipo de ativismo, são forças que agitam o mundo. Ou seja,

[...] um outro tipo de experiência que a subjetividade faz do mundo, que chamo de 'fora –do-sujeito', é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição vivente. (ROLNIK, 2016, grifo no original)

3. CONSIDERAÇÕES

O artista construiu seu legado criando trabalhos que o consagraram no cenário da arte brasileira e no exterior, as figuras antropomórficas, as paisagens aquáticas cujas águas míticas abrigam seres exóticos e santos repletos de elementos judaico-cristãos, celebrando sua fé. Seu trabalho confirma a resistência, a desobediência aos ditames da hegemonia do poder político, que massacra o subalterno. Este estudo pretendeu refletir sobre a militância do artista no enfrentamento às questões da minoria, dos invisíveis, confirmando sua resistência, sem perder as referências ancestrais do seu lugar de fala, sua cidade Cuiabá, sem medo de mostrar as “feridas da colônia” (MIGNOLO, 2008, p. 252). A potência da pintura

de João Sebastião se apresenta nas figuras da travesti e da prostituta numa condição subalterna aos olhos do discurso do poder militar, imposto no país por vinte anos, porém a força dos marginalizados retornam como um bumerangue reafirmando suas forças engendradas, construídas nas entrelinhas desses discursos, que se constituem nas práticas culturais, para reescrever as narrativas culturais, definindo uma visão de uma outra perspectiva, se colocando no lugar do outro, descobrindo a mulher para retê-la na feminilidade – a mulher, reposicionando a subjetividade feminina dentro do sujeito masculino, nessa subjetividade feminina João Sebastião trilhou seu caminho.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília. Editora Universidade de Brasília. 1987.

BERTOLOTO, José Serafim. **O que é que a cidade tem?** [catálogo de exposição] / Organizadores José Serafim Bertoloto, Maria Thereza Azevedo, Andréa Ferraz Fernandez; [texto] José Serafim Bertoloto [et al.] – Cuiabá – MT: MACP, 2015.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá – MT, Edições UFMT/MACP, 1979.

FIGUEIREDO, Aline. ESPÍNDOLA, Humberto. **Animação Cultural e Inventário do Acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular**. Cuiabá – MT, Entrelinhas, 2010.

JOÃO SEBASTIÃO DA COSTA. Disponível em: <<https://setec.ufmt.br/visualvirtualmt/pt-br/imagens/joao-sebastiao-costa>>. Acesso em: 28.Jun.2021.

JOÃO SEBASTIÃO DA COSTA. Exposição Virtual in Memoriam. Disponível em: <<https://setec.ufmt.br/visualvirtualmt/pt-br/imagens/joao-sebastiao-costa>>. Acesso em: 28.Jun.2021.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. [org.]. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Mato Grosso do Sul. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mato_Grosso_do_Sul>. Acesso em: 28 Jun. 2021.

MOREIRA, Valéria Pereira. **Comunicação das Imagens Religiosas e Representações de São Sebastião na Obra de João Sebastião Francisco da Costa**. 2003. 187 f. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Semiótica], Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

MIGNOLO, Walter. **A Opção De-Colonial: desprendimento e abertura**. Um manifesto e um caso. Tabula Rasa, Colombia, nº 8, p. 243-281, 2008.

ROLNIK, Suely. **A Hora da Micropolítica**. Entrevista para Goethe Institut, Brasilien. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html?forceDesктоp=1>>. Acesso em: 13 Jun. 2021.

PESQUISA ARTÍSTICA NO BRASIL: UM MAPEAMENTO

Bibiana Bragagnolo¹, Leonardo Pellegrim Sanchez², Ana Caroline Rodrigues Santana³ e Lívia Mariana dos Santos³

1. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso, Brasil;
2. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil;
3. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo principal expor os resultados preliminares do mapeamento da produção em Pesquisa Artística no Brasil, uma área de pesquisa em performance musical que se encontra em processos de expansão e caracterização. Para tanto, foram estabelecidos critérios de busca e, a partir disso, foi realizado o levantamento dessa produção acadêmica textual no período entre 2010 e 2020 em anais de eventos e periódicos selecionados. Neste trabalho são apresentadas as primeiras análises deste material em termos quantitativos.

Palavras-chave: Pesquisa Artística, Mapeamento e Performance Musical.

ABSTRACT

This paper aims to expose the preliminary results of a mapping on the production of Artistic Research in Brazil, a field of research in musical performance that is in process of expansion and characterization. Some search criteria were established and, from that, it was made the survey of this academic textual production in the period between 2010 and 2020 in selected proceedings of events and journals. In this work we present the first results of the analysis of this material in quantitative terms.

Keywords: Artistic Research, Mapping e Musical Performance.

1. SOBRE A PESQUISA ARTÍSTICA

Por muito tempo a voz do performer, enquanto agente realizador da música, esteve emudecida, aparecendo ocasionalmente como objeto de pesquisa (DOMENICI, 2012). Contudo, como consequência natural de um processo que se vivencia na musicologia desde

o século XXI, do distanciamento do entendimento de música enquanto partitura, e uma aproximação ao entendimento de música como processo/ação, o performer se vê trazido ao centro dos debates. Essa mudança de posição possibilitou o surgimento de novas metodologias de pesquisa, como a Pesquisa Artística.

O termo “pesquisa artística”, ao qual nos referimos neste trabalho, faz menção à Pesquisa Artística que se insere no ambiente acadêmico, que surge dentro deste meio e que se autointitula como tal. Evidentemente, a prática artística enquanto pesquisa existe em outros contextos para além da pesquisa acadêmica, porém aqui delimitamos como território de investigação aquilo que nasce sob o nome de Pesquisa Artística, enquanto conceito.

Este entendimento de Pesquisa Artística pode ser compreendido e fundamentado a partir de quatro argumentos enunciados por Chiantore (2020, p. 65). Primeiramente, uma pesquisa é Pesquisa Artística quando carrega uma produção de conhecimento através de métodos e processos próprios da prática artística, não se tratando nem de uma pesquisa sobre a prática, nem para a prática. Segundo, a Pesquisa Artística é uma pesquisa na medida em que gera um conhecimento que antes não existia, o que deixa clara a sua inserção no contexto da produção acadêmica, que traz elementos de novidade ao conhecimento coletivo. O terceiro argumento nos diz que os resultados de uma Pesquisa Artística combinam uma produção artística e uma documentação reflexiva sobre os processos, referenciais teóricos, métodos de pesquisa empregados, etc., tal qual qualquer pesquisa acadêmica. Por fim, ainda que o conhecimento produzido em Pesquisa Artística possa ter uma aplicação direta na produção de objetos artísticos (concertos, gravações, etc.), sua validação no marco acadêmico é inseparável do debate entre pares através de divulgação em congressos, publicações e outros. Assim, compreendemos que a Pesquisa Artística aqui exposta consiste em um tipo específico de pesquisa, delimitando a compreensão do termo.

Historicamente a Pesquisa Artística (doravante PA) conta com pouco mais de vinte anos de existência desde o seu nascimento, e em 2010 construiu-se um marco para o processo de consolidação da área com a fundação da Plataforma Europeia para a Pesquisa Artística em Música (EPARM) através da Associação Europeia de Conservatórios. A PA como tipo de pesquisa acadêmica surgiu da percepção de que desde o início do estabelecimento da pesquisa em música enquanto conhecimento científico no início do século XX até poucas décadas atrás, a performance sempre apareceu subjugada como área de pesquisa (COESSENS et al., 2009).

Por muito tempo, os fenômenos relativos à performance foram observados a partir de perspectivas de outras disciplinas, como a musicologia, psicologia, análise musical, entre

outras. Entretanto, recentemente o próprio performer se viu convidado a contribuir como pesquisador nas temáticas a este propósito, remetendo ao surgimento da PA enquanto área de pesquisa dentro da linha de performance musical. Neste gênero de pesquisa o artista atua como pesquisador, no sentido tradicional da palavra, sem abrir mão de seu papel de artista, trazendo à luz a figura do pesquisador-artista (COESSENS et al., 2009). Isso significa que um duplo papel é atribuído a um mesmo indivíduo, de modo a gerar um processo autorreflexivo, que é intransferível e pessoal.

A finalidade deste tipo de pesquisa consiste em investigar e iluminar as práticas artísticas e seus conhecimentos inerentes. Nesta senda, a PA pode ser definida como o conhecimento advindo do processo de criatividade e não de seu resultado. Deste modo, os resultados não necessariamente tomarão a forma de conhecimento transferível que pode ser fielmente aplicado em cada ocasião da mesma maneira.

Desde sua consolidação enquanto vertente de pesquisa em performance a PA tem ganhado muito destaque no cenário internacional, sobretudo tem sido fonte de muitos debates e isto se evidencia através da crescente produção sobre a temática (cf. LOPEZ-CANO, OPAZO, 2020; CHIANTORE, 2020; CORREIA, DALAGNA, 2020 e 2019; COOK, 2018; ASSIS, 2018; CORREIA, DALAGNA, BENETTI, MONTEIRO, 2018; DOGANTANDACK, 2015; LOPEZ-CANO, OPAZO, 2014; BORGDORFF, 2012; COESSENS, DOUGLAS, CRISPIM, 2009; COBUSSEN, 2002). No Brasil, em pesquisas realizadas informalmente e em discussões em congressos especializados da área, percebeu-se que há; por um lado o a pouca reflexão e entendimento sobre o que é a PA e, por outro lado, dentre o restrito meio que produz PA, há a coexistência de muitos tipos diferentes de pesquisa (muitas vezes bastante contrastantes) autointituladas como Pesquisa Artística. Deste modo, e por não haver nenhum mapeamento realizado desta produção, se torna difícil verificar a sua real existência e dimensão, assim como compreender suas peculiaridades.

Exposta e justificada a relevância da Pesquisa Artística enquanto perspectiva a ser fomentada, e delimitado o território no qual se insere, fica evidente que ela traz para a pesquisa em música um conhecimento que até então estava ausente. Em meio a relevância do tema e as lacunas percebidas, surge a problemática desta pesquisa, que buscou mapear a produção em Pesquisa Artística no Brasil com objetivos de analisar tal produção, e assim poder caracterizá-la e contextualizá-la.

2. PESQUISA ARTÍSTICA NO BRASIL: UM MAPEAMENTO

A primeira etapa deste mapeamento da produção em Pesquisa Artística consistiu na criação de critérios para a sua realização. Neste momento, estabelecemos as datas a serem pesquisadas (2010 – 2020) e os meios de publicação (anais de eventos e periódicos). Estabeleceu-se o período de tempo de dez anos a partir do ano de 2020 para o mapeamento inicial, compreendendo que com ele possivelmente nos remeteríamos às proximidades do início da Pesquisa Artística no Brasil.

Sobre os locais de publicação, optamos neste momento por elencar os principais (em termos de número de participantes) eventos acadêmicos do país que englobassem a área da Performance Musical. Assim, foram selecionados os congressos da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) e da ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical) e o SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música). Além destes, foram selecionados também quatro dos periódicos da área de música com qualis CAPES A1 ou A2 e com mais anos de existência, especificamente a *Revista Música Hodie*, a *Revista Opus*, a *Revista Vórtex* e a *Revista PerMusi*.

Definidos os anos e locais de publicação, optamos pela busca nominal do termo “pesquisa artística”. Assim, foram elencados os artigos nos quais este termo aparecesse no título, nas palavras-chave ou no resumo. Através deste critério, buscamos neste mapeamento encontrar os trabalhos que se auto intitulam como Pesquisa Artística e que se vinculam diretamente a esta vertente de pesquisa em performance musical. Na sequência foi realizado o levantamento das publicações.

Neste mapeamento foram encontrados um total de 45 artigos publicados entre 2012 e 2020 em algum dos sete locais de busca selecionados e contendo o termo “pesquisa artística” no título, resumo ou palavras-chave. No gráfico abaixo (Figura 1) pode-se ver a evolução destas publicações por ano:

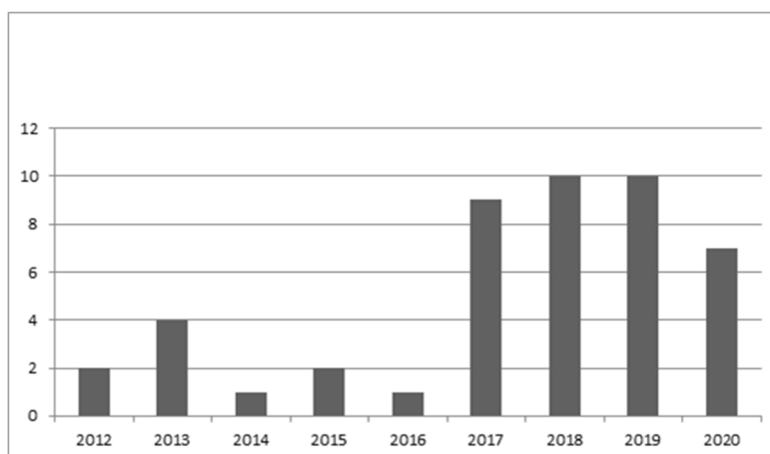


Figura 1. Gráfico da produção de Pesquisa Artística geral encontrada nos anais de eventos e periódicos selecionados entre 2010 e 2020.

Como primeira informação sobre a produção levantada, observa-se que os dois primeiros artigos encontrados dentro dos critérios estabelecidos aparecem em 2012, sendo que nos dois anos anteriores nenhuma outra publicação foi encontrada. Esta ausência nos anos de 2010 e 2011 possivelmente indica que o lapso temporal de dez anos coincide com o início da Pesquisa Artística no país. Ainda analisando este gráfico, os números demonstram um significativo aumento na produção em Pesquisa Artística nos últimos quatro anos, o que acompanha o aumento de produções na área ocorridos no exterior e, possivelmente, se relaciona diretamente com tal.

No gráfico que vem em seguida (Figura 2), as publicações se encontram subdivididas por ano e por local de publicação, o que possibilita a visualização mais detalhada:

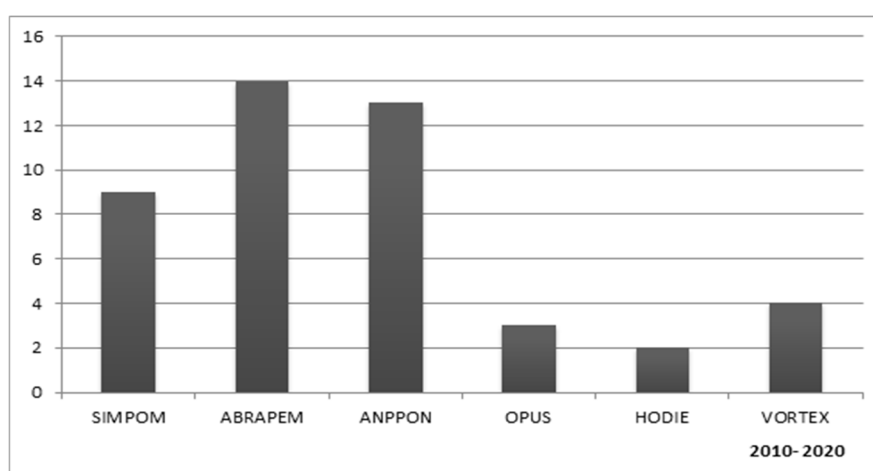


Figura 2. Gráfico da produção de Pesquisa Artística geral encontrada entre 2010 e 2020 separada por local de publicação.

É relevante salientar que os dois primeiros artigos encontrados, em 2012, foram publicados em anais de congressos (da Anppom e do Simpom). Em 2013 surge o primeiro artigo encontrado em um periódico, na *Revista Música Hódie*, e o seguinte aparece somente em 2015, na *Revista Vórtex*. Compreendendo que os trabalhos publicados em anais de eventos consistem muitas vezes em artigos preliminares (por se tratar de artigos menores em dimensão), estes dados corroboram a hipótese mencionada anteriormente de que o marco temporal selecionado coincide com o início da Pesquisa Artística no Brasil.

Abaixo, apresentamos o gráfico que mostra a quantidade de produções por evento ou periódico (Gráfico 3).

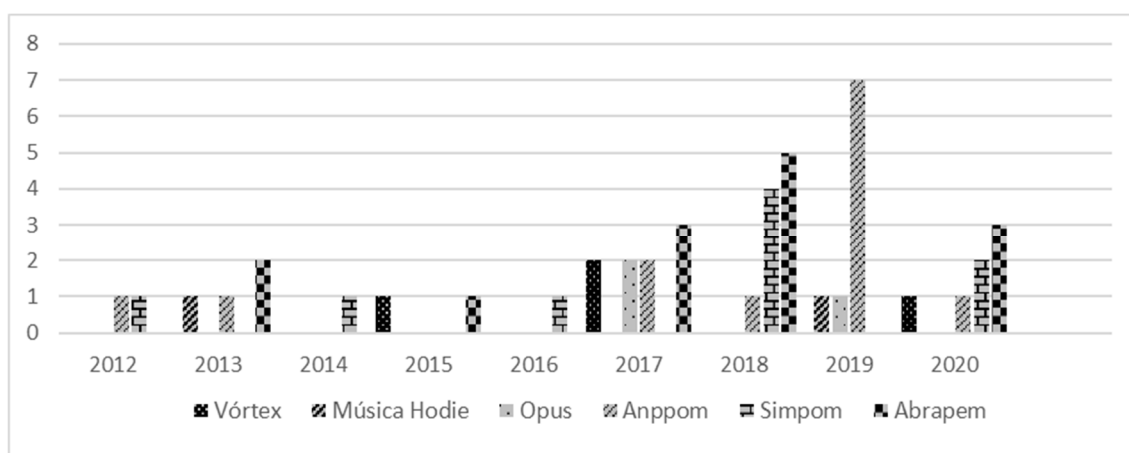


Figura 3. Gráfico da produção de Pesquisa Artística encontrada separada por local de publicação entre 2010 e 2020.

Observa-se uma produção bastante maior de Pesquisa Artística publicada nos anais de evento do que nos periódicos, sendo que nos três eventos elencados foram encontrados 36 artigos enquanto nos três periódicos foram encontrados somente 9. Entendendo que frequentemente as publicações em anais de eventos correspondem a pesquisas de mestrado e doutorado em andamento, enquanto as publicações de artigos em periódicos, por sua vez, expõem pesquisas em estágios mais avançados e/ou finalizadas, compreendemos que boa parte da produção em Pesquisa Artística no país tende a estar localizada em teses e dissertações. Isso aponta para um possível interesse na área por parte de novos pesquisadores, ou pesquisadores em formação.

Além destes dados sobre o quantitativo das produções e seus locais de publicação, através da observação e leitura dos artigos encontrados, percebeu-se a utilização de referências em comum entre eles. Entendendo que o referencial teórico adotado tem forte impacto no direcionamento de uma pesquisa, compreendemos que este seria um caminho importante a ser analisado para compreender a produção em Pesquisa Artística no Brasil.

Assim, a partir de uma análise deste aspecto, encontramos as três referências mais utilizadas, como pode ser observado no gráfico apresentado a seguir (Figura 4):

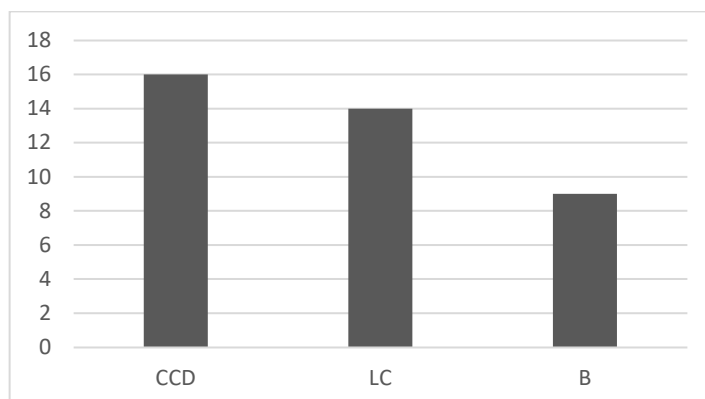


Figura 4. Gráfico das referências mais recorrentes utilizadas nas pesquisas encontradas. Fonte: gráfico produzido pelos autores.

A referência intitulada CCD no gráfico faz referência a trabalho de 2009 de Coessens, Crispin e Douglas, publicado pelo *Instituto Orpheus*, um centro de Pesquisa Artística localizado na Bélgica, e que foi utilizado em 16 dos trabalhos encontrados. Em seguida, LC indica os 14 trabalhos encontrados que utilizaram referências do autor Rúben López-Cano, que consistem no livro de 2014 de López-Cano e Cristóbal e no artigo do autor, Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade, que foi traduzido para o português em 2015. A terceira coluna, B, indica o livro de Borgdorff de 2012 (e a tradução de um de seus capítulos para o português de 2017), que apareceu como referência em 9 dos artigos encontrados. No gráfico a seguir, observam-se as referências mais utilizadas separadas por ano (Figura 5):

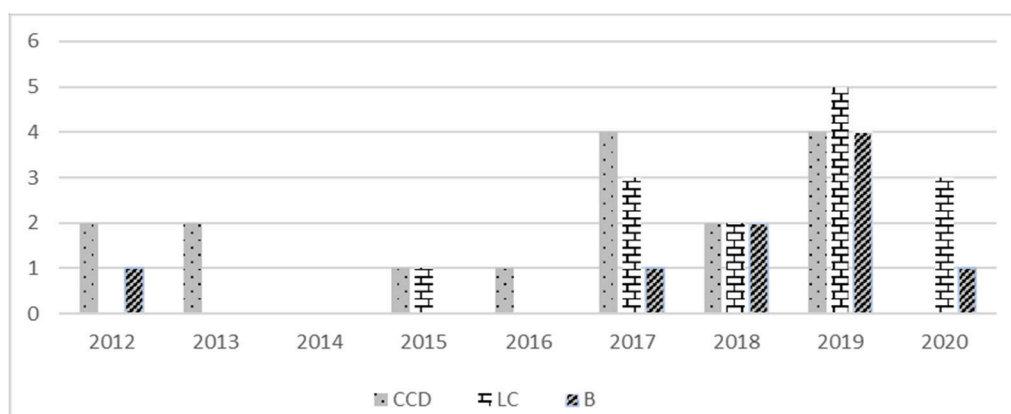


Figura 5. Gráfico das referências mais recorrentes utilizadas nas pesquisas encontradas separadas por ano.

O gráfico acima mostra que a partir de 2017, quando começa a haver um aumento na produção, os três referenciais continuam a ser utilizados de maneira recorrente, mesmo o texto de Coessens et al., que já data mais de 10 anos de sua publicação e que continua sem tradução para o português. A partir da observação da literatura internacional em Pesquisa Artística, é plausível conjecturar que o livro de 2009 seja uma das primeiras publicações dedicadas especificamente à Pesquisa Artística e que, em virtude disso e aliado à sua profundidade teórica, se tornou uma referência para a área.

Os textos de López-Cano, por sua vez, possivelmente têm maior utilização no Brasil por algumas razões. Primeiramente, são textos em espanhol, o que torna sua leitura mais acessível, além de que o artigo de 2015 conta com a tradução para o português. Ademais, o livro de 2014 de López-Cano e Cristóbal apresenta a Pesquisa Artística de modo bastante didático e simples, inclusive indicando possíveis metodologias e variados exemplos de pesquisa, o que possivelmente ampliou a sua utilização, sobretudo entre pesquisadores em formação. Também, López-Cano esteve presente como palestrante convidado no Simpom no ano de 2014, o que expandiu a difusão e utilização de seus escritos dentre os pesquisadores.

Por fim, o livro de 2012 de Borgdorff aparece nas referências sobretudo a partir do ano de 2017, no qual um de seus capítulos foi traduzido para o português por Daniel Lemos Cerqueira e publicado pela *Revista Opus*, revelando que a tradução ampliou significativamente a utilização desta referência no país.

3. CONSIDERAÇÕES

Este artigo apresentou uma breve contextualização sobre a Pesquisa Artística e as questões que levaram à realização de um mapeamento da mesma no Brasil, seguido da explanação dos critérios de busca estabelecidos para tal. Por fim, foram expostos alguns dos resultados desta busca, apontando para algumas das características e particularidades dos resultados encontrados.

Os dados apresentados mostram informações sobre a produção em Pesquisa Artística no Brasil, como o seu crescimento significativo nos últimos quatro anos e a sua possível localização centrada, sobretudo, em pesquisas de mestrado e doutorado. Além disso, o resultado geral encontrado mostra que este gênero de pesquisa é, de fato, ainda incipiente no país e se encontra em desenvolvimento.

Também foi possível refletir sobre as principais referências utilizadas nas pesquisas encontradas, identificando três autores chave na construção dos discursos e práticas na Pesquisa Artística no Brasil. O suporte teórico adotado acaba por influenciar no direcionamento que a Pesquisa Artística no Brasil tem seguido, temática que será explorada e aprofundada em pesquisa posterior.

Nas próximas etapas da análise dos dados encontrados pretende-se investigar a distribuição geográfica das publicações nas cinco regiões brasileiras e analisar o tipo de metodologias empregadas, partindo para uma observação mais profunda e qualitativa dos materiais encontrados. Além disso, intencionamos ampliar o mapeamento incluindo outras linguagens artísticas, como a dança e as artes cênicas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Paulo de. **Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

BORGDORFF, Henk. **The conflict of the faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia**. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BORGDORFF, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. **Quodlibet**, N. 74, 2020.

COBUSSEN, Marcel. **Deconstruction in Music**. Tese de Doutorado, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, Netherlands. 2002. Disponível em: <<http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>>. Acesso em 15 Set. 2018.

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

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. Premises for Artistic Research. In: **Cahiers of Artistic Research 3**. Aveiro: UA Editora, 2020.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. Premises for Artistic Research. In: **Cahiers of Artistic Research 2**. Aveiro: UA Editora, 2019.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano; BENETTI, Alfonso; FRANCISCO, MONTEIRO. When is research Artistic Research? In: **Cahiers of Artistic Research 1**. Aveiro: UA Editora, 2018.

DOGANTAN-DACK, Mine (Ed.). **Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice**. Farnham: Ashgate, 2015.

DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, N. 5, 2012. p. 65-97.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. **Quodlibet**, N. 74, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. **Art Research Journal**, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

CRIAÇÃO E PERFORMANCE NA ELABORAÇÃO COLABORATIVA À DISTÂNCIA DE RAREFAÇÕES (2020)

Micael Antunes¹, Guilherme Misina¹ e Jônatas Manzolli¹

1. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

RESUMO

O presente texto apresenta um breve relato e reflexão dos processos composicionais envolvidos na criação colaborativa à distância de *Rarefações* (2020), para caixa-clara e eletrônica em tempo real. A partir do ponto de vista de Edgard Varèse, sobre *novos instrumentos* e uma música de *massas sonoras*, descrevemos as estratégias relacionadas ao desafio de compor e realizar uma performance de música mista em um ambiente de isolamento social, tendo como produto uma obra audiovisual.

Palavras-chave: Música mista, Performance musical, Música de massas sonoras, Psicoacústica e Criação colaborativa.

ABSTRACT

This paper presents a brief report and reflection on the creative processes involved in the distance collaborative creation of *Rarefações* (2020), for snare drum and live electronics. From the point of view of Edgard Varèse, about ideas for *new instruments* and *sound mass* music, we describe the challenge of composing and performing a live electronic music performance in an environment of social isolation, having as a product an audiovisual work.

Keywords: Live-electronic music, Musical performance, Sound mass music, Psychoacoustics e Audiovisual production.

1. INTRODUÇÃO

O compositor Edgard Varèse (1883-1965) sonhou com a possibilidade de desenvolvimento de *novos instrumentos* que permitissem a criação da música tal como ele a imaginava (VARÈSE; WEN-CHUNG, 1966). Para Varèse, esses novos instrumentos permitiriam a composição e manejo de *massas sonoras*, criando comportamentos de atração, repulsão e penetração (VARÈSE; WEN-CHUNG, 1966). O nosso ponto de vista é que, o atual contexto da maleabilidade dos dispositivos digitais, por conta dos conhecimentos de programação disseminados entre os artistas, e a busca por novos suportes para ancorar visões estéticas, problemas técnicos ou práticos, tornam possível o sonho de Varèse. A

criação de instrumentos digitais já faz parte da rotina e da prática de muitos compositores, intérpretes e artistas sonoros. Enfim, o pensamento de Varèse é central para nosso trabalho, tanto pela sua ideia de *novos instrumentos*, quanto pela sua imaginação de uma música de *massa sonoras*.

Apresentamos de maneira sucinta o relato sobre a criação colaborativa de *Rarefações* (2020) para caixa-clara e eletrônica em tempo real. A peça foi estreada no congresso online Anppom XXX. O vídeo da obra está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ILzbW3hdNBg>. A obra foi estreada na versão em vídeo e virtual por conta do isolamento social provocado pela pandemia do novo coronavírus. Refletimos como os dois artistas-criadores desenvolveram estratégias composicionais e interpretativas. O processo criativo buscou conciliar as suas visões estéticas com questões de ordem práticas ligadas à limitação de recursos e à luteria digital.

Rarefações é uma composição textural que explora o material sonoro no limite entre a percepção de sons individuais e a das *massas sonoras*. Entende-se como *massa sonoras* um caso específico de textura musical (FERRAZ, 1990) que ocorre a partir da exploração de um grande número de eventos sonoros em curtos espaços temporais e espectrais, visando explorar limiares da percepção de sons individuais (NOBLE; MCADAMS, 2020).

O processo de composição de *Rarefações* foi elaborado a partir da diversidade de modos de ataque da caixa-clara, da exploração de diversos gestos rítmicos e do uso de processamento sonoro digital em tempo real. O título da obra traduz a ideia de como os padrões de *massas sonoras* evoluem no tempo do decorrer da obra. *Rarefações* se inicia com *massas sonoras* densas e intensas que, no final da obra, convergem em *padrões rítmicos* rarefeitos e irregulares. O processo composicional dialoga com pesquisas acadêmicas na área de *psicoacústica* (FASTL; ZWICKER, 2007), *descritores de áudio* (BULLOCK, 2008) e estudos na área de *performance* (MISINA; TRALDI, 2017; TOKESHI, 2003). A seguir, apresentamos o processo de colaboração artística (tópico 2), elementos da composição (tópico 3) e da montagem da performance (tópico 4). No tópico 5 apresentamos nossas conclusões e reflexão sobre o nosso processo criativo.

2. COLABORAÇÃO ARTÍSTICA

A colaboração entre compositores e intérpretes é amplamente presente na história da música (PALOPOLI, 2015; PRESGRAVE, 2016; RAY, 2010), tendo sido reforçada no

contexto acadêmico pela ideia de *músico pesquisador* (RAY, 2010). Segundo Devenish e James (2019, p. 1), a colaboração entre compositor e intérprete foi um aspecto chave no desenvolvimento do repertório para percussão solo desde os anos de 1950. Essa colaboração é particularmente importante, uma vez que o instrumental da percussão abrange uma altíssima gama de possibilidades, o que leva, às vezes, o compositor a direcionar a sua escrita a um percussionista em particular e ao instrumental que está à disposição. Exemplos de peças icônicas que foram fruto de colaboração entre compositor e intérprete são a obra *King of Denmark* (1964), composta por Morton Feldman (1926-1987) com a colaboração de Max Neuhaus (1939-2009) e a obra *Psappha* (1975), de Iannis Xenakis (1922-2001) realizada com o percussionista Sylvio Gualda (1939 -).

Rarefações faz parte desse contexto de colaboração entre compositor e intérprete visando à composição de uma obra para percussão solo. As etapas executadas durante a colaboração são descritas a seguir. Ressaltamos que essas etapas não foram organizadas de forma claramente distintas.

A primeira etapa se concentrou na decisão do instrumental e do *setup* da eletrônica. A primeira condição que se impôs para realizar essas escolhas foi a disponibilidade dos equipamentos e instrumentos no domicílio do intérprete. Desse modo, escolheu-se o *setup* mais simples possível: uma única caixa-clara, cujo som seria captado por dois microfones adequados e suficientes para produzir o sinal de entrada para o tratamento da eletrônica em tempo real de execução.

A segunda etapa focou a pesquisa de repertório e a escolha da notação adequada para descrever todos os modos de ataque desejados para a obra. Nessa etapa, compositor e intérprete compartilharam exemplos de obras para caixa-clara solo, visando entender as possibilidades do instrumento e os tipos de notações utilizadas. Dentre as obras pesquisadas, destacamos *trommel-suite* (1979), de Siegfried Fink (1928 - 2006), que serviu de referência para a notação da peça. Adotamos um tipo de notação que orienta o intérprete quanto às regiões de toque para diferenciar regiões da pele de ataque da caixa-clara e combinações entre baqueta e pele/aro do instrumento.

Outro aspecto da colaboração foi a elaboração do *patch* em *Pure Data* (linguagem de programação focada em aplicações em áudio e multimídia) para o processamento sonoro da obra. A palavra *patch* é comumente utilizada para se referenciar a programas de processamento de áudio elaborados em programas como Pure Data e Max/MSP. As dificuldades a serem vencidas estavam relacionadas ao distanciamento entre os co-criadores,

o seu isolamento. O distanciamento social impossibilitou a experimentação direta do tratamento ao vivo, como feito usualmente no contexto da *música mista*. Por isso, trabalhou-se na elaboração de *maquetes sonoras*, que foram realizadas a partir da troca de gravações e permitiram experimentações para a criação da eletrônica. A noção de *maquetes sonoras* é usada neste contexto como excertos sonoros gerados pelo instrumentista com o objetivo de servir de material de experimentação para a criação da eletrônica. Essa noção foi incorporada em nossa prática composicional a partir das aulas do prof. Mikhail Malt no curso do Programa de Pós Graduação da Unicamp - Tópicos Especiais em Música e Tecnologia no segundo semestre de 2018 na Universidade de Campinas. Além disso, foram realizados remotamente diversos *workshops* para que o processamento em tempo real fosse devidamente incorporado ao processo criativo e para que houvesse oportunidade de realizar também correções no *patch* e adequações no *setup* de percussão.

3. ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO

Em *Rarefações*, a principal estratégia da eletrônica foi utilizar o sinal de áudio do microfone da caixa como controle do processamento computacional, a partir *descritores de áudio* (BULLOCK, 2008). *Descritores de áudio* consistem em uma série de algoritmos que permitem a representação digital do áudio a partir de modelos acústicos, psicoacústicos ou musicais (BULLOCK 2008). Os *descritores* utilizados para tratar o som da caixa são ancorados em modelos psicoacústicos (FASTL; ZWICKER, 2007). No caso específico dessa obra, a opção foi o descritor de *loudness*, que modela a nossa percepção subjetiva de intensidade sonora (MONTEIRO, 2012). Tendo em vista que o computador reage ao som de entrada, entendemos que a nossa abordagem dialoga com a noção de *design de escuta de máquina* (ROWE, 1992). Essa noção é relacionada com representação digital do áudio possibilitada pelos descritores de áudio e reforçada pelo viés perceptivo do modelo psicoacústico de *loudness* (ROWE 1992). Assim, esse modelo *psicoacústico* serviu de suporte para construção do processo de interação durante a execução da obra. Ressaltamos que não utilizamos nenhum som pré-gravado, pois a nossa intenção foi produzir distorções e desproporções entre o som de entrada e o som processado pelo computador. Ou seja, a amplitude sonora produzida pelo gesto do intérprete não resulta, necessariamente, na dinâmica do som final.

Ressaltamos que junto com o processamento da dinâmica, há um processo de espacialização que produz uma segunda camada de respostas do computador. Dado o jogo complexo estabelecido entre o som acústico de entrada e o som processado, a caixa-clara ampliada via processo tecnológico de *Rarefações* se torna um *instrumento aumentado* (BEVILACQUA et al., 2006).

Para o tratamento computacional do som da caixa-clara, implementamos dois tipos de processamentos, expostos no fluxograma da figura 1.

Processamento da Dinâmica: atrelado à intensidade do sinal da caixa, estimado a partir do descritor de *loudness* (MOORE; GLASBERG; BAER, 1997), que consiste em um modelo *psicoacústico* que estima a percepção subjetiva de *intensidade*. Desse modo, os valores de *loudness* foram utilizados para processar o sinal de entrada da caixa, a mixagem e a espacialização. Esse mecanismo foi implementado com o objetivo de permitir o controle da dinâmica entre a entrada do sinal da caixa e o processamento sonoro do computador. Como discutido anteriormente, visando a manipulação da dinâmica do som da caixa-clara e permitindo a mixagem do som de entrada com o som da resposta do computador.

Utilizamos como estratégia para a construção do processamento do áudio a noção de *massas sonoras* (apresentada no início do artigo) ancorada no modelo psicoacústico de *bandas críticas* (ZWICKER; FLOTTORP; STEVENS, 1957). Este modelo fornece uma simulação do comportamento da orelha interna a partir de uma série de filtros auditivos dispostos em *bandas bark* (ZWICKER; FLOTTORP; STEVENS, 1957). O modelo preconiza que, quanto maior a densidade espectral em uma determinada *banda crítica*, menor a nossa capacidade de resolução de frequência e percepção de alturas musicais. Também é maior a presença de fenômenos psicoacústicos como *batimentos*, *rugosidades*, *mascaramento* e *sons diferenciais* (ANTUNES, 2018; ANTUNES et al., 2021; FASTL; ZWICKER, 2007). Desse modo, utilizamos como principal processamento sonoro o uso de diversos *pitch shifters* com valores de frequências muito próximas umas das outras. Dessa forma, o processamento saturou a energia espectral em regiões imediatas das *bandas críticas*. Ou seja, essa saturação gerou as *massas sonoras* nas quais ancoramos o nosso processo composicional.

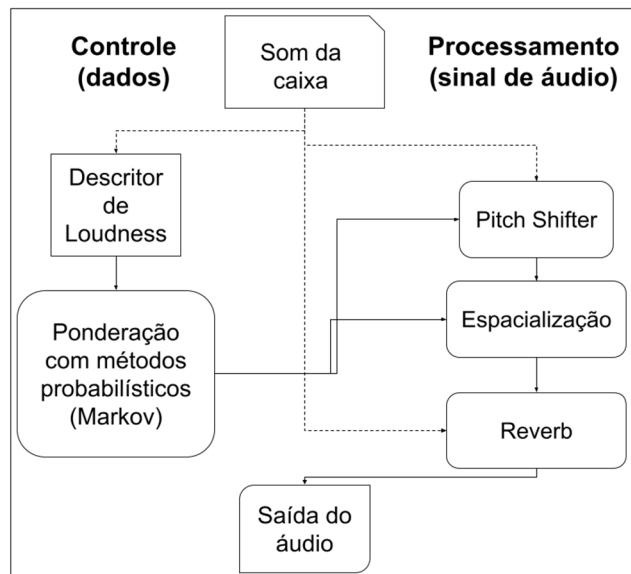


Figura 1. Fluxo do processamento de áudio no *patch* de *Rarefações*.

Processamento Estocástico: implementado com *cadeias de Markov* (AMES, 1989; JONES, 1989), teve como objetivo alterar os valores dos níveis do descritor de *loudness*, como descrito na seção anterior. Essa implementação viabilizou que um intérprete computacional controlasse os parâmetros da resposta da eletrônica em tempo real no decorrer da peça. Esse procedimento possibilitou a manipulação da densidade das *massas sonoras* ao mesmo tempo que manteve um certo nível de variedade proporcionado pela distribuição de probabilidades das *cadeias de Markov*.

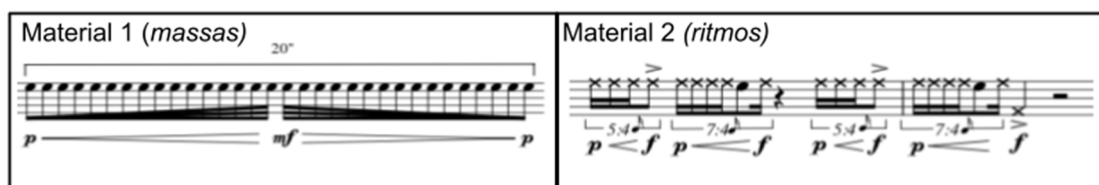


Figura 2. Materiais composicionais de *Rarefações*.

As probabilidades das *cadeias de Markov* também foram utilizadas para sequenciar pequenos trechos pré-compostos na partitura final executada pelo percussionista. O material pré-composicional consistia em pequenos trechos musicais com características distintas, como ilustrado na figura 2: o primeiro consiste em gestos muito longos e contínuos, referenciados como *massas*; o segundo consiste em um material mais rítmico, com uma grande variedade de modos de ataque e irregularidades métricas, referenciados como *ritmos*. Esses trechos foram indexados de modo a associar a cada um deles um estado da cadeia markoviana, conforme o fluxograma da figura 3. O primeiro nível da cadeia é exposto

na tabela 1 que descreve as probabilidades para escolha do material 1 (*massas*). Cada uma da sequência de estados da cadeia ou segmentos da partitura representa aproximadamente 1 minuto da peça.

Tabela 1. Probabilidades para o agenciamento do material 1 (*massas*) de *Rarefações*.

Segmento	A	B	C	D	E	F
Probabilidade de escolha do material 1	100%	80%	60%	40%	20%	0%

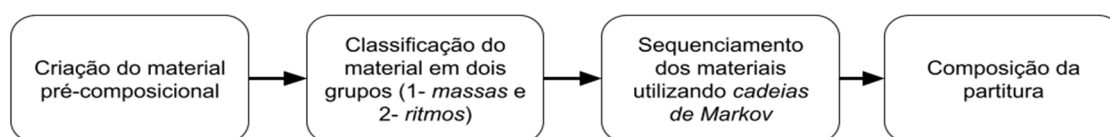


Figura 3. Fluxograma do processo de criação da partitura.

4. MONTAGEM DA PERFORMANCE

Como mencionado no início deste texto, a estreia da obra esteve atrelada às limitações de recursos para sua execução e ao distanciamento social por conta da pandemia do novo coronavírus. O principal aspecto influenciado pelo isolamento social foi a escolha do *setup* instrumental. Estávamos limitados aos instrumentos que o intérprete tinha à disposição, pois o mesmo não possuía acesso a outros espaços físicos. Além disso, o local utilizado para a gravação também não se encaixava nos moldes ideais. Trata-se de um espaço doméstico e desprovido de qualquer preparo acústico profissional. Isto foi um fator importante a ser ponderado, considerando a alta amplitude sonora provocada quando o intérprete toca a caixa-clara, especialmente em *Rarefações*, que gera grandes variações de dinâmica. Para melhorar a resposta acústica da sala, lançamos mão do uso de colchões, cobertores e travesseiros para diminuir a reverberação e aumentar a absorção do som durante a gravação de vídeo. Todos esses procedimentos, possibilitaram uma melhor qualidade do áudio gravado. Na figura 4 mostramos o *setup* utilizado para a gravação de *Rarefações*, mostrando as nossas escolhas sobre o posicionamento dos dispositivos. Utilizamos para a captação dois microfones dinâmicos: um na pele de ataque e outro na pele de resposta. Para controle dos níveis de volume de entrada, utilizamos uma mesa de som, que também fazia interface com o computador, onde o áudio foi processado. O vídeo foi

captado em uma câmera à frente do intérprete. Vale lembrar que se trata apenas de uma opção de posicionamento, que foi escolhida para permitir ao intérprete o controle de parâmetros do áudio e acesso ao *patch*, dado que a mesa de som e o computador estavam ao seu lado.

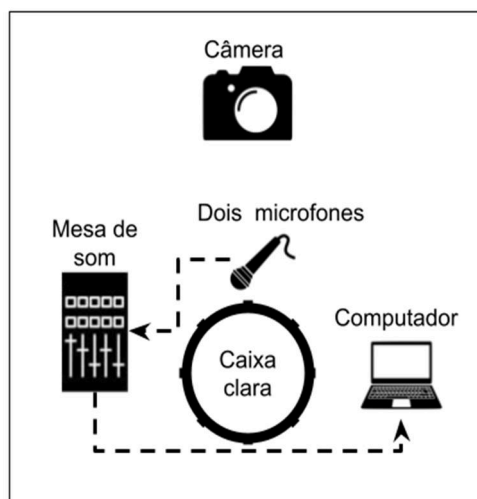


Figura 4. Setup para a realização de *Rarefações* (2020). A linha tracejada representa o fluxo do sinal de áudio.

O isolamento social, entretanto, não foi o único desafio encontrado pelo intérprete no processo de estudo, execução e gravação da obra. *Rarefações* é uma obra de *música mista* que utiliza equipamentos eletrônicos e digitais, demandando um conhecimento prévio sobre o correto manuseio de *softwares* específicos. Assim, o intérprete recebeu treinamento direto do compositor e dedicou-se a dominar os procedimentos técnicos necessários para realizar a gravação da obra. Finalmente, a peça foi gravada pelo intérprete no seu ambiente doméstico. Foram geradas duas trilhas sonoras distintas: uma com o som original da caixa-clara e outra com o som processado gerado pelo computador durante a performance. A versão final da peça foi consolidada em um vídeo.

O resultado sonoro da combinação entre o processamento do *loudness* e o controle estocástico da *cadeia de Markov* pode ser observado a partir das texturas e da diversidade de *massas sonoras* geradas durante a performance da obra. Em certos momentos, as sonoridades resultantes alimentam uma ambiguidade entre a percepção das fontes sonoras (caixa-clara e eletrônica). Em outros momentos, é criada uma completa desproporção entre o gesto instrumental e o resultado sonoro do processamento de áudio.

Para representar o resultado da peça, apresentamos na figura 5 o gráfico de dois descritores de áudio: o de *loudness*, representando a percepção de intensidade sonora e o

bark coefficients para representar a energia sonora nas *bandas críticas* (BULLOCK, 2008). Segmentamos a peça a cada minuto, de acordo com a tabela 1. É interessante notar como as *massas sonoras* são representadas pela forma triangular do *loudness* acompanhado de mudanças graduais da energia nas *bandas críticas*, presentes principalmente nos segmentos de **A** a **C**. De outro modo, as texturas mais rítmicas da peça são representadas pelas grandes e concentradas oscilações de energia nos segmentos **D** a **F**.

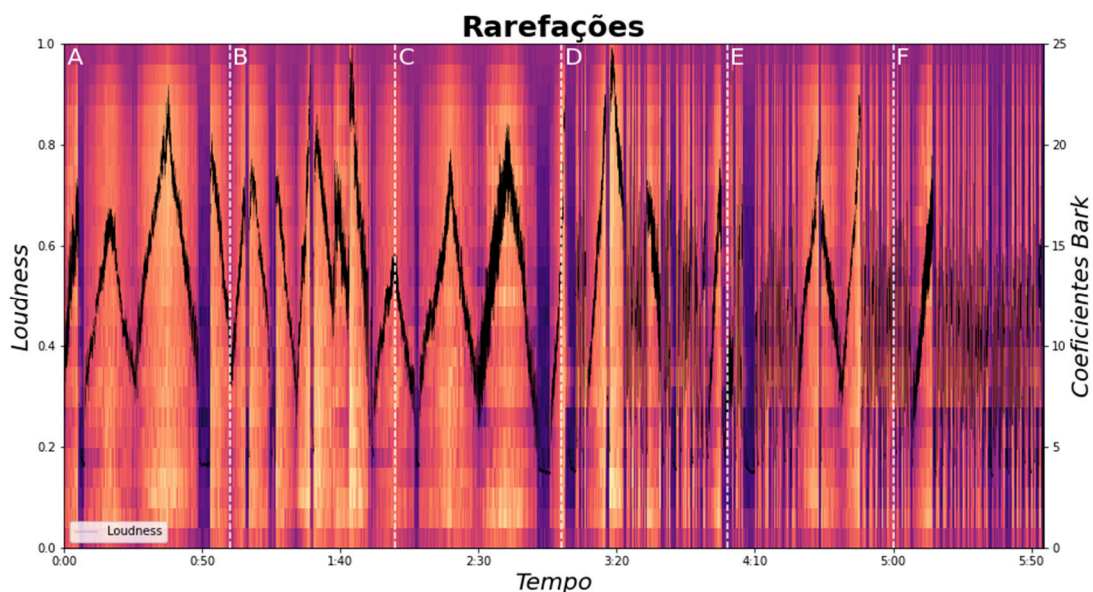


Figura 5. Descritores de *loudness* e *coeficientes bark* em função do tempo de *Rarefações*. As linhas tracejadas representam a segmentação a cada minuto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado de *Rarefações* (2020) se consolidou em um vídeo, o que estabelece um caso particular de *performance* de música mista, fruto da contingência do isolamento social. Desse modo, uma série de incertezas, típicas de execuções em tempo real foram suprimidas na sua versão final. Como isso, entendemos que a *performance* da peça não se resumiu às escolhas interpretativas de execução, mas também a todo o preparo da gravação em vídeo, às escolhas de montagem do *setup* de gravação e à edição de vídeo e de áudio. Neste caso, nos parece particularmente interessante a consolidação dessa obra em uma mídia audiovisual, dado que a poética da peça gira em torno da apreciação dos gestos do instrumentista ante o resultado sonoro produzido pelo processamento computacional. Assim, também consideramos de particular interesse refletir como, no caso da elaboração de obras

artísticas, todas as decisões técnicas causam impacto no resultado e na fruição da obra.

Nesse sentido, retomamos a ideia inicial do texto, onde comentamos que as projeções artísticas nos levam a buscar *novos instrumentos* para a realização das nossas criações. No trabalho aqui apresentado, o compositor e o intérprete são convidados a enfrentar essa novidade de maneira plena, inclusive se lançando ao aprendizado de novas ferramentas como, neste caso, edição de vídeo, programação e manejo de equipamentos de áudio. Nesse sentido, entendemos que o artista tem que estar aberto às necessidades de *design* dos dispositivos digitais e, ao mesmo tempo, compreender a elaboração da obra como um processo de aprendizagem.

A colaboração aqui apresentada demonstra um potencial de enriquecimento do processo criativo, pois os agentes envolvidos nesse processo trocaram conhecimentos, ideias e experiências, causando a *emergência* de um produto artístico que não seria possível com as suas ações individuais. Por isso também compreendemos como necessária a elaboração de textos e relatos sobre os processos criativos e colaborativos como meio de fomentar a discussão entre criadores em diversos contextos. Buscou-se aqui uma mudança de pensamento no qual renunciamos a estratégias fixas de criação para compartilhar soluções técnicas e estéticas.

Concluimos com a ideia inicial de Varèse sobre a criação de *massas sonoras*, que neste trabalho foi viabilizada a partir da *psicoacústica* e da luteria digital, aliadas ao uso de gestos instrumentais com uma grande densidade de ataques. Assumimos que é possível associar noções sonoras como densidade, rarefação e movimento aos modelos de *bandas críticas* e de *loudness*. Entendemos que essa solução não é única nem definitiva. Todavia, encontramos nessa estratégia uma boa ferramenta para o desenvolvimento de processos composicionais, que foram efetivos tanto no planejamento da obra quanto no design do processamento da eletrônica em tempo real. Do mesmo modo, o agenciamento do material a partir do uso das *cadeias de Markov* pode ser ampliado em futuras criações.

REFERÊNCIAS

AMES, Charles. The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial. *Leonardo*, v. 22, n. 2, p. 175–187, 1989.

ANTUNES, Micael. **Redução da dissonância sensorial em uma escala temperada utilizando timbres inarmônicos: uma abordagem experimental e aplicações artísticas.**

Dissertação de Mestrado. Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

ANTUNES, Micael. et al. Análise musical de peças acusmáticas com suporte de descritores psicoacústicos (pre-print). **Música Hodie**, v. 21, p. 1-36, 2021.

BEVILACQUA, Frédéric et al. **The augmented violin project: research, composition and performance report**. Proceedings of the 6th International Conference on New Interfaces for Musical Expression. **Anais...** In: 6TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON NEW INTERFACES FOR MUSICAL EXPRESSION. Paris: 2006.

BULLOCK, James. **Implementing audio feature extraction in live electronic music**. Tese de Doutorado. Ph.D. em Música. Birmingham: Birmingham City University, 2008.

DEVENISH, Louise; JAMES, Stuart. Composer-Performer Collaboration In the Development of Kinabuhij Kamatayon For Percussion and Electronics. **Sound Scripts**, v. 6, n. 1, p. 9, 2019.

FASTL, Hugo; ZWICKER, Eberhard. **Psychoacoustics: facts and models**. 3rd. Ed. Berlin ; New York: Springer, 2007.

FERRAZ, Silvio. Análise e Percepção Textural: Peça VII, de 10 peças para Gyorgy Ligeti. **Cadernos de Estudos**, p. 68–79, 1990.

JONES, Kevin. Generative models in computer-assisted musical composition. **Contemporary Music Review**, v. 3, n. 1, p. 177–196, jan. 1989.

MISINA, Guilherme.; TRALDI, Cesar. **Técnicas estendidas e preparação instrumental no vibrafone: considerações e exemplificações**. Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão. **Anais...** In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

MONTEIRO, Adriano. **Criação e Performance Musical no Contexto dos Instrumentos Musicais Digitais**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

MOORE, Brian; GLASBERG, Brian; BAER, Thomas. A model for the prediction of thresholds, loudness, and partial loudness. **Journal of the Audio Engineering Society**, v. 45, n. 4, p. 224–240, 1997.

NOBLE, Jason; MCADAMS, Stephen. Sound mass, auditory perception, and 'post-tone' music. **Journal of New Music Research**, v. 49, n. 3, p. 231–251.

PALOPOLI, Cibele. **Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da Sequenza I, para flauta solo**. Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. **Anais...** In: III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro: 2015.

PRESGRAVE, Fabio. Subjetividade e Interpretação da música contemporânea. In: PRESGRAVE, Fabio.; MENDES, Jean Joubert; NODA, Lucian. (Eds.). **Ensaio sobre a**

música dos Séculos XX e XXI. Natal, RN: EDUFRN, 2016. p. 59–75.

RAY, Sonia. **Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas.** Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Florianópolis: 2010.

ROWE, Robert. Machine Listening and Composing with Cypher. **Computer Music Journal**, v. 16, n. 1, p. 43, 1992.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, v. 3, n. 1/2, 2003.

VARÈSE, Edgar; WEN-CHUNG, C. The liberation of sound. **Perspectives of new music**, p. 11–19, 1966.

ZWICKER, Eberhard; FLOTTORP, Georg; STEVENS, Stanley Smith. Critical Band Width in Loudness Summation. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 29, n. 5, p. 548–557, 1957.

AUTOANÁLISE DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE *NÁCAR* (2020) E *VÓLPORA* (2021)

Lucas Quinamo¹, Lucas Torrez², Lucia Esteves², Giovanna Lelis Airoidi² e Fellipe M. Martins³

1. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil;
2. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil;
3. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

RESUMO

Apresentamos uma autoanálise dos processos colaborativos (DONIN, 2015; DONIN, FÉRON; 2012) de *Nácar* (2020), para cello, *live-electronics* e visuais generativos, e da peça audiovisual *Vólpora* (2021), realizados à distância e online pelos autores. As criações tiveram como ponto de partida a evocação de imagens poéticas, contudo as decisões práticas dos processos foram distintas e possibilitaram diferentes resultados musicais e criativos.

Palavras-chave: Análise do processo criativo; Criação colaborativa; Criação à distância; Música mista.

ABSTRACT

We present an autoanalysis of the collaborative processes (DONIN, 2015; DONIN, FÉRON; 2012) of *Nácar* (2020), for cello, live-electronics and generative visuals, and the audiovisual piece *Vólpora* (2021), performed remotely and online by the authors. Both creations had the evocation of poetic images as a starting point, however the practical decisions of the processes were distinct and made possible different musical and creative results.

Keywords: Analysis of the creative process; Collaborative creation; Remote creation; Mixed music.

1. A (AUTO)ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO

A autoanálise do processo criativo aqui empreendida parte dos pressupostos teóricos de Donin (2012) a respeito da autoanálise e da abordagem metodológica exposta por Donin e Theureau (2007) e Donin e Féron (2015) para análise de processos criativos. Segundo Nicolas Donin, os escritos de um compositor podem ser considerados autoanalíticos “na medida em que eles engajam ao mesmo tempo, para o compositor, uma reflexão sobre sua

atividade criativa e um trabalho de análise musical de suas próprias obras” (DONIN, 2015, p. 152). Como abordagem, a autoanálise pretende desvelar a psique do artista, mostrando como “a lógica musical pode se desenvolver mesmo em situações arriscadas ou restritivas” (Ibid., p. 160). Para isso, tentamos “remontar o processo criativo através da documentação das características cognitivas e artísticas de cada momento e operação sucessivos, a fim de entender o curso de ação do compositor” (DONIN, FÉRON; 2012, p. 264). Sob a luz da autoanálise, pretendemos indicar similaridades e diferenças entre os processos de criação de *Nácar* e *Vólpora*, levando em conta os limites existentes em uma criação colaborativa realizada à distância e online.

2. NÁCAR (2020)

Nácar, para cello, *live-electronics* e visuais generativos, é o resultado de um intenso mês de colaboração entre cinco artistas como parte do Musitec2 (2º Seminário de Música e Tecnologia, 2020). Neste processo de criação coletiva, uma performer (Giovanna Lelis Airol di, violoncelista e pintora) e quatro compositores – três deles trabalhando com o processamento digital dos sons do cello (Lucas Quinamo, Lucas Torrez e Lucia Esteves) e um com o processamento digital das imagens (Fellipe M. Martins) – buscaram conectar pontos entre alguns distintos fazeres artísticos: improvisação, técnicas estendidas, *liveelectronics*, mídia fixa, pintura de aquarelas e visuais generativos.

Em uma primeira reunião, apresentamos nossas pesquisas e interesses artísticos individuais e decidimos dar início ao processo criativo com a evocação de imagens (mentais, poéticas, sonoras, visuais, táteis, ...). Em nota de programa divulgada na ocasião da estreia da peça, definimos essas imagens da seguinte forma:

Jatos, bolhas, correntes de água saem de dentro de uma concha plantada no fundo do mar. Percorrem as cavidades e os caracóis, ressoam nas paredes circulares. O vigor destas forças faz vibrar toda a estrutura de cálcio que um dia foi habitada por alguma criatura. Agora, de dentro da concha desabitada, podemos ouvir outros seres: amorfos, dinâmicos, em constante metamorfose. Eles se encontram e deixam-se levar pelas bolhas, ao sabor das águas, dialogando de forma prosaica e despreziosa. As imagens evocadas são o contexto de nossos devaneios sonoros (MIRANDA et al., 2021).

Airol di gravou breves improvisos no violoncelo e, a partir das imagens evocadas, pintou aquarelas (Figura 1). Além dos improvisos, gravou trechos escritos por Quinamo e Torrez (Figura 2) em que as principais técnicas instrumentais utilizadas foram: pizzicatos

com glissandos, dedos da mão esquerda sendo percutidos no espelho do violoncelo e notas longas com batimentos causados pelo choque de intervalos propositalmente dissonantes que se alteram lentamente. Tais materiais foram enviados ao restante do grupo e serviram para experimentações individuais dos outros membros em *Max/MSP*.

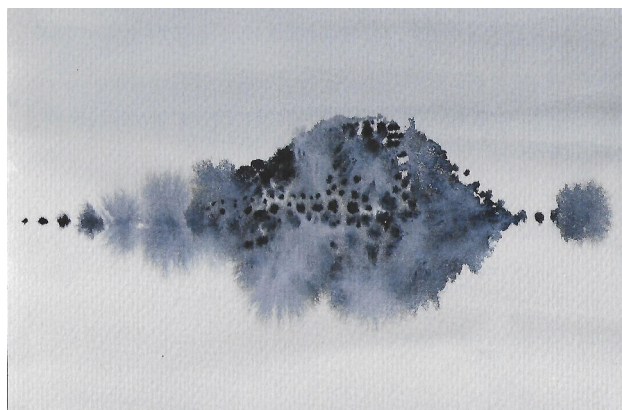


Figura 1. Aquarela feita por Airoidi.

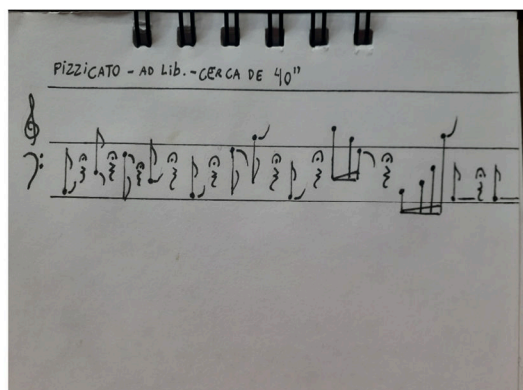
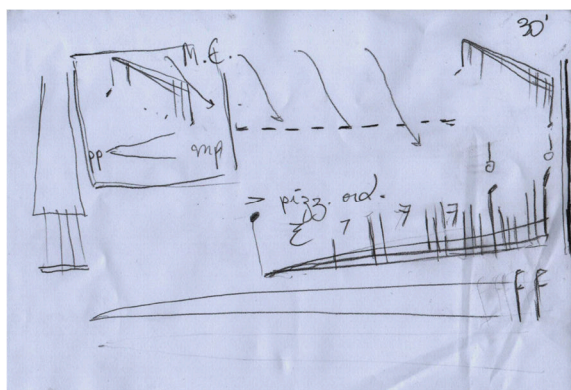


Figura 2. Rascunhos para experimentações feitos por Torrez (esquerda) e Quinamo (direita).

Para Quinamo, a poética da concha foi concebida em termos de som como uma textura em constante mutação, com gestos sonoros sutis emergindo e submergindo na textura. A partir de tais imagens criou um *patch* constituído por dois dispositivos ligados em série: o primeiro é composto por 5 linhas de *delays* com filtros independentes controlados por descritores de áudio, que analisam o som proveniente do violoncelo; e o segundo por um ressonador que pretende mimetizar a ressonância de dentro da caixa de um piano. O primeiro dispositivo possui também uma espacialização estéreo automática em movimento para cada um dos filtros. O som de entrada do violoncelo passa por esses dois dispositivos

e, ao final do percurso do sinal, é mixado novamente com o som de entrada seco (*dry*). O resultado sonoro é uma textura oscilante que surge de dentro do instrumento, mas o excede e se destaca do som instrumental.

Já Esteves via a imagem da concha como um espaço de ressonância dele mesmo, pensando assim na criação de uma sala para a escuta. Consideramos aqui o ambiente online, no qual o público está distribuído por diversas localizações e desconhecemos o seu sistema de áudio. Assim, os processamentos, pensados pela compositora, deveriam funcionar de forma semelhante em diferentes tipos de difusão sonora. O violoncelo aparece então como um excitador da concha, associado à imagem do mar e à experiência de colocar a concha em nossa orelha, ouvindo assim o som desse espaço. Esteves pensou na valorização de parciais agudos, com *sul ponticello*, e cordas abafadas, que constroem o fluxo *dal niente* a um *fortíssimo*, com um movimento que vai de sons sustentados a gestos rápidos, associados a uma síntese granular. Esse som então é processado com um *reverb* contínuo e um *freeze* que é acionado periodicamente, intensificando esse ambiente reverberante e os parciais agudos.

Por sua vez, Torrez partiu de um pensamento textural que veio de encontro com algumas das figuras poéticas que foram levantadas para guiar a composição de *Nácar*, imaginando a ideia do som de jatos de bolhas no fundo do mar como uma textura independente composta pela acumulação aleatória de objetos sonoros de curta duração. Dessa forma, Torrez criou um *sampler* polifônico que permitia disparar *samples* dos gestos percussivos gravados por Airoidi no violoncelo, variando parâmetros como a probabilidade de um *sample* ser acionado, o volume ou/e a duração do envelope dinâmico.

Além disso, Torrez imaginou as imagens de jatos bolhas se transformando gradualmente na imagem de jatos de água fervente. Para criar uma transição gradual entre essas duas sonoridades distintas, interpolou dois *presets* diferentes de uma tabela de probabilidades. Porém, ao escutar as gravações da violoncelista improvisando com o *patch*, Torrez percebeu que a segunda sonoridade funcionava melhor ao ser disparada pelo som do próprio violoncelo, distanciando-se da ideia inicial de uma textura que evolui independentemente do violoncelo. Assim, o compositor fez alterações no *patch* para que os picos de volume do som do violoncelo modulassem a probabilidade dos *samples* serem disparados ou não.

Essas experimentações foram reunidas em um *patch* principal, e a estrutura da peça e o encadeamento dos processamentos foram decididos coletivamente via plataforma de videoconferência e notados em uma partitura guia para improviso (Figura 3). Cada um dos

patches em *Max/MSP* desenvolvidos pelos compositores da eletrônica foi utilizado (às vezes com modificações) e seus parâmetros foram controlados via automações dentro do programa, de modo a criar transições gradativas entre momentos e texturas da eletrônica.

A gravação final da peça foi feita com a performer improvisando dentro da estrutura definida e o som sendo processado em tempo real e transmitido para os outros membros do grupo por videoconferência.

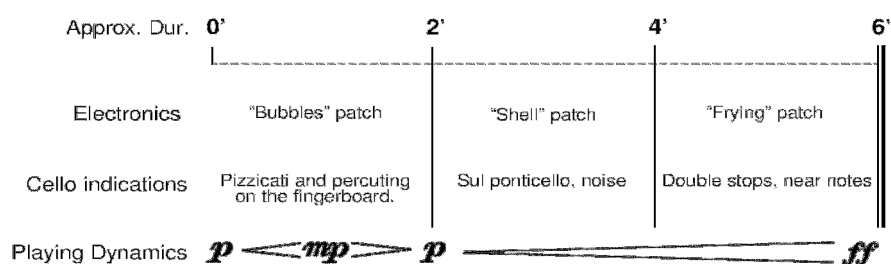


Figura 3. Partitura da estrutura formal da performance de cello.

Para a criação dos visuais generativos, o som do violoncelo que foi gravado para a performance foi isolado do processamento de áudio e analisado em tempo real por meio de descritores de áudio no ambiente *Max/MSP*, especialmente aqueles que possuem correlação mais direta com categorias mais definidas da percepção auditiva (altura, ataque e intensidade), fornecendo os parâmetros de controle para processos visuais generativos – diversas maneiras computacionais de desenhar as aquarelas trazidas pela performer – no ambiente *Processing*. Buscou-se rarefazer a relação perceptiva direta que tende a se estabelecer entre os acontecimentos sonoros e visuais quando se utiliza os referidos tipos de descritores em mapeamento do tipo um-para-um (DRUMMOND, 2009, p.131). Para isso, os dois descritores utilizados (altura e energia RMS) foram filtrados por uma média móvel, processo que tanto suaviza o sinal como introduz uma significativa quantidade de atraso. Estas duas consequências favorecem uma apreensão menos direta e, portanto, mais polissêmica das relações entre som e imagens, possibilitando ao espectador uma sensação constante de correlação em conjunto com uma incerteza perene sobre sua causalidade.

Embora a performance tenha sido realizada em tempo real, som e vídeo foram editados posteriormente. Para Airoidi, o ato de gravar *Nácar*, sozinha em uma sala e performando para um computador, foi radicalmente diferente da experiência de performar ao vivo, mas, também, diferente da experiência de se gravar sem ninguém escutando. Realizar

uma performance de maneira remota deslocou seu corpo do lugar que ele habita convencionalmente em uma performance. Segundo Paulo de Assis, em *Logic of Experimentation* – texto em que trata da performance musical – o corpo, na ocasião da performance, “possui, principalmente, a capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos” (DE ASSIS, 2018, p. 29. tradução nossa). A capacidade do corpo de afetar outros corpos em uma performance remota (ou em uma obra audiovisual em que o corpo da performer não é visível para quem assiste, como em *Nácar*) está encerrada no som que esse corpo produz e é mediada pela tecnologia digital e pela internet. Tais tecnologias, para além do processamento, passaram a ser elementos da performance e sua presença molda a maneira como o corpo da performer se comporta e, conseqüentemente, afeta outros corpos. Esse agenciamento entre performer, tecnologia, som e ouvintes difere do de *Vólpora*, cujo processo de composição relataremos a seguir, pois, na segunda peça, não houve performance.

3. VÓLPORA (2021)

Vólpora, peça audiovisual realizada entre abril e maio de 2021, foi pensada inicialmente como um *tape* acompanhado de vídeo que seria composto colaborativamente, tendo como elemento disparador para a criação as palavras incendiário, pólvora e ruínas. Cada integrante do grupo via-se então em liberdade poética para a concepção da peça a partir desse disparador.

Optamos por organizar esse processo de modo diferente do processo de *Nácar*, sem pensar coletivamente em um conceito estrutural ou formal do material que seria disposto, mas em uma sucessão cronológica de ação, em que cada integrante teria o momento exato para trabalhar na peça, como em um jogo de telefone sem fio. Sem que houvesse uma discussão sobre o desenvolvimento musical, a gravação foi apenas passada e reformulada entre os membros do grupo, somando faixas.

Alimentada pelas palavras que dispararam o processo, Airoldi realizou alguns improvisos: dez desenhos simples (Figura 4), que serviram como partitura gráfica para dez gestos no violoncelo (esses gestos foram gravados e poderiam ser manipulados individualmente pelos outros membros do grupo) e gravações de processos de outros desenhos e pinturas. Essas gravações foram apresentadas ao restante do grupo como um

material inicial, mas não exclusivo, para a formulação da peça. Assim, o grupo decidiu que cada um dos quatro outros membros criaria uma faixa com novos elementos para o *tape* (parte gravada e sons eletrônicos), podendo trabalhar em qualquer momento da duração proposta para a peça (6 minutos).

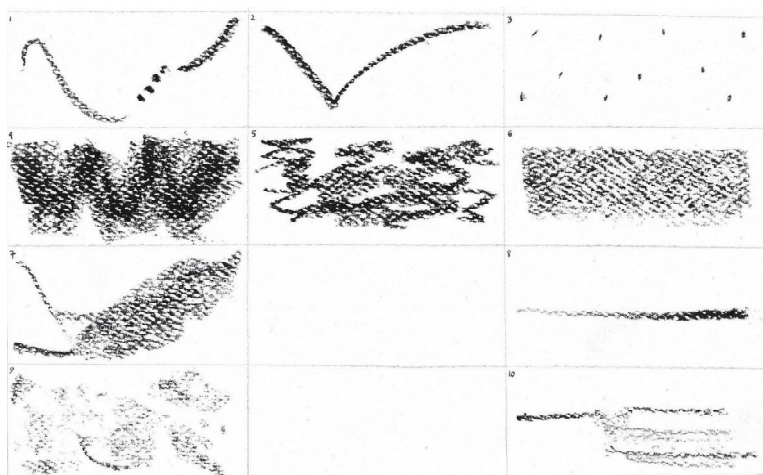


Figura 4. Partituras dos dez gestos realizados no violoncelo.

Torrez improvisou com um *sampler*, gravando sons granulares e ruidosos baseados nas imagens poéticas vindas das palavras incendiário e pólvora, e dos desenhos enviados por Airoidi, em giz pastel. Torrez sentiu que, por ser o primeiro a enviar a faixa, deveria criar uma camada com poucas informações, para que houvesse espaço suficiente para os colegas sobreporem suas ideias posteriormente.

Martins buscou criar resultados sonoros que fossem contrastantes aos propostos por Torrez, assim, a partir de um dos gestos do violoncelo, explorou possibilidades de produzir glissandos e sons tônicos além de explorar tipomorfologias diferentes das granulares e ataque-ressonâncias utilizadas por Torrez. Por avaliar que tal resultado seria pouco amalgamável ao anterior, optou por estabelecer a sua faixa como uma nova e contrastante seção da peça, ao invés de mesclar ou realizar contrapontos com a parte já produzida.

Quinamo recebeu as faixas anteriores e, sem se atentar em distinguir entre as partes de Torrez e Martins, preocupou-se em adicionar uma textura reverberante na tentativa de criar um “ambiente” no qual os outros sons já presentes pudessem existir. Realizou *time-stretching* e filtragens com os *samples* do violoncelo fornecidos por Airoidi para criar texturas,

manipulou *samples* das faixas anteriores e criou gestos através de síntese FM por meio do *OpenMusic*.

Esteves optou por inserir novos elementos à peça, trabalhando com sons gravados de um fósforo sendo riscado e uma garrafa de metal cheia d'água sendo percutida. Tendo esses dois novos elementos, pensou em trabalhar com o espaço de escuta em relação ao material que havia recebido, tomando a palavra ruína como um desenho para a sua construção. Espalhou os sons pela faixa que estava produzindo e os espacializou de diferentes formas, para que o ouvinte possa escutar seu movimento, somando também processamentos de *delay* e reverberação de diferentes intensidades.

Nos momentos finais de elaboração do *tape* de *Vólpora*, Torrez programou um *patch* em *Max/Mitter* que reproduzisse pequenos *loops* aleatórios dos vídeos de improvisos em aquarela de Airoldi. O tamanho de cada *loop* foi modulado pelos picos de amplitude do *tape*. Esses *loops* passaram por uma linha de *delay*, criando “vultos” dos movimentos realizados pela pintora. Torrez também criou automações que, ao modular certos parâmetros, estabelecessem relações com a estrutura global da peça, criando um arco dramático para o vídeo.

4. COLABORAÇÃO E PROCESSOS EM PERSPECTIVA

As imagens visuais estão presentes na construção de ambas as peças: elas atuam tanto como inspiração intuitiva da criação sonora, sem o estabelecimento de relações objetivas entre imagem e som; como atuam como partituras gráficas em certos momentos. Além disso, com a criação remota, o espaço visual, normalmente preenchido pela sala de concerto e pelos próprios músicos e seus gestos, se esvaziou, abrindo a possibilidade de ser ocupado por outras imagens que contribuíssem para a comunicação das imagens sonoras pretendidas.

A intenção é que, na experiência sensorial de *Vólpora* e *Nácar*, som e imagens visuais estejam em um mesmo plano de compreensão, em uma alusão ao espaço háptico definido por Aloïs Riegl (1905), lugar em que os sentidos coexistem e que a imagem (seja ela visual, poética ou sonora) passe de um plano imaginário, virtual, à uma realização concreta: uma imagem total da ideia a ser comunicada. Seria o que Ionescu, ao tratar da obra de Riegl, descreve como “uma extensão plástica do modo como o mundo é sentido (percebido) em

um determinado momento” (IONESCU, 2001, p. 55). Na realização final de ambas as peças, som e visual ocupam um mesmo plano, construindo as imagens das quais partimos: na primeira, jatos, bolhas, a concha desabitada; na segunda, pólvora, fogo, ruínas. Para Ferraz, no espaço háptico podemos fundir visão e escuta e “o olho ouve tão bem, ou melhor, do que o ouvido, e o ouvido vê tão bem, ou melhor, que o olho” (FERRAZ, 2007, p. 11 -12).

Outros pontos de encontro entre os dois processos foram, contudo, relativos 1) à comunicação, feita em sua maioria via plataforma de mensagens instantâneas, e por meio de videoconferências; e 2) à transmissão de informação entre os membros do grupo, que se deu de maneira organizada por uso de pastas compartilhadas online. Essas soluções para a distância entre os membros do grupo funcionaram em ambos os processos.

Por outro lado, os caminhos práticos tomados nos processos foram distintos e nos levaram a resultados distintos. Enquanto as decisões formais em *Nácar* foram coletivamente verbalizadas, o processo em *Vólpora* ocorreu em etapas sequenciais individuais que não foram verbalmente discutidas. Isso não quer dizer, contudo, que não houve discussões relativas ao processo, mas as discussões foram, em sua maioria, sobre a organização do processo criativo (Figura 5) e não sobre as decisões musicais. Duas exceções, em *Vólpora*, foram breves discussões realizadas por trocas de mensagem, uma sobre a montagem das imagens no vídeo e outra a respeito dos volumes das faixas na mixagem final.

Temos também uma clara distinção com relação às propostas: enquanto em *Nácar* o violoncelo é um instrumento presente sob o paradigma da música mista, em *Vólpora* o som do violoncelo se apresenta como um ponto de partida, um material que possui importância central, mas que, em diversas partes da peça, está presente de maneira subliminar devido aos processamentos intensos realizados sobre seu som e às novas camadas adicionadas por meio de síntese sonora e outras gravações.

Por meio da breve descrição do curso-de-ação (DONIN, THEUREAU, 2007; THEUREAU, 2003) empreendida neste texto, podemos compreender como o processo criativo em *Nácar* partiu de uma experimentação individual divergente (Figura 5) em que cada membro do grupo trabalhou separadamente para elaborar um repertório próprio de técnicas com base nas imagens poéticas e materiais levantados, para então convergir, através do diálogo objetivo sobre a música, em uma forma e estrutura musical em que tais técnicas individuais foram acopladas para dar unidade e coesão à peça. Diferentemente, em *Vólpora* (Figura 5) o acoplamento entre as técnicas individuais de todos os artistas e a música se deu no curso das experimentações, de modo que a experimentação dos indivíduos se encontrou inevitavelmente perturbada pelas experimentações dos membros que os

antecederam. Dessa forma, fica claro como as diferenças no processo de criação (ou seja, na própria ação) efetivamente condicionaram os resultados criativos finais.

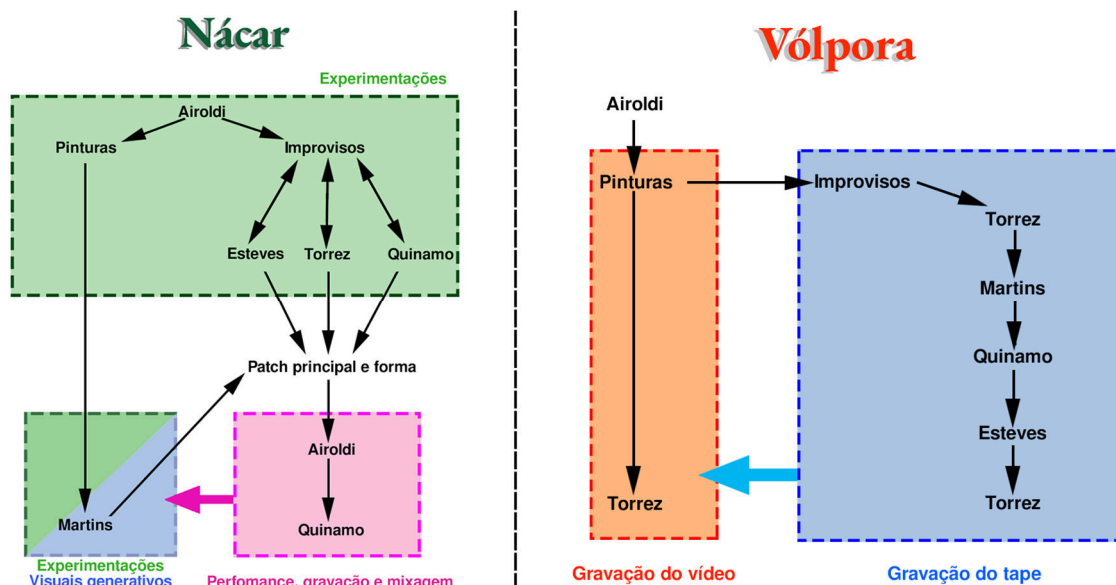


Figura 5. Fluxogramas dos processos criativos de Nácár e Vólpora.

REFERÊNCIAS

DE ASSIS, Paulo. **Logic of experimentation**: rethinking music performance through artistic research. Bélgica: Leuven University Press, 2018.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Trad. Michelle Agnes Magalhães. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, set. 2015. Edição especial

DONIN, Nicolas; FÉRON, François-Xavier. Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of Gramignia. **Musica Scientiae**, v. 16, n. 3, p. 262-285, 2012.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. Theoretical and methodological issues related to long term creative cognition: the case of musical composition. **Cogn Tech Work**, v. 9, p.233-251, 2007.

DRUMMOND, Jon. Understanding interactive systems. **Organised Sound**, v. 14, n. 2, p. 124-133, 2009.

FERRAZ, Silvio. **Notas do caderno amarelo**: a paixão do rascunho. Tese (livre docência). IA/UNICAMP. 2007. 168p.

IONESCU, Vlad. Deleuze's tensive notion of painting in the light of Riegl, Wölfflin and Worringer. **Deleuze Studies** 5.1, 52-62. Edimburgo: Edinburgh University Press. 2001.

MIRANDA, Fellipe; AIROLDI, Giovanna Leis; QUINAMO, Lucas; TORREZ, Lucas; ESTEVES, Lucia. **Nácar**. São Paulo: Lucia Esteves, 2021. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <<https://youtu.be/l8AP7h3OrjA>>. Acesso em 29/08/2021.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**. Leya, 2019.

ROSSETTI, Danilo; MANZOLLI, Jônatas. De Montserrat às ressonâncias do piano: uma análise com descritores de áudio. **Opus**, v. 23, n. 3, p. 193-221, dez. 2017.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects**: An Essay across Disciplines. Vol. 20. University of California Press, 2017.

THEUREAU, Jacques. Course-of-Action Analysis and Course-of-Action-Centered Design. In: HOLLNAGEL, E. (Org). **Handbook of Cognitive Task Design**. New Jersey: LEA Publishers, 2003, p. 55-82.

RELAÇÕES ENTRE ARTE E CIDADE A PARTIR DO ESPETÁCULO *PASSEIO NOTURNO*, DO GRUPO DE TEATRO *TIBANARÉ*

Airton de Lacerda Nascimento¹, Naiane Silva Gonçalves¹ e Maristela Carneiro¹

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

RESUMO

Esta pesquisa analisa a relação das intervenções de arte pública com a ressignificação do espaço urbano, identificando paralelos entre ações realizadas e os princípios de cidade viva constantes nos escritos de Jacobs (2000). Nesse contexto, tem-se como foco de observação o caso do espetáculo *Passeio Noturno*, realizado pelo grupo de teatro *Tibanaré* no município de Cuiabá/MT em 2015.

Palavras-Chave: Cidade, Arte, Urbanismo, Ocupação e Manifestações Artísticas.

ABSTRACT

This research analyzes the relationship between public art interventions and the redefinition of urban space, identifying parallels between actions taken and the principles of the living city contained in the writings of Jacobs (2000). In this context, the focus of observation is the case of *Passeio Noturno* show, performed by the theater group *Tibanaré* in the municipality of Cuiabá/MT in 2015.

Keywords: City, Art, Urbanism, Occupation and Artistic Manifestations.

1. INTRODUÇÃO

Entende-se como cidade, conforme resume Richard Sennet (1998), “um assentamento humano no qual estranhos irão provavelmente se encontrar” (SENNETT, 1998, p. 58), no entanto a cidade é também um organismo mutante que passa por vários processos de desdobramentos e (des)construções (SANTANA, 2009), sendo que, cada vez, o conceito de Sennet tem se mostrado contraditório à realidade. Seja pela expansão das áreas urbanas, seja pelo crescimento da violência, seja pelo individualismo da sociedade atual, ou mesmo pela situação de isolamento social imposta pela atual pandemia de COVID-

19, os encontros e interações no espaço público urbano tem se tornado cada vez mais escassos. Assim, o crescente aceleração da vida cotidiana nas grandes cidades, faz com que os espaços públicos se tornem, cada vez mais, locais apenas de passagem.

Na contramão dessa tendência, o simples ato de caminhar pela cidade se mostra como uma importante forma de estabelecer relações com tudo ao longo da trajetória, na busca por significados e interações. Como Jacobs (2000) afirma, as ruas na cidade devem ter um atrativo para que as pessoas permaneçam e façam seu uso constante. Ela defende a composição de espaços mistos e multifuncionais, com programações em diferentes períodos do dia, capazes de dar ao ambiente urbano “vida”. Quando o espaço urbano dá razão para fazer seu uso, essa situação oferece segurança à cidade, visto que ao se utilizarem do espaço, moradores locais e passantes compõem um espaço vivo e diversificado.

Nesse sentido, as intervenções artísticas nas cidades, propõem deslocamentos estéticos que refletem sobre fragmentos do espaço social, arquitetônico, cultural e emocional (MENDES, 2012), resgatando a consciência coletiva quanto ao seu direito à cidade, e possibilidade de todos os cidadãos moradores de um entorno urbano terem acesso a bens e serviços de qualidade e oportunidades.

Maricato (2017) destaca a importância dos movimentos de criação e inovação protagonizados pelos jovens e artistas na cidade, resultando em experiências positivas a respeito de processo participativo com a finalidade de ressignificar o espaço público. Tais ações possibilitam o surgimento de novos agentes sociais, com intuito de questionar as condições em que se encontram os espaços públicos através de manifestações e apropriações de caráter artístico, político e urbanístico.

Partindo desses referenciais, o presente trabalho tem como recorte de estudo o espetáculo *Passeio Noturno*, performado pelo *Grupo Tibanaré* de teatro, em 2015, no município de Cuiabá/MT. Busca-se, através dessa observação, identificar características e procedimentos de construção da obra que estabeleçam relação com conceitos da vida com o urbano, em especial os princípios de cidade viva constantes nos escritos de Jacobs (2000), assim como registrar os eventuais resultados alcançados pela obra na requalificação dos espaços.

2. O CASO PASSEIO NOTURNO

Performada em 2015 no município de Cuiabá/MT, o *Passeio Noturno* é um espetáculo

de teatro itinerante desenvolvido pelo *Grupo Tibanaré*. O referido grupo possui atuação consolidada no cenário artístico do estado, focando-se no trabalho do ator e na sua relação com o espectador, assim como na criação de espetáculos para espaços não convencionais, sendo tal grupo dirigido pelo artista Jefferson Jarcem.

Jarcem (2021) comenta que, desde 2006, o grupo trabalha com as manifestações populares da baixada cuiabana, assumindo tais manifestações como potência nos seus processos criativos, tendo participado de diversas residências artísticas focadas nessas práticas, dentre elas as residências em siriri e cururu, em canto popular e em *lambadão* cuiabano, indo além dos seus estudos cotidianos em teatro, dança e circo.

A obra aqui estudada é resultado de uma longa vivência desses artistas na região do centro antigo da capital mato-grossense, a qual se iniciou por volta de 2011, a partir de provocação ao grupo, pela artista e pesquisadora Naine Terena através dos contos urbanos, coletados por Dunga Rodrigues, que estão presentes no centro histórico de Cuiabá. Em 2012 o grupo passou a realizar seus treinamentos no centro histórico, estando presente todas as semanas no local, até mais de uma vez por semana.

[...] a gente usava o conto como um fio condutor pra gente dialogar com a comunidade, mas, antes disso, a gente precisava mostrar para as pessoas que estavam lá que a gente queria ocupar em alguns espaços sem agredir a rotina deles. [...] a gente treinava das dezenove horas às vinte duas, então, por exemplo, às vinte e trinta a gente tinha que diminuir o volume da voz pois tinha um morador de rua dormindo e ele não gostava que a gente atrapalhava o horário dele de sono. Então, assim, era uma coisa da gente, de alguma maneira, aprender a rotina daquele local e aos poucos também trazer um pouquinho do que a gente era, porque a agente não ia sair de lá de uma hora pra outra. (JARCEM, 2021, vídeo 02)

O procedimento realizado buscava se afastar da ideia de invasão desse espaço, o qual, segundo Jarcem destaca, era ocupado por comerciantes, usuários de drogas, prostitutas, policiais, além dos moradores, sejam eles convencionais ou “não convencionais” - como ele define os moradores de rua. Buscava-se, acima de tudo, estabelecer conexões e afetos com os usuários e moradores do local, respeitando as particularidades de cada um desses agentes.

Tais princípios adotados vão ao encontro do que conceitua Kaye (2000) sobre obras artísticas do tipo *site-specific*, ou seja, “práticas nas quais, de uma maneira ou de outra, se articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais seus significados são definidos” (KAYE, 2000, apud GERVILLA, 2020). Seguindo o raciocínio, pode-se ainda afirmar que tal intervenção de arte pública, por si só, torna-se um vetor para ganho de

amabilidade urbana, equiparando-se as características de outros exemplos estudados por Fontes (2011), como descritas no trecho a seguir.

Por todo o dito, considero a intervenção de arte pública em si mesma uma componente de amabilidade, uma vez que a interação com o pedestre está na essência da intervenção *sitespecific*. Através da intervenção, é possível estabelecer uma rede de conexões entre pessoas [moradores e visitantes] e entre pessoas e espaço, sempre mediadas pela surpresa e pela potente imagem estética proporcionada pela intervenção. (FONTES, 2011, p. 182).

Como resultado do processo de construção, a peça teve uma primeira versão apresentada em 2014, na qual o itinerário era realizado todo em procissão, formada por artistas e espectadores, iniciando-se no calçadão da Galdino Pimentel e findando-se na Praça da República.



Figura 1. Embarque do público na Praça Bispo Dom José.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



Figura 2. Igreja N. Sr.ª do Rosário e São Benedito vista do interior do ônibus.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

Em 2015 a obra ganhou uma nova versão, como idealizada pelo grupo, propondo percorrer com os espectadores as ruas do centro antigo da capital, agora com apoio de um

ônibus turístico, partindo da Praça Bispo Dom José e percorrendo algumas das principais ruas e avenidas do centro, entre monumentos e edifícios históricos como a Igreja Nossa Sr.^a do Rosário e São Benedito, a Igreja Nosso Sr. dos Passos, o Cemitério da Piedade, a Igreja da Boa Morte, a Praça Alencastro, até chegar na Praça da República e Catedral Metropolitana de Cuiabá. O aparente passeio turístico apresentava em seu enredo ficcional um romance improvável, baseado nas lendas que permeiam aquelas vielas, em especial a lenda da Noiva de Branco, ou a noiva falecida que percorre as ruas atrás do seu amado.



Figura 3. Igreja Senhor do Passos vista do interior do ônibus.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



Figura 4. Personagem Noiva de Branco adentra o ônibus.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

Tal percurso era vencido pelo espectador de forma híbrida. Parte era realizada dentro do ônibus, com paradas estratégicas, enquanto se ouvia a personagem Seu Chico – o guia turístico - contar as lendas da região. Porém, a outra parte se desenvolvia a pé, efetivamente caminhando-se pelas ruas do centro histórico. Gandes (2018), produtora do *Grupo Tibanaré*, comenta a seguir.

A gente conseguiu trabalhar nessa perspectiva, né? De sustentabilidade e de movimentar a cadeia produtiva do teatro aqui em Cuiabá. Então, além da gente ter... além da gente conseguir trabalhar nessa perspectiva, a gente impactou muito positivamente o olhar dos moradores, dos cuiabanos pro centro histórico [...]. Desde a preparação, que a gente teve contato com os moradores de rua, que foi uma experiência muito gratificante pro grupo, que foi um aprendizado muito... muito satisfatório para os atores, até as entrevistas que a gente fez com os moradores para a construção do espetáculo e depois, no espetáculo em si, na apresentação, o olhar das pessoas para essa cidade, né? Pros monumentos, pras lendas, para cada bequinho que a gente passou, para cada canto que a gente ocupou. Então, o olhar das pessoas foi um olhar muito diferenciado, um olhar sobre uma outra perspectiva. (GANDES, 2018).

O espetáculo *Passeio Noturno* foi, em 2016, um dos finalistas do Prêmio Brasil Criativo, uma iniciativa da Projecthub, em parceria como o Governo do Estado de São Paulo e a 3M. A temporada durou de 2015 a 2016, havendo previsão do grupo em retomar o espetáculo em 2021, estando o projeto atualmente suspenso devido a atual situação de pandemia.

3. A REDESCOBERTA DA RUA COMO LUGAR DE ENCONTRO

O centro histórico de Cuiabá, assim como grande parte dos centros dos centros urbanos, é caracterizado pelo uso comercial, com grande fluxo de pessoas e veículos no período diurno, quando recebe visitantes de todas as regiões da cidade. Porém, no período noturno, quando as lojas fecham suas portas, o movimento na região cai drasticamente, permanecendo apenas em pontos isolados, com atividades que não são bem-vistas pela população durante o dia. O receio em relação a assaltos e outros crimes violentos pode ser um fator relevante nesse fenômeno.

No entanto, ainda que as atividades do espetáculo *Passeio Noturno* fossem realizadas no período da noite, horário de pouca atividade e baixo fluxo de transeuntes na região, a obra ousava romper a proteção hermética do ônibus e convidava o público a vivenciar a ficção caminhando pelas ruas, passando por locais importantes como o Cemitério da Piedade, a Igreja da Boa Morte e a Praça da República.

Mais do que aproveitar a paisagem urbana, a peça propunha um real mergulho no imaginário local, resgatando lendas, apropriando-se de espaços e monumentos que, naquele horário, possivelmente se encontrariam desertos, considerados, pela população em geral, como inseguros e intransitáveis.



Figura 5. Encenação em frente ao Cemitério da Piedade.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



Figura 6. Encenação em frente à Catedral Metropolitana de Cuiabá.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

Nota-se que as estratégias artísticas do espetáculo, por si só, subvertem a lógica de utilização do espaço do centro histórico, tendo em si características como a atração de pessoas para horário incomum, a condução de transeuntes para a ocupação das ruas frequentemente dominadas pelos automóveis, o resgate a ideia de coletividade e segurança mesmo em ambientes supostamente hostis.



Figura 7. Encenação no pátio da Igreja N. Sr.^a da Boa Morte.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



Figura 8. Atores e espectadores circulam pelas ruas do centro antigo.
Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

Nesse contexto, o espetáculo, ainda que de forma ficcional, oferece ao seu espectador uma micro vivência alinhada ao conceito de cidade viva defendido por Jacobs (2000). Tem-se aí o que Fontes (2011) conceitua como intervenção temporária, resultando em ganho de amabilidade ao espaço, conforme conceitos apresentados abaixo.

[...] a intervenção temporária é a que se move no âmbito do transitório, do pequeno, das relações sociais, que envolve a participação, ação, interação e subversão, e é motivada por situações existentes e particulares, em contraposição ao projeto estandardizado, caro, permanente e de grande escala. (FONTES, 2011, p. 30)

Amabilidade significa a ação ou a qualidade de amável, o ato ou estado de comportamento que pressupõe a generosidade, o afeto ou a cortesia com o outro. É um termo que evoca a “proximidade” e a “abertura”, seja em seu uso corrente, seja aplicada aos espaços urbanos, tal e qual aqui desejo cunhá-la: a amabilidade urbana. Nesse sentido, poderia considerá-la como um atributo do espaço amável, daquele que promove ou facilita o afeto e a proximidade, opondo-se ao individualismo por muitas vezes característico das formas de convívio coletivo contemporâneas. (FONTES, 2011, p. 12)

Jarzem (2021) comenta que, no horário em que o espetáculo era apresentado, os moradores sentiam maior liberdade de caminhar no centro histórico, porque sabiam que aqueles pontos estavam seguros. Ele observa, ainda, os efeitos percebidos sobre a visibilidade para a população que habita a região central, assim como ganhos na relação entre os diferentes moradores, convencionais e não convencionais, conforme trecho a seguir.

A gente sentia que eles [moradores convencionais] enxergavam os moradores de rua e sabiam que os moradores de rua não eram um perigo, né? Não eram aqueles os marginais que passavam por ali para assaltar no centro histórico. [...] e a gente foi percebendo isso e os moradores foram percebendo junto com a gente e eles foram comentando sobre isso. [...] estavam perdendo o medo de caminhar no centro histórico e quando encontravam um morador de rua não tinham receio, porque sabiam que esse morador de rua ele está ali presente constantemente, ele não é um assaltante. [...] E era incrível isso e eles falavam que isso só consegui entender porque eles deram de encontro com o espetáculo, eles assistiam o espetáculo, eles viam que os moradores de rua tinham uma relação com a gente.

Jarzem (2021) postula, a partir dos diálogos com policiais militares que atuavam na região, que foi percebida redução efetiva nos registros de violência nos locais percorridos pelo espetáculo, conforme comenta no trecho a seguir.

E uma outra coisa que a gente ouviu dos policiais foi que, quando acontecia o espetáculo, o ponto onde que transitava o ônibus e também aonde os atores, junto com o povo, transitava a pé, não acontecia nada de violência. E ao redor eles falavam que aconteciam ainda os assaltos, as tentativas de estupro [...]. (JARCEM, 2021, vídeo 08).

Essas interações com o espaço público, através de manifestações artísticas como o *Passeio Noturno*, possuem capacidade de criar entrosamento do público com o espaço, resultando ainda em questionamentos sobre o cotidiano, sendo uma conjuntura propícia para centelhas de mudança efetiva, como uma espécie de acupuntura urbana, condizente ao que conceitua Lerner (2005):

Nem sempre acupuntura urbana se traduz em obras. Em alguns casos, é a introdução de um novo costume, um novo hábito, que cria condições positivas para a transformação. Muitas vezes uma intervenção humana, sem

planejamento ou sem a realização de uma obra material, acaba se tornando uma acupuntura. (LERNER, 2005, p. 11).

Mesmo que com ações temporárias, por meio do espetáculo, o *grupo de teatro Tibanaré* traz reflexões à tona sobre a urbe, oferecendo novos sentidos e funções para os espaços públicos em que transita e levando o público a reconhecer o espaço histórico da cidade.

4. CONSIDERAÇÕES

Percebe-se, assim, que, para além das motivações e resultados artísticos da obra, o espetáculo *Passeio Noturno* do *grupo Tibanaré* alcança reverberações também no campo do pensar sobre a cidade e o urbano, propiciando experiências e provocando reflexões. Não obstante, sabendo que o espaço público tem sido pensado por homens e para homens há muito tempo, é possível percebermos também como esse tipo de intervenção aproxima as mulheres dos ambientes urbanos, que frequentemente são restritos a elas, seja pelos riscos atribuídos ao horário ou à localização.

A presente pesquisa não pretende aqui definir padrões ou regras sobre o fazer artístico, nem mesmo criar amarras avessas a espontaneidade dessas criações, mas, sem dúvida, lança um olhar sobre modos de fazer que extrapolam a si mesmos, promovem afetos entre diferentes pessoas, nos reconecta ao nosso território e que nos faz imaginar que é possível, realmente, construir novos conceitos de cidade e, por conseguinte, uma miríade de usos da urbanidade.

REFERÊNCIAS

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes: a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades**. 2009. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2011.

GANDES, Fernanda. **Sobre Passeio Noturno**. Grupo Tibanaré, 2018. Disponível em <https://youtu.be/xnUA_wvOFK0>. Acesso em 02 Maio 2021.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes cidades**. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JARCEM, Jefferson. Entrevista. Entrevistadores: Airton de Lacerda Nascimento; Naiane Silva Gonçalves. Cuiabá – MT. 10 vídeos. Entrevista concedida à pesquisa *Relações entre arte e cidade a partir do espetáculo passeio noturno*, do *Grupo de Teatro Tibanaré*. Jun., 2021.

KAYE, Nick. *Site-specific Art – Performance, Place and Documentation*. Londres: Routledge, 2000. In: GERVILLA, Lucas Rossi. *Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado*. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, N.º 38 (2020): Artes Performativas e Imagem em Movimento. Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), 2020. Disponível em <<http://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/112>>. Acesso em 02 Maio 2021.

LERNER, Jaime. **Acupuntura urbana** (3ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 2005
MARICATO, Ermínia. **Melancolia na Desigualdade Urbana. Observatório das Metrópoles**. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, 2017. Disponível em <<https://www.observatoriodasmetrolopes.net.br/melancolia-na-desigualdade-urbana-erminia-maricato/>>. Acesso em 06 Maio 2021.

MENDES, Eloísa Brantes. **Cidades Instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, 2012. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/1x1cx>>. Acesso em 02 Maio 2021.

SANTANA, Benedito Cardoso de. **Um olhar sobre as intervenções na urbe**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Bahia, 2009. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/benedito_c_de_santana.pdf>. Acesso em 02 Maio 2021.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

CULTURA HISTÓRICA E A ARTE QUADRINIZADA: REFLEXÕES SOBRE O DIÁRIO DE ANNE FRANK EM QUADRINHOS

Mirielen Machado Rodrigues¹

1. Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, Paraná, Brasil.

RESUMO

O presente trabalho investiga a adaptação em quadrinhos do livro O Diário de Anne Frank (1947) publicado em 2017 pela editora Record. A reflexão desta história será feita entorno do conceito de Cultura Histórica de Jörn Rüsen e de conceitos gerais de análises de quadrinhos na história, tendo como principal objetivo explorar e problematizar o quadrinho enquanto espaço público ocupado pelo conhecimento histórico onde as dimensões da Cultura Histórica se manifestam e orientam a narração.

Palavras-chaves: Cultura histórica, História em quadrinhos e O Diário de Anne Frank.

ABSTRACT

The present work investigates the comic adaptation of the book O Diário de Anne Frank (1947) published in 2017 by Record Publishing House. The reflection of this history will be made around the concept of Historical Culture by Jörn Rüsen and general concepts of analysis of comics in history, with the main objective of exploring and problematizing the comic book as a public space occupied by historical knowledge where the dimensions of Historical Culture are manifested and guide the narration.

Keywords: Historical culture, Comic and Anne Frank's diary.

1. INTRODUÇÃO

“O diário de Anne Frank”, postumamente publicado em 1947, é um livro que ganhou vida através dos relatos cotidianos de Anne Frank no período em que esteve escondida junto com sua família durante a Segunda Guerra Mundial. Anne Frank era uma menina de 13 anos judia que junto com sua família e milhares de judeus foram vítimas do antissemitismo liderado por Adolf Hitler, na Alemanha. Naquele período, diversas famílias de judeus estavam sendo oprimidas pelo estado nazista, e muitas não conseguiam buscar refúgio em outros países, como foi o caso da família Frank.

No dia primeiro de setembro de 1939, o exército alemão invadiu a Polônia e com isso

teve início a Segunda Guerra. Alguns meses depois, os alemães invadiram a Holanda e ocuparam o país. Foi assim que a Família Frank foi detida pelos nazistas, visto que as fronteiras estavam todas cercadas. Desta forma, como em outros lugares, os alemães tomaram medidas rigorosas contra os judeus, como a demissão de cargos públicos, a “arianização” ou “desjudaísmo” tanto na economia quanto na sociedade, que levou a população judia a perder seus direitos civis.

Em 1942 chegaram as primeiras convocações dirigidas aos judeus, que deveriam ser enviados aos campos de trabalhos forçados. Margot, irmã mais velha de Anne Frank recebe uma destas convocações, que faz com que a família se apresse em adiantar a fuga para o anexo secreto que já estava sendo organizada por Otto Frank, pai de Anne, há algum tempo. Durante mais de dois anos Anne Frank escreveu em seu diário sobre seu cotidiano e sobre a guerra, no dia 04 de agosto de 1944 a Família Frank acabou sendo traída e pega pelos nazistas e encaminhada aos campos de concentração.

Após a confirmação da morte de suas duas filhas e de sua esposa Edith, Otto Frank volta para Amsterdã e recebe de Miep Gies, uma das pessoas que ajudou a família a se esconder o diário que Anne escreveu durante todo o tempo que esteve escondida. Logo após ver todos os relatos que a filha escreveu em seu diário, Otto buscou publicar seus relatos e após sua primeira publicação em 1947 surgiram diversos estudos em relação ao diário de Anne.

2. O DIÁRIO DE ANNE FRANK EM QUADRINHOS

Com a representatividade da história de Anne, a instituição Anne Frank Fonds, sediada em Basileia, Suíça, procurou Ari Folman para fazer uma adaptação da história de Anne para um quadrinho, com ilustração de David Polonky, o desafio agora era em poucas páginas ilustrar e mostrar a história de Frank de uma nova forma, e que chegasse a mais pessoas. O objetivo principal era trazer novamente todos os relatos descritos por Anne em forma de quadrinho, trazendo uma nova linguagem a sua história. Segundo o autor reler o diário de Anne agora adulto foi uma experiência atordoante e encantadora (FOLMAN, Ari. 2017, p. 154), pois é incrível como uma garota de apenas 13 anos era tão madura na sua forma de ver mundo.

Tanto Ari Folman como David Polonky queriam fazer com que os relatos de Anne Frank fossem ilustrados de forma justa e integral, sem pular uma só palavra do que Anne escreveu. Deste modo, os autores adotaram um princípio básico de que a cada trinta páginas do diário se tornariam dez na versão ilustrada e muitos registros seriam agrupados. Os autores enfatizam que o maior esforço foi preservar o humor, o sarcasmo e a maturidade que Anne tinha ao escrever.

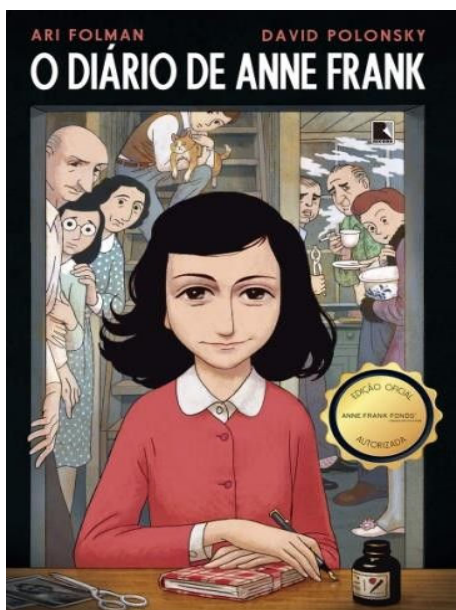


Figura 1. Capa do Diário de Anne Frank em quadrinhos.
Fonte: (FOLMAN; POLONSKY, 2017).

3. QUADRINHO E SUA HISTÓRIA

As histórias em quadrinhos são uma das manifestações do ser humano que se desenvolveu ao longo do tempo abordando em suas histórias cada vez mais temas sobre a sociedade, tendo como principal função comunicar ideias. Imagens são informações recebidas, ninguém precisa de uma educação formal para entender a mensagem dos quadrinhos, pois ela é instantânea (MCCLLOUD, 1995, p.40). Uma das primeiras manifestações dessa arte segundo Scott McCloud foram primeiramente encontradas em desenhos feitos em cavernas pré-históricas, onde o ser humano descrevia seu cotidiano em uma espécie de “sequência” através da pintura rupestre.

Para definir e entrar em um consenso do que é ou não um quadrinho é preciso passar por uma longa discussão, pois, para cada conceito existe uma definição junto com diversos

argumentos que caracterizam um quadrinho. Uma das definições é a de Will Eisner que ao longo do seu livro “Desvendando os quadrinhos” expõe as dificuldades de se fazer uma definição precisa dos quadrinhos. Para ele os quadrinhos são “Imagens pictóricas ou de outra espécie justapostas em uma sequência deliberada, com a intenção de transmitir informações ou produzir uma reação estética no espectador/leitor”, onde quando dispostas individualmente são apenas imagens que muitas vezes não possuem significado, mais quando são colocadas em sequência elaboram uma narrativa e desenvolvem uma história onde se torna fácil compreender sua mensagem e entender sua história.

Outra discussão assídua é onde as primeiras histórias em quadrinhos surgiram. Vários países reivindicam para si a criação dos primeiros quadrinhos. Segundo Nobu Chinen em seu livro “Linguagem HQ: conceitos básicos” em 1995 foi criado um comitê de especialistas que se reuniram para estudar e chegar a um consenso de onde haviam surgido as primeiras histórias em quadrinhos levando em conta as características básicas. A série americana Yellow Kid criada em 1895 por Richard Felton Outcault, foi considerada a primeira história em quadrinhos produzida, onde possuía personagens, uma narrativa com imagens e diversas características que a colocavam na categoria de uma história em quadrinhos. Para Waldomiro Vergueiro (2012) os quadrinhos podem introduzir discussões, aprofundar conceitos, ilustrar pensamentos e representar contraponto de ideias, sendo possível encarar os quadrinhos como uma espécie de espaço mediador de experiências “históricas”.

4. CULTURA HISTÓRICA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

No Brasil, a contribuição teórica do filósofo alemão Jörn Rüsen vem ajudando em vários estudos sobre história, tendo várias obras e artigos traduzidos e publicados no Brasil. Para Rüsen, o pensamento histórico está no nosso cotidiano e se manifesta de diferentes formas, através de concepções científicas e em diferentes espaços de formação do pensamento histórico.

Rüsen traz cinco princípios que estariam presentes em todo pensamento e conhecimento histórico, enraizados no trabalho historiográfico. Seriam eles: Interesses, Ideias, Métodos, Formas e Funções. Esta organização segundo Wilian (2017) busca separar e dar visibilidade aos princípios e permite à teoria da história criar uma estratégia metodológica para refletir sobre o modo específico pelo qual tanto o pensamento histórico,

quanto à historiografia acadêmica, constituem sentido sobre a experiência do tempo, ou seja, possibilita à teoria da história refletir sobre a ligação existente entre a história, como produto historiográfico, e as carências de seu tempo.

Assim, a contribuição mais marcante na teoria da história de Rüsen consiste na descrição e explicação tanto no pensamento histórico quanto na historiografia acadêmica. Rüsen constrói para dar fundamento a isso o conceito de matriz disciplinar da ciência histórica. A matriz disciplinar busca abranger todos os elementos essenciais presentes na produção de histórias pelos historiadores profissionais que marcaram o debate sobre a história e o conhecimento histórico, principalmente nos anos 80 (ASSIS, 2010).

Rüsen em sua teoria traz diferentes reflexões sobre a ciência histórica, carências, métodos de pesquisa empírica, narrativa e consciência histórica, e sobre a Cultura Histórica. A Cultura Histórica é um fenômeno coletivo que está em constante diálogo com uma cultura mais ampla, se relacionando com meios mais eficientes e abrangentes de comunicação.

Podemos apontar que a cultura histórica no presente diverge das anteriores (do passado) por conter em si um sistema mais eficiente de meios de comunicação de massa (televisão, rádio, revistas, internet, livros, cinema), produtos de uma indústria cultural com maior amplitude de circulação, além de conter em si um contexto social de maior acesso universitário e produtos e eventos que derivam do conhecimento histórico científico (teses, dissertações, artigos, revistas, revistas online, congressos, palestras, entrevistas, documentários, etc.) (BARON, 2017, p. 05).

A Cultura Histórica pode ser compreendida a partir de cinco dimensões: a dimensão cognitiva, estética, política, moral e religiosa. A dimensão cognitiva é caracterizada pelo conhecimento científico e de fundamentação empírica, a dimensão estética traz critérios de sensibilidade, beleza, atração, a dimensão política relaciona-se com a potencialidade de servir a interesses, jogos de poder, a dimensão moral se caracteriza pelas normas éticas e morais do presente sobre as representações/produtos relacionados ao passado e a dimensão religiosa que se refere à subjetividade humana, quando as ideias históricas se apresentam, ou são interpretadas, no presente, a partir de critérios transcendentais, teleológicos, remetendo a noções tais como salvação, morte, céu, inferno, espiritualidade. Desta forma, a cultura histórica é a articulação, percepção, interpretação, orientação no tempo, sendo determinante na vida humana, uma síntese dos conhecimentos históricos (comum e científico) como prática dispostos no interior da sociedade e adquirido por diferentes meios, como por exemplo em livros, histórias em quadrinho, dentre outros, sendo um conhecimento histórico comum “não científico” que diz respeito a informações não

científicas dispostas na sociedade e que orientam e dão sentido a uma ideia de passado, por isso não apresentam o rigor da metodologia científica.

La cultura histórica se refiere por tanto a una manera particular de abordar interpretativamente el tiempo, precisamente aquella que resulta en algo como 'historia' en cuanto contenido de la experiencia, producto de la interpretación, medida de orientación y determinación de la finalidad. (RÜSEN, 1994, p.6)

Assim é possível refletir como a narrativa histórica é apropriada no universo dos quadrinhos, onde os quadrinhos constituem uma espécie de “vulgata” – um elemento facilitador, um dinamizador, uma ferramenta de mediação no processo de construção do conhecimento “sério”, “real”, “científico” – em nome de uma possibilidade complementar: a de que artefatos culturais agem, também, no processo de legitimação e difusão do saber científico em sua dimensão pública levando a novas reflexões de como as produções quadrinizadas se relacionam com a ciência da história e até que ponto os quadrinhos são produtores de conhecimento histórico e seu espaço na mobilização da cultura histórica (SANTOS, 2018). O quadrinho é um espaço de construção de sentido, pois traz em suas histórias uma ideia de passado que orienta as pessoas. O *Diário da Anne Frank em quadrinhos* utiliza-se de uma “Cultura visual” e traz uma concepção de passado experienciado por ela durante o período em que esteve escondida e podemos usá-la como exemplo para algumas decisões na nossa vida prática, ou construção de uma ideia de mundo, assim como criar uma opinião, seja ela positiva ou negativa sobre a guerra.

Desta maneira, a cultura histórica se manifesta uma faceta especial da “práxis cultural” (SANTOS, 2018) presente no processo de elaboração do passado recordado: passado como condições para a compreensão do presente e para a expectativa de futuro, numa estrutura coerente de sentido, numa história”. (Rüsen, 2014, p.101). Assim, utilizaremos metodologicamente as dimensões da cultura histórica como categorias na constituição do quadrinho analisado. Utilizarei o quadro “Tipologia - definições para as diferentes dimensões de Cultura Histórica” (SANTOS, 2018) que gerou um quadro referencial analítico construído segundo a autora com o auxílio da literatura voltada à análise técnica dos quadrinhos.

Quadro 1. Tipologia - definições para as diferentes dimensões de Cultura Histórica: síntese esquemática dos conceitos presentes na teoria da história de Jörn Rüsen.

DIMENSÕES DA CULTURA HISTÓRICA	
ESTÉTICA	se refere ao percebido enquanto forma. o passado absorvido e referenciado sem o auxílio de problematização. no quadrinho, encontramos especialmente na construção gráfica do enredo e seu entorno. ex.: bandeira nazista, fotografias reproduzidas graficamente
POLÍTICO/MORAL	busca contar a história na dimensão prática: discussão ou menção à motivações para a ação dos personagens e sua relação direta ou indireta com a história ciência. atribuição de "responsabilidades" ao passado.
COGNITIVA	ciência histórica: conceitos estudados pela ciência da história. fundamentadas pelas pesquisas incluídas nos quadrinhos, seja de maneira direta (por notas de rodapé e referências a historiadores e/ou marcos e documentação), ou indireta (quando o autor coloca sua experiência sobre este passado na forma de memória ou interpretação histórica) marcos temporais e personagens históricos referenciados e que servem para estabelecer uma linha temporal para o enredo.

Fonte: (SANTO, 2018).

Utilizaremos o quadro acima para localizar os diferentes usos públicos do passado na dimensão estética e cognitiva. Para este texto, analisamos dois momentos em que a adaptação da história da Anne Frank movimentava essas dimensões. Nas primeiras páginas do quadrinho temos Anne Frank contando sua história antes de serem obrigados a se esconderem dos nazistas em Amsterdã. Ao longo de seu discurso podemos observar sua descrição e opinião e sobre o período de guerra.



Figura 2. Anne, sua mãe e sua irmã passam pelos nazistas.

Fonte: (FOLMAN; POLONSKY, 2017).

Aqui podemos perceber a manifestação das dimensões estética e cognitiva, além de outros elementos gráficos da composição dos quadrinhos. Primeiramente temos uma mudança na paleta de cores para mostrar o grupo nazista, utilizando-se de cores fortes e escuras, enquanto para representar Anne Frank, sua mãe e sua irmã utilizam-se cores mais claras e leves. Observamos também o modo que o desenho é feito, pois temos a cena dos nazistas e elas estão fora do plano do desenho, como se fosse desenhada encima, como se elas não fizessem parte daquilo. O olhar triste de ambas ao passarem pelo grupo também mostra que aquilo não fazia parte delas, mostrando que em relação ao grupo de pessoas de trás, elas eram minoria. Segundo Janaina (2018) a dimensão estética se refere ao passado absorvido e referenciado sem o auxílio de problematização. No quadrinho, encontramos especialmente na construção gráfica do enredo colocando como exemplos elementos gráficos na sua composição. No quadrinho de Anne Frank um dos elementos gráficos que mais aparece é a bandeira com a suástica nazista. Na cena acima podemos perceber como a bandeira faz parte da cena, elas estão estampadas perto do grupo nazista e fazem referência a atual situação vivenciada no quadrinho. A suástica nazista é o símbolo usado pelo partido nazista, liderado por Hitler e que passou a ser reconhecida durante a Segunda Guerra Mundial, sendo um elemento usado em histórias que falam desse período, por ter uma cultura visual muito forte. A bandeira também em diversas outras cenas no quadrinho, como a abaixo onde temos a suástica nazista novamente, representando que os nazistas estavam queimando os livros.



Figura 3. Os nazistas queimam os livros.
Fonte: (FOLMAN; POLONSKY, 2017).

Na figura 1 também temos a fala da Anne trazendo uma informação sobre os judeus, explicando que quando os nazistas chegaram a sua maior intenção era exterminar os judeus, mesmo eles sendo menos de 1% da população. Aqui temos a manifestação da dimensão cognitiva pois Anne traz uma informação que pode ser provada através de trabalhos científicos. Essas informações podem aparecer de maneira direta (por notas de rodapés e referências a historiadores e/ou marcos e documentação), ou indireta (quando o autor coloca sua experiência sobre este passado na forma de memória ou interpretação histórica) (SANTOS. p.07, 2018), sendo possível visualizar que a dimensão estética e a cognitiva se manifestam nas primeiras páginas do quadrinho da história de Anne Frank.

REFERÊNCIAS

Anne Frank House. Disponível em: <<https://web.annefrank.org/pt/Anne-Frank/>>. Acesso em: 27 Maio. 2020.

ASSIS, Arthur. **A teoria da história de Jörn Rüsen: uma introdução.** Vol. 2. Ed. UFG, 2010.

BAROM, William Carlos Cipriani. Os principais conceitos da teoria da história de Jörn Rüsen: uma proposta didática de síntese. **Albuquerque.** V. 9, N. 18 (2017): Dossiê História indígena: o campo interdisciplinar renovado. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/5780>>. Acesso em: 28 Jun. 2021.

BONIFACIO, Selma de Fátima. **História e(m) quadrinhos: análises sobre a História ensinada na arte sequencial.** Dissertação (Mestrado em Educação). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a Humanidade.** São Paulo: Ática, 2005.

CHINEN, Nobu, **Linguagem HQ: conceitos básicos.** Editora Criativo, São Paulo, 2011.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank.** Edição integral. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. **O diário de Anne Frank.** 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2017.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos.** São Paulo Makron Books, 1995.

ROCHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo; GONTIJO, Rebeca. (Orgs.). **O ensino de história em questão: cultura histórica, usos do passado.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2015.

RÜSEN , Jörn. **Que és la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la história.** Tradução de F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. Disponível em: www.culturahistorica.es/rusen.english.html.

SANTO, Janaina de Paula do Espírito. **Segunda Guerra Mundial em Mangá: um estudo de Cultura Histórica.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, 2018.

BANDA LARGA CORDEL: CULTURA E MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL

Gabriel Marotti¹

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

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir a presença da temática tecnológica na trajetória de Gilberto Gil a partir de um diálogo entre a arte e a política, buscando compreender as subjetividades criadas em torno das tecnologias (na obra do compositor) e de que modo elas são transformadas no trânsito entre o poético e o político. Como recorte, são analisadas três canções onde o compositor aborda a questão da internet, sendo elas: *Pela internet* (1996), *Banda Larga Cordel* (2008) e *Pela internet 2* (2018). Apoiado nos aportes teóricos dos Estudos Culturais, o presente estudo demonstra como o tom de entusiasmo do artista com as redes é transformado numa visão mais reativa e melancólica que as compreende não mais somente como um campo de possibilidades, mas também como armadilhas estrategicamente articuladas pelo sistema político-econômico neoliberal.

Palavras-chave: Gilberto Gil, Cultura, Música popular, Mediação tecnológica e Arte-política.

ABSTRACT

This work aims to discuss the presence of the theme of technology in Gilberto Gil's trajectory from a dialogue between art and politics, seeking to understand the subjectivities created around technologies (in the composer's work) and how they are transformed in the transit between the poetic and the political. We analyze three songs in which the composer addresses the issue of the internet, namely: *Pela internet* (1996), *Banda Larga Cordel* (2008) and *Pela internet 2* (2018). Based on the theoretical contributions of Cultural Studies, this study demonstrates how the artist's tone of enthusiasm with the web is transformed into a more reactive and melancholic vision that sees it not only as a field of possibilities but also as traps strategically articulated by the neoliberal political-economic system.

Keywords: Gilberto Gil, Culture, Popular music, Technological mediation and Political art.

1. Introdução

Como um dos protagonistas do Tropicalismo, movimento que rompeu os limites da canção popular constituindo uma potente produção discursiva da arte e cultura brasileira (DE CAMPOS, 1974; FAVARETTO, 2000; VELOSO, 2017, NAVES, 2010), Gilberto Gil, além

acumular um capital simbólico de artista midiático e produtor de subjetividades na cultura brasileira, passou também a ocupar cargos na política institucional, desde vereador (mais votado) de Salvador em 1988 até o posto de Ministro da Cultura entre os anos de 2003 e 2008 durante o governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (CARVALHO, 2015; RISÉRIO; GIL, 1988; COSTA, 2011).

É nesse trânsito entre a arte e a política que se desdobra uma atividade singular na trajetória de Gilberto Gil, pela qual este estudo pretende se lançar: ao longo de mais de cinquenta anos de uma trajetória marcada pela abrangência criativa e intelectual (desde seus primeiros lançamentos na década de 1960 até o início desta pesquisa), não foram poucas as ocasiões em que Gil se ocupou de tematizar as tecnologias. É uma temática que, apesar de não ser necessariamente central na obra do compositor como um todo, atravessa toda sua trajetória artística – dos primeiros discos lançados nos anos 1960 ao mais recente (*Ok ok ok* – 2018), e adquire novos tratamentos e significados no âmbito político em que Gil assume o Ministério da Cultura, nas formulações de políticas culturais por onde o interesse pelas novas tecnologias, em especial as que envolvem o uso e acesso democrático às redes (internet), reaparece de forma acentuada. Desse modo, serão analisadas a seguir três canções em que Gil aborda o universo tecnológico, com delimitação no tema da internet, buscando não somente interpretá-las, mas também compreender como as subjetividades do artista (em relação às tecnologias) são transformadas nesse trânsito político.

Tendo como perspectiva de análise o campo dos Estudos Culturais, apoiado em teóricos como Raymond Williams (2011), Stuart Hall (2013) e John Thompson (2011), e como ferramenta metodológica a análise de canção, com base nas abordagens sócio-semióticas instrumentalizadas por Marcadet (2007), Tagg (2003) e Tatit (2012), constituem-se como objetos desta análise as canções *Pela internet* (1997), *Banda larga cordel* (2008) e *Pela internet 2* (2018).

2. AS VÁRIAS BANDAS DA INTERNET DE GILBERTO GIL

2.1 PELA INTERNET

Como uma de suas canções-louvor à *techné*, conforme descreveu o próprio compositor (GIL, 2003), *Pela Internet* foi a primeira música brasileira lançada ao vivo via internet (em 1996), cerca de um ano e meio depois do início do uso comercial da internet no país. No mesmo ano o artista havia lançado seu site oficial, sendo também um dos primeiros

artistas brasileiros a se estabelecer na rede (COSTA, 2011). A música compõe o álbum *Quanta*, lançado no ano seguinte, onde Gil “começava a mergulhar nos mistérios da física quântica”, nas novidades do “universo internáutico e na contemplação de ciência e arte” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 223).

Pela internet aponta para os novos paradigmas da comunicação (*Criar meu web site / Fazer minha home page*), do diálogo entre o local e o global, na possibilidade de um debate ampliado (*Eu quero entrar na rede / Promover um debate / Juntar via internet / Um grupo de tientes de Connecticut*), capaz de conectar, envolver e integrar pessoas de diferentes signos sociais e culturais (*Eu quero entrar na rede pra contactar / Os lares do Nepal, os bares do Gabão*). Comentando sobre a própria composição, Gil revela que sua intenção ao criar essas canções em que trata das novidades tecnológicas é de “batizar as novas tecnologias, para consagrá-las, para fazê-las entrar no mundo poético” (GIL, 2003, p. 446) e então relacioná-las com outros campos (qualidade muito própria ao projeto tropicalista-antropofágico).

A ação do compositor é expressa, ao longo de toda a música, nos verbos /criar/, /fazer/, /informar/, /entrar/, /promover/, /juntar/, /acessar/, sendo também demarcada pelo ritmo vibrante do samba (em tonalidade maior) e pela dicção segmentada pela qual Gil tematiza os adventos cibernéticos (*website, homepage, gigabytes, internet, vírus* etc.). No entanto, apesar da manifestação predominante de uma ação decidida, modalizada pelo *fazer* do artista (TATIT, 2012), o modo subjuntivo dos versos *Que veleje nesse informar / Que aproveite a vazante da infomaré / Que leve um oriki do meu velho orixá* revela uma incerteza sobre os caminhos dessa nova experiência, que por mais promissora que ela possa se demonstrar, não há certezas sobre seu controle e sobre suas direções.

O título da música tem seu sentido ampliado (e justificado) para além da temática da internet, quando faz uma citação melódico-linguística da música *Pelo telefone* (registrada por Donga) gravada 80 anos antes. Ao substituir o telefone pelo celular, a roleta pelo videogame, e pronunciar repetidas vezes o verbo “jogar”, criando um pequeno refrão, Gil atualiza a temática tecnológica da música brasileira numa “incorporação alegre, lúdica, dos novos jogos tecnológicos”, revelando, nas palavras do próprio compositor, “a intenção de jogar o jogo poético junto com o jogo tecnológico, de não perder a oportunidade disso (GIL, 2003a, p. 446).

Nota-se em *Pela internet*, que o entusiasmo do artista não se reduz a um interesse em entrar na rede para acessar um novo lugar cibernético (*web site, home-page, e-mail*), mas aponta para a oportunidade de subverter o princípio básico do acesso à internet (a

conexão) em função de uma mobilidade intercultural (expressa na menção aos diversos lugares e territórios que se deseja conectar, como Nepal, Gabão, e Praça Onze) e globalizada (que no campo linguístico, pode ser identificada na utilização dos termos em inglês, como *web site*, *home page*, *gigabytes*, *e-mail* e *connection*).

A mobilidade cartográfica com a qual Gil circula dentro de sua obra em diferentes territórios geográficos, lugares cibernéticos, cenários e numa impressionante variedade de temas, demarca também toda sua trajetória, na qual transita entre o poético e o político, ensaiando e articulando reflexões filosóficas, ora materializadas em produtos artísticos, ora concretizadas em políticas públicas (conforme se nota no contexto da próxima canção analisada).

2.2 BANDA LARGA CORDEL

Lançado no mesmo ano em que Gil deixou o ministério, o álbum dialoga com a trajetória do artista-político, sobretudo na canção que nomeia o trabalho e sintetiza as aproximações entre a voz que canta (do artista) e a voz que fala (do ministro). Em Banda Larga Cordel, Gil combina ritmos e sons eletrônicos com a linguagem de cordel, fazendo referência a uma de suas principais propostas desempenhada no MinC: expandir para todo o território nacional “a conexão rápida com a internet, a possibilidade real de trafegar imagens, sons do centro para a periferia (como tem sido a regra), mas também da periferia para o centro” (CARVALHO, 2015, p. 169-197).

Uma banda da banda é umbanda / Outra banda da banda é cristã / Outra banda da banda é kabala / Outra banda da banda é alcorão / E então, e então, são quantas bandas? / Tantas quantas pedir meu coração.

A ideia de um debate ampliado, multicultural e inclusivo que conecta o local ao global, e que já se apresentava em *Pela Internet*, reaparece nos versos *Mundo todo na ampla discussão / O neurocientista, o economista / Opinião de alguém que está na pista / Opinião de alguém fora da lista / Opinião de alguém que diz que não*, não mais somente como subjetivação do poeta, mas também como projeto desempenhado pelo ministro. É nesse sentido, do artista-político que reflete sobre ações já realizadas ao mesmo tempo em que ainda olha pra frente, preocupado com a necessidade de continuidade de determinadas políticas culturais, que o compositor transita (nesta canção) conectando passado, presente

e um futuro que exige não mais somente um olhar de esperança e entusiasmo (como visto em *Pela internet*), mas, além disso, um empenho político para sua construção.

Ou se alarga essa banda e a banda anda / Mais ligeiro pras bandas do sertão / Ou então não, não adianta nada / Banda vai, banda fica abandonada / Deixada para outra encarnação / (...) Piraí bandalargou-se um pouquinho / Piraí infoviabilizou / Os ares do município inteirinho / Com certeza a medida provocou / Um certo vento de redemoinho.

Subvertendo o sentido tecnológico comum ao sintagma “banda larga”, Gil constrói uma canção-manifesto que exprime o alargamento do conceito de cultura promovido na sua gestão à frente do MinC, onde aposta na diversidade cultural, étnica e religiosa do Brasil e do mundo, conforme nota-se (por exemplo) neste discurso proferido num seminário em 2006:

Não podemos privar as comunidades locais, tradicionais ou não, bem como os artistas e produtores culturais, da possibilidade de migração de sua produção simbólica para o interior da rede, para o ciberespaço. Para assegurar que a expressão das ideias e manifestações artísticas possam ganhar formatos digitais e, também, para garantir que os grupos e indivíduos possam criar, inovar e re-criar peças e obras a partir do próprio ciberespaço, são necessárias ações públicas de garantia de acesso universal à rede mundial de computadores. Sem inclusão digital de todos os segmentos da sociedade, a cibercultura não estará contemplando plenamente a diversidade de visões, de expressões, de comportamentos e perspectivas. [...] A cultura da diversidade digital é ampliada pelas práticas de compartilhamento de conhecimento, de tecnologias abertas, de expansão de telecentros, de oficinas de metareciclagem, de Pontos de Cultura (GIL, 2006).

Partindo de experiências sensitivas e de experimentações, que são próprias da trajetória musical do artista (*Pôs na boca, provou, cuspiu / É amargo, não sabe o que perdeu / Tem um gosto de fel, raiz amarga*), e demarcando, novamente, territórios socioculturais através de uma mobilidade cartográfica e antropofágica, Gil também faz uma citação ao seu mestre, João Gilberto: *E então, e então, são quantas bandas? / Tantas quantas pedir meu coração / E o meu coração pediu assim, só / Bim-bom, bim-bom, bim-bom, bim-bom.*

O trecho faz referência a uma das raras composições de João Gilberto, *Bim bom*, cuja letra, segundo Carvalho (2015, p. 197), “aborda a decantação da experiência estética do inventor da Bossa Nova” (*É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / o meu coração pediu assim só*). Nesse sentido, diante da complexidade que envolve a temática da cultura digital, “o guia do cartógrafo é o coração, de onde vem o encantamento pela batida do Bossa Nova/velho baião” (ibidem). É, inclusive, por essa via intuitiva, pela qual o coração é quem

dá o tom, e que inspira e demarca os processos criativos de grande parte dos compositores de canção popular (TATIT, 2012), que Gil aceita o desafio de ocupar o posto de Ministro da Cultura: “[o cargo] é uma pedreira, mas o coração é que diz. Se o coração quiser enfrentar, enfrenta” (GIL apud COSTA, 2011, p. 31).

As subjetividades da canção acessam a memória de seu compositor, que durante a infância, entre o mar e o sertão da Bahia, foi tocado pelas ondas do rádio. Aponta também para os princípios de liberdade e autonomia, (supostamente) favorecidos pela cultura digital:

Diabo de menino agora quer / Um ipod e um computador novinho / Certo é que o sertão vai virar mar / Certo é que o sertão quer navegar / No micro do menino internetinho / O Netinho, baiano e bom cantor / Já faz tempo tornou-se um provedor / Provedor de acesso / À grande rede www / (...) Diabo de menino internetinho / Sozinho vai abrindo caminho / O rádio fez assim com seu avô.

Este trecho ilustra (ainda com certo entusiasmo) o que Paulo Freire (2013, p. 82) denomina como “clima pedagógico-democrático”, isto é, um ambiente onde os educandos vão aprendendo a partir da própria prática, movidos pela curiosidade e pela liberdade de experimentar (certamente sujeitos a limites, mas em exercício permanente). Para este autor, a história não pode ser entendida e vivida como “determinismo” (onde os fatos são aceitos de forma mecânica e inconsciente, sem espaço para a ação dos indivíduos), mas como “possibilidade”. Ou seja, é através da autonomia e liberdade de um “corpo consciente”, capaz de se perceber “maior do que os mecanismos que o minimizam”, que a história pode ser desviada de um “imobilismo que nega o ser humano” para um caminho de novas possibilidades (idem, p. 112).

2.3 PELA INTERNET 2

Se as palavras “ação”, “interesse”, “entusiasmo”, “possibilidade”, foram utilizadas para interpretar e descrever os conteúdos simbólicos das canções *Pela internet* e *Banda Larga Cordel*, ao analisar o último trabalho em que Gil atualiza a discussão tecnológica em sua obra (*Pela internet 2*), lançado em 2018 com o álbum “Ok ok ok”, surge um outro cenário, menos voltado para uma intervenção criadora de possibilidades e mais direcionado a um balanço crítico sobre o contexto atual. Descritas como *substantivos duros de roer*, as palavras “Penúria, fúria, clamor, desencanto” aparecem nos primeiros versos da canção-manifesto que nomeia o álbum de sonoridade moderna e reflexões contrastantes, onde o

compositor revela maior encanto e beleza quando se volta para os netos, e um clima mais melancólico e distópico quando manifesta sua opinião sobre os problemas culturais e sociopolíticos da contemporaneidade.

O ano de 2018, que marca dez anos em que Gil deixou o cargo de ministro, também marca um difícil momento para o MinC e para a política brasileira de modo geral, com a eleição de Jair Bolsonaro à Presidência da República. É durante este governo que o ministério, que já havia sofrido tentativas de extinção durante o governo Temer (em 2016), foi reduzido ao status de Secretaria Especial da Cultura, vinculado ao Ministério de Turismo (além de todo um cenário de constantes cortes e ataques aos setores da cultura e educação).

É nesta conjuntura bastante tumultuada que o artista e ex-ministro parece sentir-se pressionado a se posicionar publicamente e ao fazê-lo, através de sua própria arte, produz esta canção que em princípio parte de tal intencionalidade (de manifestar sua opinião), porém, atravessando um cenário adverso, acaba por se calar “sobre as certezas e os fins”. A crítica social da canção tem seu cenário melancólico (já demarcado e sugerido pelo texto) ampliado em sua produção audiovisual que revela um sentimento de imobilidade diante de um cenário marcado por ódio, horror e, de certa forma, censura.

Ok, ok, ok, ok, ok, ok / Já sei que querem a minha opinião / Um papo reto sobre o que eu pensei / Como interpreto a tal, a vil situação / (...) Ok, ok, ok, ok, ok, ok / Sei que não dei nenhuma opinião / É que eu pensei, pensei, pensei, pensei / Palavras dizem sim, os fatos dizem não.

É a partir desse conjunto de elementos envoltos à concepção de *Ok ok ok* que é possível compreender o processo pelo qual as subjetividades e as percepções do artista sobre as tecnologias são profundamente transformadas na versão desencantada de *Pela internet 2*. Reduzindo significativamente o andamento da canção e convertendo sua tonalidade original (Dó) para um modo menor (Dó menor), o compositor e cantor ganha mais espaço para articular uma performance vocal menos segmentada, conferindo à melodia traços mais melancólicos. Somam-se a esses aspectos musicais, um enxugamento da instrumentação e textura (com a redução da quantidade de instrumentos e de efeitos programados), a alteração do gênero musical de referência, passando de samba para reggae, além do timbre de voz de Gil, com uma rouquidão já mais acentuada.

Em *Pela internet 2*, Gil busca (22 depois) dialogar com as questões levantadas na versão primeira da canção, respondendo e atualizando o debate e as experiências já

tematizados na década de 1990, principalmente com as canções *Parabolicamará* e *Pela internet* (*Criei meu website / Lancei minha homepage / Com 5 gigabytes / Já dava pra fazer um barco que veleje*).

Além de refletir predominantemente entre passado (com os verbos /criei/, /lancei/) e, principalmente, presente (como nos versos *Meu novo website / Minha nova fanpage / Agora é terabyte / Que não caba mais por mais que se deseje*), nota-se que há uma mudança no campo semântico da palavra “rede”, que não aparece mais como uma teia de possibilidades e de conexões capazes de incluir e integrar pessoas de diferentes lugares, mas como uma estrutura que, estrategicamente, captura e aprisiona os usuários (*Estou preso na rede / Que nem peixe pescado / É zapzap é like / É instagram, é tudo muito bem bolado*).

Revelando uma perspectiva mais reativa em relação à experiência nas redes, a canção chama a atenção para um esvaziamento dos lugares sociopolíticos e efetivamente reais. Ou seja, enquanto *Pela internet* e *Banda Larga Cordel* concebem as redes como um espaço virtual de mediação entre pessoas autônomas que existem social e culturalmente a partir de seus territórios geográficos (bairro, comunidade, cidade etc.), em *Pela internet 2* as redes (sobretudo com as chamadas redes sociais) tornam-se um lugar próprio, percebido como *um beco, um cep / Que não consta na lista do velho correio / De qualquer lugar*.

Em outras palavras, elas deixam de ser uma ferramenta complementar e auxiliadora às potências culturais e sociopolíticas que existem fora delas e são transformadas num lugar legitimado pelo sistema político-econômico neoliberal, de tal modo que parece existir para o mundo somente aquilo que está na rede. Nesse sentido, a possibilidade de uma experiência comunicacional e intercultural pela via da liberdade e autonomia dos usuários é traída por uma relação de interesses mercadológicos, que se articula quase que exclusivamente pela via de um consumo fetichizado e arquitetado por grandes corporações (que englobam toda a cadeia da indústria cultural).

Que o desejo agora é garimpar / Nas terras das serras peladas virtuais / As cripto-moedas, bitcoins e tais / Novas economias, novos capitais / Se é música o desejo a se considerar / É só clicar que a loja virtual já tem / Anitta, Arnaldo Antunes, e não sei mais quem / Meu bem, o itunes tem / De A a Z quem você possa imaginar.

Falar de fetiche da tecnologia é pensar sobre como a história de seu desenvolvimento durante o século XX (que envolve pesquisas militares para estratégias de guerra, controle, poder e, conseqüentemente, mal-estar social) é apagada diante das sedutoras promessas de maior facilidade, agilidade e poder, pelas quais ela consegue ser apresentada e vendida.

O fetichismo em torno da tecnologia tem raízes em sua conexão com alguma dimensão de poder, e vários setores ligados à música vão desenvolver seus discursos nesse sentido. Ainda hoje, grupos musicais voltados para a produção de consumo esforçam-se para associar sua imagem aos últimos desenvolvimentos da tecnologia musical, de modo que seus ouvintes sintam-se também conectados a esse espírito tecnocultural a cada vez que compram uma gravação ou declaram-se fãs desses grupos (IAZZETTA, 2009, p. 24).

Se escutada despretensiosamente, *Pela internet 2* pode soar leve e inocente, além de certamente ser posicionada entre as obras menos interessantes do artista, num sentido geral, envolvendo composição, arranjo e performance. Mas se analisada dentro do repertório temático das tecnologias (principalmente com a delimitação da internet além de se considerar o fator cronológico das composições), seu conteúdo crítico-melancólico torna-se claro (assim como a própria obra e sua execução, com formas menos atraentes e envolventes ganham outros significados).

Ou seja, num contexto onde até a espiritualidade passa a ser mediada pelas tecnologias (*O monge no convento / Aguarda o advento de deus pelo iphone*); onde a rede de acesso passa a ser percebida como armadilha (*Estou preso na rede*); e onde a quantidade e velocidade desproporcionais de invenções e atualizações de produtos e aplicativos geram muito mais desconforto do que conhecimento e experiências reais (*Cada dia nova invenção / É tanto aplicativo que eu não sei mais não*), o entusiasmo com o futuro dá lugar à reflexão. E esta (a reflexão levantada por Gil), só pode ser melhor compreendida na aproximação com *Ok ok ok* (onde é ilustrado um cenário sombrio, de melancolia e imobilidade, conforme já mencionado).

Para o filósofo Walter Benjamin (2012), o conhecimento e todo um conjunto de hábitos, costumes e valores culturais acumulados pelas diferentes sociedades, eram, historicamente, transmitidos através daquilo que ele denomina em suas obras como 'experiência'. Nesse sentido, os meios técnicos (imprensa, rádio, TV etc.) rompem com a transmissibilidade da experiência humana, onde o relato, a narrativa e a oralidade em geral, que aproximavam narradores e ouvintes (pela própria experiência), são ameaçados, gerando um distanciamento inédito entre grupos humanos e, sobretudo, entre gerações. Outro aspecto que marca o conceito do autor, e que também está presente na canção de Gil, é o ritmo extremamente veloz pelo qual as coisas acontecem e se transformam, sem que haja tempo de assimilação para a capacidade e percepção humana.

É diante de um contexto que envolve essa velocidade e intransmissibilidade da experiência humana (que tornam os indivíduos cada vez mais isolados e desorientados, e

não de fato conectados e conhecedores como se buscava), que Gil desacelera o ritmo em *Pela internet 2*, e opta pelo reggae (gênero também conhecido por comunicar mensagens reflexivas a um público predominantemente jovem) para cantar as tecnologias em outros tons: tonalidade menor na harmonia; tom de voz mais maturada (expresso na rouquidão); tom de performance melancólica; tom de declínio da ação; ao mesmo tempo que em tom de artista contemporâneo e tropicalista, ligado nas questões de seu tempo e em constante diálogo com os arquivos simbólicos da brasilidade.

4. CONSIDERAÇÕES

Ao analisar três canções do repertório em que Gil tematiza as tecnologias, com delimitação à questão da internet (sendo elas, *Pela internet*, *Banda larga cordel* e *Pela internet 2*), foi possível perceber como as noções de mediação tecnológica são trabalhadas pelo compositor (levantando questões como cultura digital, acesso à informação, autonomia dos usuários, trocas interculturais e simbólicas, entre outras), influenciando diretamente sua atuação política (subjetividades cristalizadas em políticas culturais), sendo também influenciadas pela própria experiência na política institucional. Ou seja, a arte como criação política, e esta como fonte de inspiração poética.

A figura e a experiência de Gilberto Gil no MinC demonstram, em certa medida, como a arte e a cultura (em geral) podem ser compreendidas como práticas políticas, não somente no sentido comum, de que toda arte e práticas culturais são políticas, mas num sentido de politização capaz de intervir efetivamente na formulação de políticas públicas, refletindo no que buscavam tanto os estudantes franceses quanto os jovens tropicalistas do final dos anos 1960: a imaginação no poder.

Nota-se que o tom de entusiasmo do artista (manifesto nas duas primeiras canções analisadas), que durante um longo período concebe as tecnologias como possibilidades, manifestando sua ação num jogo tropicalista-antropofágico com o universo tecnológico marcado pelas redes de acesso (ao simbólico) e conexão (humana), é profundamente transformado numa reflexão mais reativa e melancólica, referente a um cenário onde se percebe que os usuários não possuem um controle autônomo de suas redes, e estas se revelam estrategicamente como teias aprisionadoras (conforme aponta a última canção analisada).

Se por um lado as canções podem ser pensadas como materializações de subjetividades do compositor, por outro, a política é o campo pelo qual a trajetória de Gil apostou para levar às últimas consequências o processo de transposição de subjetividades não somente do plano filosófico para o artístico, mas do mundo simbólico para a realidade material e histórica. Neste mesmo sentido, se o compositor é o malabarista que se equilibra no fio discursivo das tensões entre melodia e letra, a trajetória de Gil é demarcada pela cartografia de um sujeito que se equilibra entre a arte e a política, entre o discurso musical e o ministerial, entre o autógrafo e a assinatura de documentos oficiais, entre politização da arte e a estetização da política.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. **A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil**. Ateliê Editorial; Aracaju, SE: Editora Universitária Tiradentes, 2015.

COSTA, Eliane. **Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Azougue, 2011.

DE CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. Editora Perspectiva, 1974.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. Ateliê editorial, 2000.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor**. Editora Companhia das Letras, 2003.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org.: Liv Sovik- 2. ed. - Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. 2009.

MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Civilização brasileira, 2010.

RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Paz e Terra, 1988.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. Edusp, 2012.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5, 2003.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: vozes, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ANÁLISE COMPUTACIONAL DE CARACTERÍSTICAS ACÚSTICO-VOCAIS EM UMA CANÇÃO CROSSOVER: UM ESTUDO DE CASO DE *THE GIRL IN 14G*

Helen Bovo Tormina¹ e Tales Botechia¹

1. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

RESUMO

Buscando entender os fenômenos acústicos que permeiam as transições de técnicas vocais em situações *crossover*, o presente trabalho avalia características acústicas dos estilos vocais presentes em *The Girl in 14G* através de descritores de áudio. Para tanto, observamos características dos ajustes vocais requeridos pela canção e indicamos os descritores usados que extraem dados relevantes às qualidades acústicas presentes na peça.

Palavras-chave: Canto *Crossover*, Hibridismo vocal, *The Girl in 14G*, *Music Information Retrieval* e Descritores de áudio.

ABSTRACT

Towards understanding the acoustic phenomenons that permeate vocal technique transitions in crossover situations, the current work evaluates acoustical features of the recurring vocal styles in *The Girl in 14G* through audio descriptors. To accomplish it so, we observe the characteristics of vocal adjustments required for the song and indicate the descriptors used to extract relevant data of acoustic features found in the piece.

Keywords: Crossover Singing, Hybrid singing, *The Girl in 14 G*, *Music Information Retrieval* and Audio Descriptors.

1. APRESENTAÇÃO

Este estudo avalia, através de recursos computacionais, as alterações de características acústicas produzidas na performance de uma peça para canto crossover, em que uma única cantora deve usar de recursos técnicos distintos. A peça em questão, *The Girl in 14G* (2001), de Jeanine Tesori e Dick Scanlan, foi especialmente composta para a multiplicidade técnica da cantora e atriz *crossover* [1] norte-americana Kristen Chenoweth. Considerando a tendência da partitura em referenciar outras obras para indicar o gênero

musical a ser interpretado, o presente trabalho busca elucidar, por meio de descritores de áudio, as características acústicas da voz relacionadas a cada estilo de canto, contribuindo para estudos em *Music Information Retrieval*, com a compreensão de fenômenos acústicos referentes à transição entre técnicas e estudos em acústica da voz.

Definimos para este trabalho duas nomenclaturas relacionadas ao intervalo de adaptação(ões) do trato vocal no canto crossover: crossover alternado, e crossover simultâneo. O *crossover* alternado, comum à maioria dos cantores crossovers, utiliza-se de um “tempo de calibragem”, ou seja, um período em que o trato vocal acomoda um novo formato/*design*/configuração. Nele, é possível alterar o espaço interno através da movimentação de suas paredes até alcançar o formato necessário, possibilitando a manipulação dos formantes e, conseqüentemente, uma significativa variação de timbre(s). Para que este processo aconteça, cada cantor leva um tempo diferente, que vai de acordo com a habilidade e conforme a demanda profissional.

Já o *crossover* simultâneo, como trabalhado na peça em questão, não oferece tempo hábil para fazer uma regulagem gradativa, como, por exemplo, desaquecer e reaquecer a voz com uma postura vocal diferente. Há apenas algumas pausas entre trechos, ou mesmo ao final da peça a exigência de alternância sem pausas entre as mudanças vocais.

A partir destas constatações, levantamos questões sobre o canto *crossover* simultâneo: em um contexto sem tempo para uma adaptação gradual entre técnicas, como os parâmetros acústicos se comportam na mudança rápida entre estilos vocais? Para compreendermos este comportamento, aprofundamo-nos na peça em si e em ferramentas computacionais que possam contribuir na coleta de dados referentes ao comportamento acústico produzido pelo trato vocal em diferentes estilos cantados simultaneamente.

2. THE GIRL IN 14G, ESTILOS VOCAIS E AJUSTES TÉCNICOS

A peça conta a experiência vivida pela própria cantora para a qual foi composta, convivendo com vizinhos barulhentos, e pede três personagens distintos: a vizinha estudante de ópera, a vizinha cantora de jazz, e a narradora que protagoniza o embate entre elas. Chenoweth utiliza a voz característica escolhida por ela ao atuar em Teatro Musical, muito próxima da colocação de sua voz falada, com sotaque habitual do estado de Oklahoma, e com diversas qualidades que, em análise vocal, podem ser consideradas como *twang* [2]. Apesar de ser uma característica específica da cantora original, muitas cantoras reproduzem

esta performance na seção de narração, em que teoricamente se utilizaria o recurso de *speech level* [3], empregando um som nasal [4] e ou *twang*, para um maior distanciamento vocal da seção de jazz e aproximação de recursos cênicos utilizados em vozes caricatas de personagens de Teatro Musical.

Apesar de termos três personagens vocalmente distintas, o número de ajustes necessários à composição não se limita a este número. Em uma análise preliminar da gravação original, para estabelecer parâmetros de performance que norteassem a gravação produzida para este estudo, pontuamos os ajustes: *speech level*, *twang/nasal*, *chest*, *brassy*, *chest mix*, *head mix* [5], *belt* e lírico leve e robusto. Durante a gravação, no ataque da primeira nota da primeira seção de jazz, foi utilizado um ajuste de *drive* [6] vocal, por ser um recurso comumente utilizado no gênero. A terminologia *speech level*, na gravação original é justificável, pois a sonoridade de Chenoweth em sua voz falada e nas seções da canção como narradora é a mesma. Entretanto, para diversos outros falantes de inglês, a sonoridade próxima à fala tem outra colocação.

Os desafios técnicos da canção consistem em manter um posicionamento mediano de laringe com flexibilidade suficiente para mudar rapidamente de posição para mais alto ou mais baixo, transitar entre os registros [7] M1 e M2 sem manifestar quebra [8], e alternar aberturas opostas do trato vocal como o formato de megafone para *belting* [9] e megafone invertido para canto lírico (SUNDBERG; THALEN; POPEIL, 2012). Em alguns momentos da música teatral, a quebra entre registros não é necessariamente um elemento ruim, entretanto, na peça em questão, para manter de forma eficaz a unidade de cada personagem, é necessário que se mantenha a uniformidade da característica vocal de cada personagem em suas respectivas manifestações durante a narrativa.

A pressão subglótica [10], dentro do que Sundberg et al. (2012) chamam de diferentes subestilos de *belting*, se mostra diferente em cada tipo de emissão vocal por eles descritos. No presente estudo, utilizamos escolhas que se assemelham aos estilos descritos no estudo supracitado como *heavy* em especial nas seções finais da peça, *speech like* e *nasal*, além de *classical* nos trechos líricos [11], reconhecendo através do estudo mencionado a demanda de alto controle da utilização do ar durante a execução de uma peça com tal variação. O coeficiente de fechamento da prega vocal em *belting* também é maior do que no canto clássico (TITZE; WORLEY; STORY, 2011). Portanto, o controle da fonte para mudar de uma maneira a outra de utilização é imprescindível, assim como o domínio dos filtros [12].

A canção foi mapeada de acordo com os seguintes parâmetros: extensão de notas por seção, registro predominante, ajuste vocal principal, característica tímbrica

predominante. A peça foi dividida em 13 seções de compassos, de acordo com a predominância do ajuste vocal utilizado, sendo eles, respectivamente: *speech level* com *twang*, lírico robusto, lírico leve, jazz, *belt*, *high belt* e sessões mistas.

Nas seções da narradora houve uso predominante do *speech level* e *twang*, a voz permaneceu predominantemente em M1 com exceção da nota final, na seção 13. Ocasionalmente, a nota final desta canção também é realizada em M1 com *high belt*, entretanto, na gravação utilizada para este estudo a escolha foi utilizar a voz em M2 com a modificação da vogal [i], utilizando uma postura mais aberta, semelhante à vogal [ε], aproximando-a da aparência tímbrica de M1. Foi utilizado pouco espaço orofaríngeo, houve predominância de ressonância dos seios paranasais e a laringe permaneceu em posição mediana.

Nas seções da cantora lírica, a voz evidentemente passa para M2. Os trechos iniciais das seções desta personagem são indicados na partitura como “à *la Tristan*”, referente à ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, repertório no qual se espera uma voz penetrante e de grande intensidade. De acordo com a propriocepção da cantora durante a execução destes trechos, a ressonância sobe para ressonadores superiores, a laringe assume uma posição mais baixa, porém não tão baixa, facilitando a transição rápida. O véu palatino assume uma posição mais alta, os lábios se tornam protuídos para frente, e o fluxo de ar se torna mais intenso. Já nos trechos indicados como “à *la Magic Flute*”, a voz se utiliza de menos volume, mais apoio abdominal facilitando o *staccato*, e é utilizada a ressonância dos seios paranasais, com a subida de posição da laringe em relação ao trecho lírico anterior.

Nas seções de jazz, é usado pouco volume, mais espaço orofaríngeo em comparação às seções da narradora, utilizando o ajuste chamado por Spivey e Barton (2018) de *chestmix*. É adotado uma posição de palato relativamente alta, e buscou-se imprimir um timbre mais aveludado, com exceção do *drive* inicial, e um aspecto sonoro mais “escuro”, como se as notas fossem mais graves do que de fato são. Tanto as seções em *speech level* quanto líricas possuem notas na mesma região grave (A_2 e Ab_2) [13], e são apresentadas mais cedo na canção. As notas mais graves da canção são realizadas de fato pela voz jazz, entretanto, apenas na seção mista final (G_2). Somente nos segmentos finais da peça aparece o ajuste *belt*, no qual há grande pressão subglótica e ressonância frontal. Nestes momentos, houve a percepção da maior abertura externa da cavidade oral, estreitamento do espaço posterior da orofaringe, e retesamento da laringe.

Na tabela seguinte, apresentamos cada seção com sua extensão e ajuste vocal:

Tabela 1. Seções da peça. Extensão de notas - Ext.; Compassos - Comp.; *Speech level* - L.V.; Lírico robusto - L.R.; Lírico leve - L.L.; *Chest mix* - C.M.; Seções mistas - Mst.; *Belt* - Blt.

Seções	1	2	3	4.1	4.2	4.3	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ext.	A ₂	Ab ₂	C ₃	D ₄	G# ₄	E ₄	A ₂	E ₃	C ₃	C ₃	B ₂	A ₃	D ₃	G ₂	D ₃
	A ₃	Ab ₄	B ₃	D ₅	B ₄	C ₅	A ₃	Bb ₄	B ₃	A ₄	G# ₃	B ₃	D ₄	G ₄	D ₄
Comp.	3	22	25	34	38	40	46	64	73	82	90	97	106	112	127
	21	24	33	37	39	43	63	72	81	89	96	105	111	124	137
Ajuste	S.L.	L.R.	S.L.	L.L.	L.R.	L.L.	S.L.	C.M.	S.L.	Mst.	S.L.	Blt.	Blt.	Mst.	Blt.

3. FERRAMENTAS DE ANÁLISE: *MUSIC INFORMATION RETRIEVAL* E DESCRITORES DE ÁUDIO

Music Information Retrieval (MIR) é um campo interdisciplinar recente, que vem crescendo dentro da musicologia (KLAPURI, 2006; RAS et al., 2010). Futrelle e Downie (2003) dividem as comunidades de *MIR* em áreas comuns, como: Ciência da computação, recuperação de informação; engenharia de áudio, processamento de sinal digital; musicologia, teoria musical; biblioteconomia; ciência cognitiva, psicologia, filosofia; e direito. De acordo com Zattra (2005, p. 1), a análise computacional, costumeiramente empregada nas pesquisas de *MIR*, “poderia aplicar seus resultados atuais na extração automática de características, classificação e segmentação dos sons para análise musicológica”.

Trabalhos em *MIR* com voz têm se voltado à identificação de voz falada e cantada (KHUNARSAL et al., 2009), ou reconhecimento de emoções (HAKANPÄÄ et al., 2019) e, apesar de uma quantidade considerável de trabalhos em bases de dados com reconhecimento de gêneros musicais (RAS et al., 2010), estudos de qualidades acústicas produzidas pela voz cantada não têm sido utilizadas para o reconhecimento de estilos musicais, podendo ser um critério para contribuir com a identificação de gêneros musicais.

Para a identificação dessas características acústicas da voz, faremos uso de descritores de áudio, tendo em vista sua capacidade de fornecer dados objetivos de modelos acústicos representados graficamente, com os quais podemos observar de maneira mais minuciosa as alterações timbrísticas da voz, conforme especificaremos a seguir.

4. METODOLOGIA: ETAPAS PARA O PROCESSO DE ANÁLISE

A partir do levantamento de estilos cantados em *The Girl in 14G*, e compreendendo a base conceitual em que se inserem as ferramentas de análise, detalhamos o processo metodológico em suas etapas de execução. Ademais, com base em características acústicas vocais, indicamos quais descritores de áudio serão empregados.

Primeiramente, gravamos em estúdio a performance da peça apenas com a voz. Para a gravação, o equipamento utilizado foi um microfone *MXL 990*, pré-amplificador *Behringer T1953*, e interface *Tascam US-1800*. Para a captação, a cantora *crossover* interpretou a canção a 25cm de distância do microfone. O registro da gravação foi feito pelo *software Pro Tools 2021*, em um *laptop* com sistema operacional *MacOS High Sierra*.

Em seguida, a análise de aspectos acústicos da voz foi feita com a gravação pelo *Sonic Visualiser*, um *software* de código aberto com ferramentas para operar em dados de sinal digital. Neste *software*, usamos os descritores de *Spectral Roll-off* e *RMS*, da biblioteca *MIR.EDU*, desenvolvida por Justin Salamon (2014). A escolha destes descritores é justificada por operarem em qualidades acústicas que caracterizam tanto o canto lírico, quanto os subestilos de *belting* da peça (SUNDBERG; THALÉN; POPEIL, 2012; TITZE; WORLEY; STORY, 2011).

O descritor de *Spectral Roll-off* dá o ponto limite em Hertz até um determinado valor percentual da energia do espectro em que é acumulada. Sendo assim, um som com um espectro de maior energia, tende a apresentar valores mais altos. Por conta deste comportamento, o *Spectral Roll-off*, como indica Monteiro (2012, p. 129), é utilizado para “diferir vogais e consoantes da voz humana”. Ademais, o trato vocal de *belting* é configurado para reforçar o segundo parcial, de maneira que os dados coletados para este estilo podem apresentar valores mais altos em relação aos outros. Os valores estabelecidos de *window size* e *window increment* são, respectivamente, de 4096 e 2048, com o ponto limite em 85%. Bullock (2008, p. 64) define a equação do descritor de *spectral roll-off* como:

$$\sum_0^{f_c} a^2(f) = k/100 \sum_0^{sr/2} a^2(f)$$

Eq. 1.

onde a representa a magnitude, $sr/2$ é a metade do número de amostras da janela de análise, f é a frequência em Hertz, f_c é a frequência do ponto de *Roll-off*, e $k/100$ é a porcentagem do espectro de magnitudes que define o ponto de *Roll-off*.

O descritor de *RMS* (*Root Mean Square*) calcula a média quadrática da amplitude. Diferentemente do descritor apresentado anteriormente, que opera sobre o domínio frequencial, a média quadrática está relacionada à amplitude de um som. Em complementaridade ao descritor de *spectral roll-off*, seu uso pode também distinguir os tipos de canto, dado o diferente volume de suas projeções. Para este descritor, os valores de *window size* e *window increment* são de 8192 e 4096. Bullock (2008, p. 67) define a equação da média quadrática do seguinte modo:

$$\sum_0^{f_c} a^2(f) = k/100 \sum_0^{sr/2} a^2(f)$$

Eq. 2.

Onde a são os valores de amplitude na $k^{\text{ésima}}$ amostra e N o número de amostras das janelas.

5. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Para melhor observar os resultados, fornecemos no *QR Code* a seguir a gravação feita para este trabalho com a visualização do espectrograma ao fundo, com a linha em azul representando os valores do descritor de *spectral roll-off* e em vermelho o descritor de *RMS*:



Recorrendo aos descritores para analisar a performance, obtivemos resultados que revelam aspectos acústicos característicos para os estilos de voz, além de resquícios acústicos entre transições. Com o descritor de *spectral roll-off*, observamos uma diferenciação entre as seções da narradora e *high belt*, com as seções em lírico e jazz, conforme vemos na figura 1:

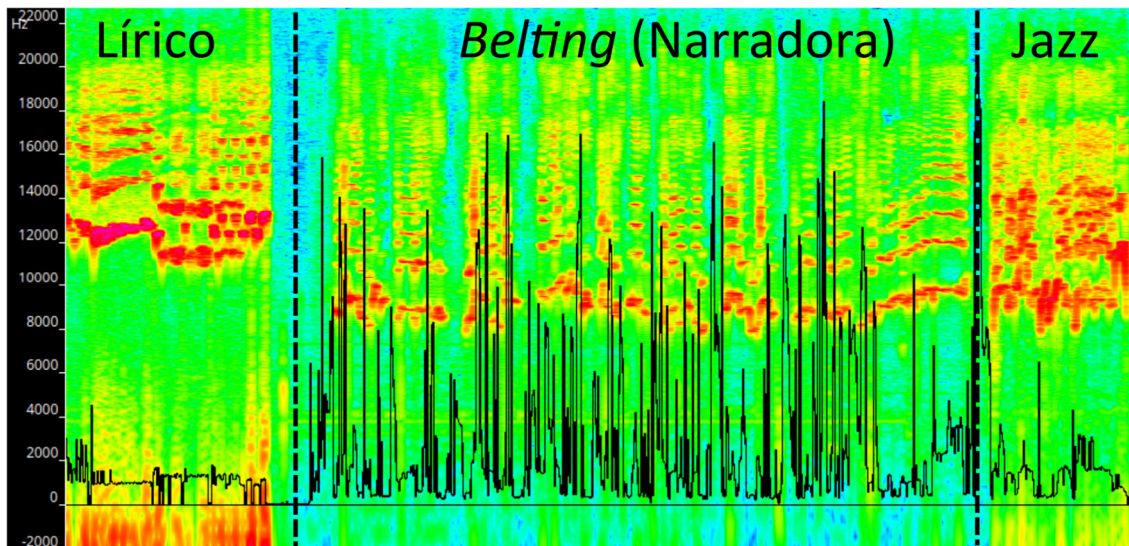


Figura 1. Espectrograma e descritor de spectral roll-off, demonstrando maior energia na região de belting. Trecho correspondente a aproximadamente 1'05"- 2'05" da peça.

As seções em canto lírico e jazz sempre têm um acúmulo de energia abaixo de 2000Hz, enquanto as demais seções possuem picos de energia em consoantes e notas longas com energia acima de 2000Hz.

Já o descritor de *RMS* apresenta outra distinção: seções da narradora com valores [14] de 0,02 aproximadamente, seções de jazz próximos a 0,10 e seções líricas com curvas mais acentuadas e picos próximos a 0,34:

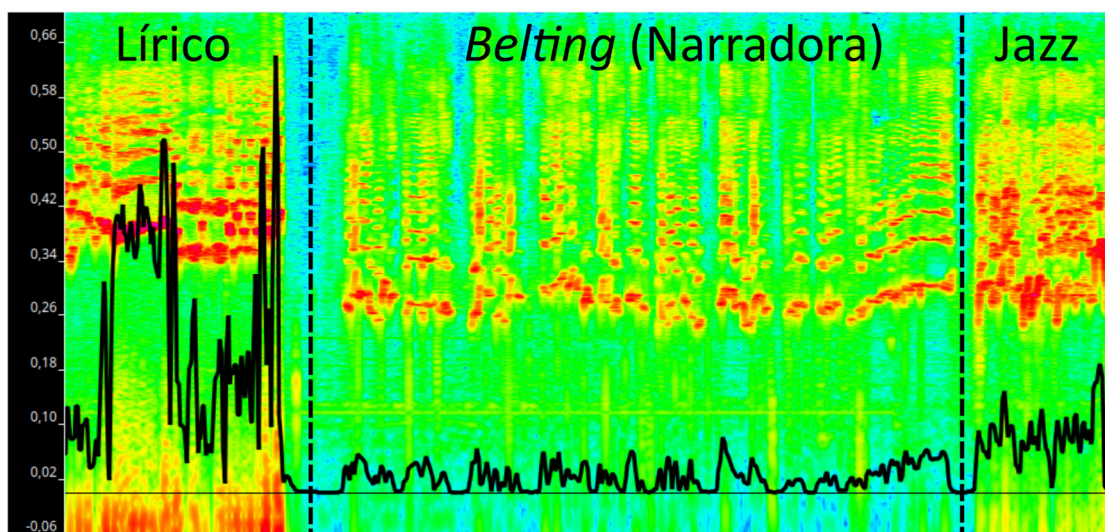


Figura 2. Espectrograma e descritor de Root Mean Square (RMS). Trecho correspondente a aproximadamente 1'05"- 2'05" da peça.

Com o levantamento desses dados, elaboramos a tabela seguinte com as principais características obtidas por ambos os descritores em cada um dos estilos da peça, demonstrando, dessa forma, a identidade acústica que define seus ajustes vocais:

Tabela 2. Características obtidas pelos descritores para cada estilo vocal da peça.

	<i>Spectral Roll-off</i>	RMS
Speech level/Twang	Picos > 2000 Hz em consoantes	0,02 RMS
Lírico	Valores < 2000 Hz	0,34 RMS
Jazz	Valores < 2000 Hz, com picos de consoantes mais proeminentes que lírico	0,10 RMS
Belt/High belt	Valores > 2000 Hz	0,10 RMS

6. AVALIAÇÕES PARA AS PRÓXIMAS PESQUISAS

Notamos nos espectrogramas que nos inícios de seções de *belting* seguidas de seções líricas, a voz ainda tem indícios de energia mais intensas nas fundamentais, característica comum à técnica lírica. O estudo demonstra a necessidade de se investigar os efeitos acústicos, em especial o acompanhamento do comportamento do primeiro e segundo harmônicos ao primeiro formante [15] e mudanças nos comportamentos de inertância [16]. Seria um acréscimo de inertância reativa[17] típica do canto lírico preservada no trecho em *belting* subsequente?

Um novo estudo, através de uma observação com amostragem maior e utilizando análises computacionais produzidas por *softwares* voltados à análise vocal, como o *Vocevista* e *Praat*, de forma complementar àqueles utilizados previamente para elucidar o que pode ser um evento isolado ou um padrão, encontra-se em elaboração. Ademais, os comportamentos acústicos na alternância de técnicas vocais observados podem contribuir para estudos mais aprofundados em acústica vocal.

Por fim, apontamos aspectos que acusticamente distinguem um estilo vocal de outro, podendo ser incorporados a diversas pesquisas em *Music Information Retrieval*, coletando dados novos para a recuperação de informações acerca do estilo vocal utilizado, de tal

maneira que possa contribuir com a escuta de máquina tanto para o reconhecimento do ajuste vocal em si, quanto para o gênero musical em questão.

7. NOTAS

[1] - É considerado cantor crossover aquele que conta com mais de uma técnica, capaz de produzir diferentes resultados de emissão vocal, sem, no entanto, deixar reminiscências entre estilos vocais. LeBorgne e Rosemberg (2014), que utilizam o termo cantor híbrido e atleta vocal para tais performers, afirmam que para realizar tais transições, o cantor deve possuir alto nível de excelência e adaptabilidade técnica.

[2] - Qualidade da voz humana, produzida pela passagem do ar através do nariz durante a fala: um (som) nasal/twang sulista (referente ao sotaque de alguns estados ao Sul dos Estados Unidos da América). “*A quality of the human voice, produced by air passing out through the nose as you speak: a nasal/southern twang*”. Cambridge Dictionary, disponível em <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/twang>

[3] - *Speech Level Singing*: Canto a nível de fala, método desenvolvido e patenteado por Seth Riggs (1992).

[4] - Nesse contexto, utilizamos a palavra Nasal como um dos subestilos de *Belting*, descritos no estudo sobre características fonatórias e ressonantais destes subestilos feito por Sundberg, Thalén e Popeil (2012). Os autores nomearam como exemplo sonoro: Patti Lupone - *As Long As He Needs Me* do musical *Oliver!*. Musica e letra de Lionel Bart.

[5] - De acordo com a nomenclatura utilizada por Spivey e Barton (2018) para *chest mix* como ajuste vocal com predominância de TA (Tiroaritenóideo), e *head mix* como ajuste vocal com predominância de CT(Cricotireóideo).

[6] - Distorção vocal utilizada por cantores de *rock*, *blues*, *heavy metal* e *jazz*, que apresenta crepitação do som, deixando-o com uma sonoridade “rasgada”.

[7] - Registros são “uma região de frequências em que todos os sons soam de maneira semelhante e são aparentemente produzidos de maneira similar” (SUNDBERG, 2015 p. 82). M1 refere-se ao registro produzido com o corpo e cobertura do músculo vocal, Tiroaritenóideo (TA), e também é bastante referido como “voz de peito”. M2 refere-se ao registro produzido através da ação do músculo Cricotireóideo (CT) sobre o TA, alongando-o e fazendo com que a vibração mais intensa ocorra na superfície das pregas vocais, sendo também nomeado como registro “de cabeça”.

[8] - Quebra de registro configura uma descontinuidade vocal na região de passagem entre um registro e outro (PINHO e PONTES, 2008).

[9] - De acordo com Rubim (2019) “Belting é um ajuste de fonte e filtro (...) A laringe sobe, a faringe retesa, o espaço ariepiglótico é estreitado, o véu palatino é retesado e todo o sistema

sofre um tensionamento global. Graças a esses ajustes, o sistema fonatório produz um som estridente e ao mesmo tempo bem próximo à fala.” (RUBIM, 2019, p. 90).

[10] - Pressão de ar localizada abaixo das pregas vocais.

[11] - A peça utilizada como referência por Sundberg et al (2012) é *Una Voce poco fa*. Nesta peça, a voz tende a ser mais arredondada nas notas longas, e mais leve nas coloraturas.

[12] - Filtros do trato vocal – “A acústica vocal é compreendida primariamente de dois fatores: a fonte vocal ou [fonte de] vibração, a qual produz uma série de harmônicos, e filtro do trato vocal, ou ressonador, o qual seletivamente reforça ou enfraquece as frequências que são introduzidas nele pela fonte vocal” (BOZEMAN, 2013 - p 3, tradução dos autores). Aqui considerando as mudanças de forma que paredes do trato vocal podem assumir e o resultado desta mudança na interação dos formantes e harmônicos produzidos.

[13] - Adotamos C_3 como referência para o dó central.

[14] - A potência RMS equivale a 70% da potência de pico (IHF) e a 35% da potência de pico-a-pico (PMPO).

[15] - O primeiro formante determina a profundidade e o preenchimento do timbre, assim como a dimensão aberta ou fechada das vogais. Todos os eventos relacionados aos registros são causados ou relacionados pela interação deste primeiro formante com os harmônicos da fonte vocal. (BOZEMAN, 2013, p. 13).

[16] - Razão entre a reatância acústica associada à energia cinética do meio acústico e a frequência da perturbação sonora multiplicada pelo fator 2π ; massa acústica.

[17] - A inertância do tipo reativa facilita a automanutenção da vibração das pregas vocais pela diminuição do limiar de pressão fonatório (BARSANELLI, ET AL 2011, p. 462).

REFERÊNCIAS

BARSANELLI COSTA, Cláudia; CHECHINATO COSTA, Luis Henrique; OLIVEIRA, Gisele; BEHLAU, Mara. Efeitos imediatos do exercício de fonação no canudo. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, vol. 77, núm. 4, jul/ago, 2011, p. 461-465.

BOZEMAN, Kenneth W. **Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers**. Vox Musicae: the Voice, Vocal Pedagogy, and Song Book 9. Boydell & Brewer. Edição do Kindle. 2013.

BULLOCK, Jamie. **Implementing audio feature extraction in live electronic music**. Tese (Doctor in Philosophy). Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, p. 260. 2008.

TWANG. *In*: CAMBRIDGE dictionary. Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/twang>. Acesso em: 12/05/2021.

FUTRELLE, Joe; DOWNIE, John Stephen. Interdisciplinary Research Issues in Music Information Retrieval: ISMIR 2000-2002. **Journal of New Music Research**, v. 32, n. 2, p. 121-131. 2003.

KLAPURI, Anssi. (Ed.). **Signal processing methods for music transcription**. Nova Iorque, NY: Springer, 2006.

LEBORGNE, Wendy DeLeo.; ROSENBERG, Marci. Daniels. **The vocal athlete**. San Diego, CA: Plural Publishing Inc, 2014.

MONTEIRO, Adriano. **Criação e Performance Musical no Contexto dos Instrumentos Digitais**. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, p. 159. 2012.

PINHO, Silvia.; PONTES, Paulo. Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal. Série Desvendando os Segredos da Voz. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

RAS, Zibinigiew; WIECZORKOWSKA, Alicja (Eds.). **Advances in music information retrieval**. Berlim: Springer, 2010.

RUBIM, Mirna. **Voz Corpo Equilíbrio**. Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2019.

SALAMON, Justin; GÓMEZ, Emilia. MIR.EDU: An Open-Source Library for Teaching Sound and Music Description. *In*: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 15, 2014, Taiwan. **Anais...**

SPIVEY, Norman; BARTON, Mary. **Cross-Training in the Voice Studio: A Balancing Act**. San Diego: Plural Publishing, 2018.

SUNDBERG, Johan.; THALÉN, Margareta; POPEIL, Lisa. Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics. **Journal of Voice**, v. 26, n. 1, p. 44–50, jan. 2012.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TEROSORI, Jeanine. **The girl in 14G**. Para voz. [s.l.]: Thoroughly Modern Music Publishing Co., 2000. 1 partitura.

TITZE, Ingo; WORLEY Albert. S; STORY, Brad. Source-Vocal Tract Interaction in Female Operatic Singing and Theater Belting. **Journal of Singing**, [s.l.], vol. 67, n. 5, p. 561-572, Mai/Jun, 2011.

ZATTRA, Laura. Analysis and analyses of electroacoustic music. *In*: SOUND AND MUSIC COMPUTING '05, 2., 2005. Salerno. **Anais eletrônicos...** 2005. p. 1 - 10. Disponível em: <<http://smc.afim-asso.org/smc05/papers/LauraZattra/Lzanalysis.pdf>>. Acesso em: 19 Out. 2020.

OBRAS BRASILEIRAS COM RESSONÂNCIAS MINIMALISTAS: *MINIMUS E ARRANJOS E DESARRANJOS*

Igor Alexandre de Barros Mack¹ e Rita de Cássia Domingues dos Santos²

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

RESUMO

Este texto propõe-se mostrar um recorte de uma pesquisa mais ampla que busca características do Minimalismo e do Pós-Minimalismo em obras latino-americanas, tendo como base teórica a Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985). Neste sentido foram selecionadas duas obras recentes brasileiras, do século XXI, em cada uma destas correntes. Procura-se apresentar os aspectos composicionais dessas obras para comprovar como elas se relacionam com o minimalismo ou com o pós-minimalismo, de acordo com Santos (2019) Gann (1997) e Cervo (2005), dentre outros.

Palavras-chave: Minimalismo, Pós-Minimalismo e Estética da Impureza.

ABSTRACT

This text intends to bring up an excerpt from a broader research which has been seeking features of Minimalism and Post-Minimalism in Latin American works of music, having as its theoretical framework the Aesthetics of Impurity (SCARPETTA, 1985). For this, two recent Brazilian pieces from the 21st century were selected from each of those branches. It aims to present the compositional aspects of such works to prove how they can relate to minimalism or post-minimalism, according to Santos (2019), Gann (1997), and Cervo (2005), among others.

Keywords: Minimalism, Postminimalism and Impurity Aesthetics.

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa em andamento da Dr^a Rita de Cássia Domingues dos Santos, “Pós-minimalismo na América Latina: Intertextualidade e Estética da Impureza”, visa delimitar ressonâncias minimalistas em obras de compositores latino-americanos compostas no período de 1970 a 2020, bem como delinear a presença da Estética da Impureza, tendo

como principais referenciais Scarpetta (1985) e Potter, Gann e Ap Siôn (2013). Apresenta-se aqui um recorte desta pesquisa, o subprojeto conduzido pelo bolsista de Iniciação Científica Igor Mack, que focaliza em obras brasileiras.

Duas obras de compositores brasileiros foram escolhidas para este texto a fim de mostrar os procedimentos da música minimalista e pós-minimalista, uma vez que tais obras foram compostas com o intento de explorar os procedimentos dessas correntes composicionais: *Arranjos e Desarranjos* (2019) de César Traldi [1] e *Minimus* (2011) de Helder Oliveira [2]. A classificação dessas obras (se são minimalistas ou pós-minimalistas) é diretamente relacionada aos processos que os autores utilizaram para suas criações.

O Minimalismo musical pode ser considerado a expansão de uma tendência estética que se apoderou de todas as expressões artísticas. No âmbito da música, embora não haja uma correlação direta, a associação acontece pelo uso de elementos mínimos e é bastante associado à ideia de repetição. Também é comumente visto como uma resposta ao modernismo musical [3] e aos trabalhos com suas configurações massivas, não-periódicas, derivados da Segunda Escola de Viena, que vieram a desembocar no serialismo integral. Tal resposta geralmente é associada aos compositores norte-americanos La Monte Young (1935-), Steve Reich (1936-), Phillip Glass (1937-) e Terry Riley (1935-), que apresentaram uma música com características extáticas e estáticas, que muito se assemelhavam ao transe proporcionado pelos sons dos tambores da música africana ou pelo complexo tilintar dos metais dos gamelões de Bali. Entre as principais características da música minimalista estão: êxtase harmônico, repetição, drones, processos graduais (como a defasagem e o processo aditivo), batida constante, instrumentação estática, entre outras (POTTER; GANN; AP SIÔN apud SANTOS, 2019).

O Pós-Minimalismo musical tem definições variadas, dependendo de cada autor, entretanto se diferencia do Minimalismo estrito da década de 60 devido à mistura de linguagens composicionais. Santos salienta este aspecto: “caráter impuro que o Pós-Minimalismo musical desvela, seja através da mistura de diferentes tradições ou procedimentos composicionais gerando um vocabulário eclético, seja através da citação” (SANTOS, 2019, p.128). Mesmo não existindo um consenso sobre o que é o Pós-Minimalismo, existem várias características que são comuns às obras das décadas 80 e 90 do século XX, e que destoam do “Minimalismo Clássico” por expandirem a ideia de processo como único elemento fundador da obra e apresentarem uma impureza estilística, ainda mantendo certas qualidades do minimalismo, como o uso de processos de alguns

procedimentos graduais e a manutenção de um pulso estável, geralmente associado à uma “grade” de colcheias. Além disso, outros atributos como presença de melodias, intertextualidade, referências extramusicais, tonalidade, divisão em seções contrastantes, são apontados por alguns autores como Santos (2019), Williams (2009), Johnson (1994) como características próprias do Pós-Minimalismo.

2. ARRANJOS E DESARRANJOS (2019)

Esta obra de César Traldi é um duo para percussão, tem a duração de aproximadamente quatro minutos e dez segundos, pode ser tocada em duas marimbas, dois vibrafones ou uma marimba e um vibrafone. O andamento indicado é 120bpm (cento e vinte batidas por minuto).

Um dos procedimentos composicionais que mais define a peça é o deslocamento de fase, que é um dos procedimentos específicos de obras do “Minimalismo Clássico”. Tal processo de deslocamento, é mais comumente escrito em sua terminologia em inglês, *phasing* ou *phase-shifting*, que é quando “duas frases idênticas são tocadas ao mesmo tempo, mas com uma pequena diferença de andamento para que uma saia de fase em relação à outra.” (POTTER; GANN; AP SIÔN, 2013, p. 33), e está presente em muitas obras, dentre elas *Clapping Music* (1972) de Steve Reich e *Toyama* (1993) de Michael Udow (1949).

Em *Arranjos e Desarranjos*, esse deslocamento acontece por um processo subtrativo da métrica, com a diminuição da fórmula de compasso, deslocando os padrões pela subtração da última unidade rítmica, sendo antecipado em relação à métrica original e em relação ao que o outro músico está executando.

Outros procedimentos bastante presentes na peça são os procedimentos aumentativos progressivos da métrica, além daqueles para o deslocamento de fase. Quando todas as possibilidades de permutações entre os dois padrões que os músicos estão tocando são esgotadas, eles são igualmente aumentados e o processo de defasagem recomeça em uma nova seção.

A divisão formal da peça já está bem estabelecida na partitura por meio das letras de ensaio; tem quatro seções principais, com Introdução e Coda. As seções A, B, C e D são consideradas principais porque nelas acontecem os processos como as defasagens e processos aditivos. A seção E é considerada como Coda apesar de ter uma letra de ensaio,

pois os procedimentos de defasagem não acontecem, dando lugar à uma concordância rítmica entre as duas partes, o que prenuncia o final da peça. Vale destacar que as quatro seções principais não têm o mesmo tamanho, justamente por causa do processo aumentativo progressivo a cada mudança de seção.



Figura 1. Material Basilar.

O conjunto dos dois compassos apresentados na figura 1 acima denominamos de Material Basilar, pois não há ocorrência na peça musical que não esteja contida nesses dois compassos. Em outras palavras, toda a peça poderia ser resumida assim. Por conveniência, o primeiro compasso será nomeado X e o segundo compasso, Y, uma vez que a parte do músico 1 é quase que totalmente exclusiva do compasso X, sendo possível dizer o mesmo do músico 2 em relação ao compasso Y. Essa exclusividade só muda na última seção (E), em que há uma quebra textural, pois as partes entram em uníssono.

3. MINIMUS (2011)

A obra de Helder Oliveira, para três clarinetes em si bemol e três clarinetes baixo, tem a duração de cerca de quatorze minutos e quarenta segundos, e é dividida em três movimentos. O próprio título da peça e as notas de programa nas páginas iniciais da partitura já sugerem que a exploração das técnicas do “Minimalismo Clássico” foi intencional:

Minimus utiliza técnicas composicionais de processos de repetição presentes em obras minimalistas das décadas de 1960 e 1970. No primeiro movimento, há a técnica de processo aditivo por grupo. Nessa técnica, presente em muitos trabalhos de Steve Reich, uma melodia é apresentada em repetição uma nota por vez e não linearmente através da substituição de pausas por notas. (OLIVEIRA, 2011, n.p).

A despeito da proposta do compositor de trabalhar os procedimentos estritos do Minimalismo das décadas de 60 e 70 do século XX, é possível encontrar outros elementos e

processos que não pertencem especificamente à essa circunscrição estética, como por exemplo a retrogradação de um padrão musical para formar outro, texturas polirrítmicas com elementos que não se repetem estruturalmente, e que não vêm da lógica processual e circular dos procedimentos estritos do “Minimalismo Clássico”, sem falar ainda de questões formais e harmônicas.

Jelena Novak (2013) aponta o enfraquecimento da rigidez dos processos no Pós-Minimalismo:

Os pós-minimalistas comentam, reinterpretem e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes... As técnicas repetitivas continuam sendo uma característica das composições pós-minimalistas, mas aqui 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 (NOVAK, 2013, p. 130, apud SANTOS; ROSSETTI, 2020).

A fusão processual na obra *Minimus* (2011) é uma das principais características iniciadas com as obras pós-minimalistas da década de 80 e 90, em contraste com o “Minimalismo Clássico” e com qualquer eugenia estilística. Nota-se aqui a presença da Estética da Impureza, conclamada por Scarpetta (1985), uma estética onde se prevalece o manejo da transversalidade das referências, desaguando nas definições de Pós-Minimalismo de Santos (2019) e Maniskosa (2013), que reforçam o caráter impuro desta vertente musical.

Uma das características citadas anteriormente é de que, geralmente, a música pós-minimalista é tonal (GANN, 1997, p. 326 – 327). *Minimus* (2011) não apresenta tonalidade no sentido estrito, mas algumas de suas características são presentes, como o padrão melódico do segundo movimento que começa na região de si menor e apresenta uma sensível, como se tivesse sido erigido a partir de uma escala menor harmônica, o que não é um exemplo exclusivo, pois quase sempre os padrões têm uma polarização clara em torno de uma região e o material harmônico é quase sempre proveniente de escalas diatônicas. O terceiro movimento tem um caráter calmo, quase coral, com acordes longos, privilegiando intervalos de 4ª e 5ª justas.

As principais características do segundo movimento são o uso do *phase-shifting* (Defasagem) e do processo aumentativo e diminutivo linear que “Articula processos de repetição baseados em adição ou subtração de figuras a partir de um padrão base” (CERVO, 2005, p. 52).

Esse procedimento é muito usado nas obras de Phillip Glass. O seguinte exemplo ilustra um processo aumentativo e subtrativo linear a partir de uma colcheia. O padrão de exemplo é: 2, 2-1, 2-1-1, 2-1-1-1, 2-1-1, 2-1, onde 2 é a colcheia e 1 representa a semicolcheia.



Figura 2. Padrão de processo aumentativo e subtrativo linear.

O *phase-shifting* que ocorre, tal como em *Arranjos e Desarranjos*, é imediato, ou seja, não é uma diferença de andamento que faz com que a defasagem ocorra, mas o simples deslocamento do padrão. O processo aumentativo e diminutivo que ocorre aqui também não é na construção de um padrão rítmico ou melódico, mas no número de repetições para que as defasagens ocorram. Nesse caso, o autor baseou o número de repetições na Série de Fibonacci.

A forma do segundo movimento é progressiva, são três seções bem definidas, a subsequente menor que a anterior devido à um procedimento subtrativo da fórmula de compasso. Na primeira seção, os clarinetes 2 e 3 tocam um padrão melódico em *Si menor*, onde nota-se a *sensível (lá sustenido)*.



Figura 3. Padrão melódico da primeira seção.

O seguinte esquema ilustra o número de repetições para as defasagens em relação ao padrão baseado na Série de Fibonacci, da primeira seção. Como o compasso de 7/4 tem, virtualmente, 14 colcheias, existem 14 possibilidades de permutação do padrão melódico, aqui considerados de 0 a 13, ou 0 a -13, dependendo da direção de deslocamento e do posicionamento do padrão melódico na métrica. Se o padrão se deslocou uma colcheia “para trás”, ou seja, o antecipou em uma colcheia, consideramos o deslocamento como negativo e vice-versa. A seguinte tabela mostra a relação entre as defasagens e a relação com a sequência utilizada para determinar o número de repetições para que aconteçam.

Tabela 1. Esquema do número de repetições da primeira seção.

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	5	8	13	21	21	13	8	5	3	2	1	1
Defasagem negativa	0	-1	-2	-3	-4	-5	-6	-7	-8	-9	-10	-11	-12	-13	0
Defasagem positiva	0	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0

Na segunda seção da peça há uma redução da fórmula de compasso de 7/4 para 5/4, e uma modulação direta de *si menor* para *sol menor*.



Figura 4. Padrão melódico da segunda seção.

Segue abaixo o esquema para o número de repetições e defasagens da segunda seção do primeiro movimento, em que o padrão melódico é deslocado “para frente”, isto é, defasagem positiva. A sequência para o número de repetições também reduziu.

Tabela 2. Esquema do número de repetições da segunda seção.

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	5	7	7	5	3	2	1
Defasagem negativa	0	-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1
Defasagem positiva	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9



Figura 5. Dois padrões melódicos da terceira seção.

A terceira e última seção é a menor e mais densa das três, porque mais de um instrumento faz defasagens em direções diferentes, com os dois padrões melódicos em arpejos de ré aumentado (terceiro grau aumentado da escala menor harmônica de si menor), usando material conforme figura 5 acima.

Os esquemas para a última seção são demonstrados nas Tabelas 3 e 4 a seguir, sendo que o último compasso é um uníssonos rítmico com arpejos no acorde de ré aumentado sobre o acorde de sol aumentado.

Tabela 3. Esquema do número de repetições do padrão melódico “a”.

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	3	2	1
Defasagem negativa	0	-5	-4	-3	-2	-1
Defasagem positiva	0	1	2	3	4	5

Tabela 4. Esquema do número de repetições do padrão melódico “b”

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	3	2	1
Defasagem negativa	0	-1	-2	-3	-4	-5
Defasagem positiva	0	5	4	3	2	1

A sobreposição de acordes aumentados neste trecho imprime uma dissonância que destoa do caráter das outras seções (Figura 6).

The image shows a musical score for the final measure of a piece. It consists of nine staves, labeled C1.1 through C1.6 and C1.B.1 through C1.B.3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights the final measure of the piece, which contains a complex chord structure. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo).

Figura 6. Último compasso da peça.
Fonte: (OLIVEIRA, 2011, p. 42).

É notável, portanto, a relação entre as fórmulas de compasso: 7/4, 5/4, 3/4, e quantidade de números escolhidos para os palíndromos baseados na série de Fibonacci que determinam o número de repetições a cada defasagem.

Para o padrão da primeira seção, são usados os sete primeiros números da série, e a fórmula de compasso é 7/4. Assim, há um processo subtrativo progressivo da métrica e da mesma maneira do número de repetições para as defasagens, o que explica as seções serem desiguais e cada vez menores (Figura 7).

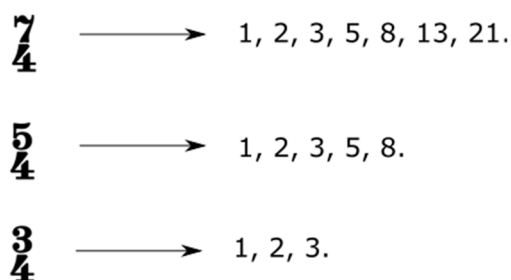


Figura 7. Relação da métrica de cada seção com os padrões.

Essa ordem que permeia o segundo movimento de *Minimus* (2011), é um traço presente nas obras pós-minimalistas. Segundo Kyle Gann:

Um compositor pós-minimalista pode escrever música intuitivamente com materiais tão limitados que alguma lógica processual de fundo parece evidente; pode começar com uma estrutura estrita em segundo plano e então obscurecê-la com detalhes superficiais; ou pode criar uma estrutura lógica estrita tão não linear que, mesmo que sua presença possa ser intuída, não pode ser analisada pelo ouvido.(GANN, 2013, p. 106).

4. CONSIDERAÇÕES

Diante das informações, extraídas das obras e dispostas no texto, é pertinente afirmar que *Arranjos e Desarranjos* (2018) é mais próxima do “Minimalismo Clássico”, pois a similitude de sua estrutura é com “obras que não são apenas baseadas em processo, mas sim obras que são literalmente processos” (REICH, 1974, p. 9-10, apud CERVO, 2005, p.28). Seu material musical circunscrito é tão explorado como alguém que procurasse abrir um cadeado com senha testando todas as combinações possíveis. Sua fidelidade com o procedimento que pôs a engrenagem musical a funcionar, esse rigor processual, é um dos fatores principais que a caracteriza como uma obra minimalista.

Minimus (2011), de outro modo, não se atém às delineações realizáveis apenas com seus materiais e processos, combinando-os com outras sonoridades, texturas e procedimentos. O uso de padrões melódicos tonais, que provêm uma estaticidade apesar das modulações e das dissonâncias, além do uso de melodias, evidenciam sua afinidade com o pós-minimalismo que “tantas vezes esconde sua lógica abaixo da superfície, criando um leve ar de mistério dentro de um ambiente musical bastante transparente.” (GANN, 2013, p. 105).

Esperamos com este texto, que é um recorte de uma pesquisa em desenvolvimento, contribuir para esclarecer algumas diferenças de procedimentos composicionais do Minimalismo e do Pós-Minimalismo musical, terminologias ainda tão pouco discutidas na Academia brasileira, bem como valorizar a produção recente de compositores brasileiros.

5. NOTAS

[1] César Adriano Traldi é percussionista e compositor. Como solista, tem se destacado nacionalmente através de suas atuações frente a algumas das principais orquestras do país, além de apresentações e recitais solo em diversos estados brasileiros. É professor de

percussão e pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Mais informações em <http://www.numut.iarte.ufu.br/cesartraldi>

[2] Natural de Campina Grande – PB, Helder Alves de Oliveira é licenciado em Música pela UFRN, mestre em composição pela UFPB e cursa doutorado na UFRJ sob orientação de Liduino Pitombeira. Diversas de suas obras foram premiadas em concursos nacionais e internacionais, dentre elas *Devaneio* (concurso FUNARTE de Música Clássica 2012). Também foi vencedor do I Concurso Itamaraty de Composição Musical, na categoria Fanfarra, com *Apophrades*, 2017 (MUSICA BRASILIS, s.d).

[3] Embora o minimalismo seja por alguns considerado como uma reação contra o serialismo, para Goeyvaerts ambas as técnicas eram meras subcategorias de uma música “estática, não dinâmica”. Assim, o minimalismo apresentado por Goeyvaerts seria uma continuação do modernismo musical (DELAERE, BEIRENS e STAPLES, 2004, apud SANTOS, 2019, p. 105).

REFERÊNCIAS

CERVO, Dimitri. Minimalismo e suas técnicas composicionais. **Per Musi** - Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 11, n.11. 2005. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 12 Maio 2021.

GANN, Kyle. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

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

JOHNSON, Steven. Minimalism: aesthetic, style, or technique? **Musical Quarterly**. USA, v. 78, p. 742-743, 1994.

MASNIKOSA, Marija. Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief ‘Case Studies’. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

MUSICA BRASILIS (Brasil). Compositores. In: MUSICA BRASILIS (Brasil). **Helder Alves de Oliveira**. [s.l]: Musica Brasilis, s.d. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/helder-alves-de-oliveira>>. Acesso em 21 Maio 2021.

NÚCLEO DE MÚSICA E TECNOLOGIA (Brasil). Pesquisadores. In: **Núcleo de Música e Tecnologia (Brasil). Membros**. [Uberlândia, MG]: Núcleo de Música e Tecnologia, 2012. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/cesartraldi>. Acesso em: 24 maio 2021.

OLIVEIRA, Helder Alves de. Minimus. In: OLIVEIRA, Helder Alves de. **Minimus**. [s.l.]: [s.n.], 2011. n.p.

POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities. In: 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 dos. **Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes**: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul. Curitiba: CRV, 2019.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; ROSSETTI, Danilo. O Pós-Minimalismo de “Il Neige... de Nouveau!”: intertextualidade e forma como processo. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-32, 2020.

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

WILLIAMS, Nicholas Allan. **Strategies of Postminimalism in my Recent Music**. Tese de Doutorado. University of Huddersfield, Huddersfield, 2009.

A RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE EDUARDO LOPES E BEN REIMER E A PERFORMANCE DA COMPOSIÇÃO *CHRONOS XB*, PARA BATERIA E VIBRAFONE, DE ROBERTO VICTÓRIO

Leandro Henrique Amorim¹ e Carlos Eduardo Di Stasi¹

1. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo, Brasil.

RESUMO

Este trabalho explora conexões entre a música popular e a música contemporânea erudita através de análise conceitual teórica e musical. Conectamos dois autores que cunharam conceitos sob esta perspectiva – Eduardo Lopes (*Fourth Stream*) e Benjamin Reimer (*Confluyente*) – e, de forma a sugerir uma performance, é feita uma análise da parte de bateria da obra *Chronos Xb*, do compositor Roberto Victório. Conclui-se que é possível corroborar com a ideia de que um músico é capaz de assimilar duas linguagens distintas – música erudita e popular –, transformando-as em função de conceitos e gêneros multilinguísticos.

Palavras-chave: Bateria, Percussão Múltipla, Performance, *Fourth Stream* e *Confluyente*

ABSTRACT

This paper explores connections between popular and contemporary classical music through theoretical and musical conceptual analysis. We connected two authors who coined concepts under this perspective — Eduardo Lopes (*Fourth Stream*) and Benjamin Reimer (*Confluyente*) — and, in order to suggest a performance, an analysis was made of the drumkit's part of the piece *Chronos Xb*, by composer Roberto Victório. It is concluded that it was possible to corroborate the idea that a musician is capable of assimilating two distinct languages – classical and popular music – transforming them in terms of multi-linguistic concepts and genres.

Keywords: Drumkit, Multiple Percussion, Performance, *Fourth Stream* and *Confluyente*

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho nos debruçamos sobre dois conceitos fundamentais que conferem à bateria grau de legitimidade em seu percurso como objeto da música contemporânea, bem como, aproximam esse percurso ao próprio caminho do instrumento na música popular. São eles: *Fourth Stream* (LOPES, 2016) e *Confluyente* (REIMER, 2013). Estes conceitos são relativamente atuais e têm sido discutidos a partir de trabalhos relacionados à bateria, porém,

ainda em caráter preliminar ou pouco explorados. A convergência entre estes conceitos foi identificada em Martins (2019) e, com base neste estudo, projetamos um olhar mais específico nessa relação, de modo a compreendê-los de forma dialética. Segundo Lopes, *Fourth Stream* corresponde a um gênero onde é possível apropriar-se de qualidades técnicas e idiomáticas de gêneros distintos (LOPES, 2016). Já para Reimer, a abordagem *Confluente* trata de pontos de intersecção através de uma profunda análise dentro de um repertório que pretende separar, mas não segregar, a bateria da percussão múltipla, possibilitando a criação de ideias composicionais que utilizem tanto a riqueza da manipulação de conceitos e objetos sonoros da composição contemporânea como a rica história conceitual e sonora desenvolvida pela bateria. Nosso objetivo foi investigar e propor uma relação entre ambos os conceitos, observando o lugar que a bateria ocupa na música contemporânea e, por um outro lado, encontrar uma forma de interpretação que pudesse servir de tangente entre a música popular e a música erudita. Por fim, este trabalho analisa, em função de uma sugestão de performance, a parte de bateria da obra *Chronos Xb* do compositor Roberto Victório, com base nos conceitos acima destacados. Do ponto de vista metodológico de análise, decidiu-se por uma abordagem crítica e, sobretudo, multi-paramétrica (MONTEIRO, 2008) — Isto diz respeito ao espectro de análise que pode tanto ter seu olhar apontado para o que se produziu de material essencialmente musical, bem como para questões extra-musicais, com o intuito de colaborar criticamente com as propostas conceituais, furtando-se a observar a bateria e a percussão múltipla como instrumentos autônomos, mas não antagônicos. Por fim, concluímos que é possível ratificar os conceitos de Reimer e Lopes em função de análise e performance que adquirem, transformam e conectam aspectos de duas linguagens distintas.

2. THIRD STREAM

O *Third Stream* é um conceito criado pelo pesquisador Gunther Schuller para designar um novo gênero que surgiu na segunda metade do século XX com o intuito de estabelecer paralelos entre a música clássica e o jazz. Segundo Liesa Karen Norman “essa influência começou em pequenas doses, mas conforme o passar do tempo culminou no jazz e na música clássica tornando-se parceiros” (NORMAN, 2002, p. 11). Para Norman, o surgimento

do *Third Stream* se desenvolveu através da própria atuação de músicos e compositores, culminando em estilos como o fusion e o conceito de avant-garde.

Podemos compreender que o gênero *Third Stream* criou seus alicerces em meio às significativas mudanças do mundo musical depois da segunda guerra, porém, sempre muito criticado por músicos e críticos de ambos os gêneros. Em termos gerais, essas críticas baseavam-se nas diferenças ao redor daquilo considerado como “bela”. O que vai definir e qualificar, segundo Norman, a sonoridade clássica considerada “bela” são fatores mais genéricos, ligados a escolas e regiões estilísticas; como Itália, França e Alemanha. No entanto, o jazz não estaria distante da regra da formalização por possuir uma linguagem geral amplamente difundida que, inclusive, é o cerne da questão amplamente discutida no trabalho de Reimer e diz respeito ao fato de que o símbolo agregado que confere representação à bateria se estabelece, justamente, dentro desta própria linguagem – o jazz.

Para Norman, a questão que surge como diferença é que o jazz talvez tenha deixado de lado a questão do “bela” para se apoiar numa tentativa de defesa cultural. Todavia, por estar quase que completamente ligado ao improvisado, ele assume, segundo Norman, um estilo de sonoridade que se estabeleceu sob a individualidade de cada músico, tornando sua estrutura conflituosa e muito profunda. Schuller define o *Third Stream* como um tipo de música capaz de mediar o contato entre a música erudita e o jazz em meados do século XX, onde a síntese da essência de cada um dos gêneros cria um gênero capaz de abrigar elementos básicos do jazz e da *western art music* (SCHULLER, 2001, p.401).

Neste sentido, é importante ressaltar que diante de alguns pontos apresentados até aqui é possível concluir que as relações entre a música popular e erudita aconteceram por toda a extensão do século XX através, por exemplo, de obras de compositores como Stravinsky e Milhaud e que podem ser melhor compreendidas em Martins (2019); Reimer (2013) e Brennan (2020), precedidos; não de forma cronológica, mas de certa forma plural e complexa, da relação entre o negro liberto francês e o negro escravizado americano (BRENNAN, 2020). No entanto, apesar do rigoroso suporte teórico que dá substância ao trabalho de Schuller, para Lopes falta ao *Third Stream* elementos que de fato possam caracterizá-lo como um gênero que sustente, de forma mediadora, as duas linguagens, como fica claro na seguinte passagem:

Resumindo, Third Stream seria um estilo musical de cerne erudito (peças compostas muitas delas por compositores de formação e estética erudita) com citações a músicas étnicas e em especial o jazz- incluindo frequentemente improvisação. Será interessante referir também que estas peças eram tocadas em ambientes “clássicos” por músicos de formação erudita (LOPES, 2016, p.3)

O trecho supracitado sustenta a crítica que Lopes utiliza para conceber o termo *Fourth Stream* e favorece, ao mesmo tempo, um ambiente dialético entre os dois conceitos: o *Fourth Stream* de Lopes e o *Confluente* de Reimer, dos quais tratamos a seguir.

3. FOURTH STREAM E CONFLUENTE

Diante da necessidade de explorar a compreensão e assimilação de técnicas e estruturas tão distintas relacionadas à música popular e à música erudita, encontramos em Eduardo Lopes o conjunto conceitual que, junto aos conceitos destacados por Ben Reimer, nos ajudaram a identificar o lugar que a bateria ocupa na música contemporânea e conceber uma forma de interpretação que possa servir de tangente entre esses dois gêneros. O conceito apresentado por Eduardo Lopes se chama *Fourth Stream* e diz respeito à capacidade de assimilação de variadas linguagens por um musicista e/ou compositor. Segundo Lopes, a música é “um objeto virtual cuja recepção é muito mais do que uma organização de frequências sonoras, timbres e durações” (2016, p. 1) e que é razoável considerar, quando necessário, o uso de “ferramentas e construções teóricas de várias áreas das humanidades e ciências” (2016, p.1). Segundo Lopes, *Fourth Stream* é um gênero onde “novos músicos conseguem, numa só peça, assimilar várias técnicas de instrumento e recursos idiomáticos específicos a cada gênero” (LOPES, 2016, p. 3). Basicamente, é um gênero onde a contemporaneidade se estabelece complexa em função de um vasto material musical e, apesar da distância de linguagem, função e tantas outras características que são atribuídas à música popular e à música erudita, há uma chance de aproximação.

Reimer, por sua vez, estabeleceu quatro abordagens únicas nas quais, segundo ele, a bateria poderia transitar. São elas: Turista, Captura instantânea, Não-idiomática e a que aqui utilizamos: *Confluente*. Este termo “...pode significar ‘algo que se encontra com’, ‘converge para’ ou ‘aproximar-se de’” (MARTINS, 2019). Como o nome sugere por si mesmo, essa última abordagem pretende avaliar possíveis pontos de intersecção entre as anteriores, possibilitando a criação de ideias composicionais que utilizem como base a rica história da bateria, em conjunto com o tratamento de diferentes materiais. Ao contrastar ambos conceitos e observar suas similitudes, foi possível assim compreender que o lugar da bateria na música contemporânea está arregimentado por uma prática que dialoga diretamente com o mundo contemporâneo, onde os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens estão cada

vez mais próximas das pessoas – fato este evidenciado pelo avanço da tecnologia e do acesso rápido à informação – e acabam “por condicionar quem somos e reflecte[m]-se obviamente na experiência e todas as actividades musicais” (LOPES, 2016). Neste sentido é possível compreender, através do diálogo entre Lopes e Reimer, que a herança genética da bateria possui um vasto material musical que confere ampla identificação do instrumento em sua própria historicidade, esta que por sua vez pode ser usada dentro das estruturas e formalizações comuns à música contemporânea, transplantando raízes (SCHULLER, 2001, p.401) e enaltecendo múltiplas narrativas que enriquecem o repertório para percussão. Por outro lado, uma música não-idiomática escrita para bateria também é possível, levando o compositor ou o intérprete a explorar sonoridades dentro de uma gama de recursos mais limitados que uma percussão múltipla.

Após o aprofundamento crítico a partir das ideias de ambos os conceitos foi possível experimentar e propor uma sugestão de performance orientada pela análise exclusiva da parte de bateria da obra *Chronos Xb* (para bateria e vibrafone) de Roberto Victório, com a proposta de observar tanto a bateria como a percussão múltipla como instrumentos autônomos, mas não antagônicos. Isto significa que a análise feita em nosso trabalho foi orientada sob esta premissa, colaborando criticamente com a discussão proposta por Reimer – no que corresponde principalmente ao contraste histórico de aspectos morfológicos, de repertório etc. –, que afirma que não se faz necessário compreender a bateria como uma extensão da percussão múltipla (NICHOLS, 2012). O que Reimer propõe é retirar a sombra (REIMER, 2013, p.15) entre estes dois instrumentos com o intuito de encontrar novas possibilidades musicais.

4. ANÁLISE DA PEÇA

Como estudo de caso, a análise da parte de bateria da obra de Victório nos permitiu uma reflexão sob o ponto de vista da performance, de maneira a alcançar alguns resultados que corroboram com este trabalho. *Chronos Xb* é um rearranjo da obra *Chronos X*, para bateria e flauta. Sob nossa encomenda, Roberto Victório transferiu o duo para uma formação dentro da família da percussão: bateria e vibrafone. Para nós a obra oferecia uma possibilidade de performance relacionada a todo caminho teórico que apresentamos neste trabalho. Tratamos então de todos os exemplos musicais partindo do ponto de vista de que

a peça é, de forma geral, para bateria – sob uma linguagem *Fourth Stream/Confluyente* –, e nos ocupamos apenas de exemplos que guardavam alguma correspondência com a linguagem idiomática tradicional, não somente em função da resultante sonora, mas também dos níveis de coordenação/técnica. Neste sentido, no decorrer do processo de análise, foram separados curtos trechos da peça, de maneira que esses pudessem ser contrastados com resultados sonoros específicos da própria tradição do instrumento. Da mesma forma, destacamos exercícios e técnicas de estudo que pudessem ser encontrados na literatura tradicional do instrumento.

Sob o ponto de vista de um baterista que atravessou a fronteira em direção a uma linguagem erudita não há problemas em relação à técnica e à disposição dos instrumentos e, mesmo que o discurso por muitas vezes não esteja relacionado com os sotaques tradicionais da bateria, é possível encontrar em alguns bateristas que figuram principalmente no *free-jazz*, o mesmo tipo de sonoridade. Diante disso, é necessário dizer que se o objetivo deste trabalho foi estar alinhado com a produção contemporânea (não necessariamente da Música Contemporânea) da música, levamos em consideração principalmente bateristas que estão produzindo sua própria música de forma mais próxima ao gênero *Fourth Stream/Confluyente*, tais como: John Hollenbeck, Billy Martin (*aka* Illy Beats), Chris Corsano, Dave King, Christian Lillinger, Sérgio Vieira entre outros. Sendo assim, nossa sugestão é que para a performance dessa peça o contato com níveis de coordenação/técnica e linguagem tradicionais da bateria é essencial e, da mesma forma e não menos importante, o contato com a linguagem da música contemporânea, na qual a aplicação e tratamento do material musical são incomuns à tradição da bateria enraizada na música popular. Da mesma maneira, salientamos que optamos por gestos, sonoridades e afinações extremamente balizados por sonoridades encontradas em nossas extensivas escutas. No primeiro exemplo é possível observar o que de fato define a peça de forma geral: o pouco uso de uma sonoridade calcada na execução do groove. Observamos, sobretudo na atual produção musical de bateristas como John Hollenbeck ou Dave King, a não necessidade da existência de um groove ou acompanhamento característico, mas, na verdade, de um diálogo expressivo com passagens melódicas, harmônicas e rítmicas. A forma como Victório conduz o fraseado dos tambores diz respeito, sobretudo, ao diálogo com o vibrafone, em função, por exemplo, desses parâmetros os quais citamos. Todavia, em cada um dos tempos há a possibilidade de compreender cada gesto como um *fill* aplicável a qualquer *groove*, arbitrário ou não.

Vejamos o exemplo a seguir:

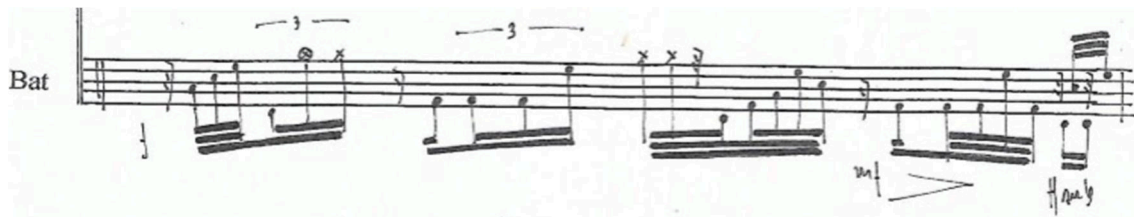


Figura 1. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: Manuscrito do compositor.

No exemplo abaixo há de fato uma característica sonora preponderante na linguagem tradicional da bateria: o uso do *hi-hat* aberto e fechado:

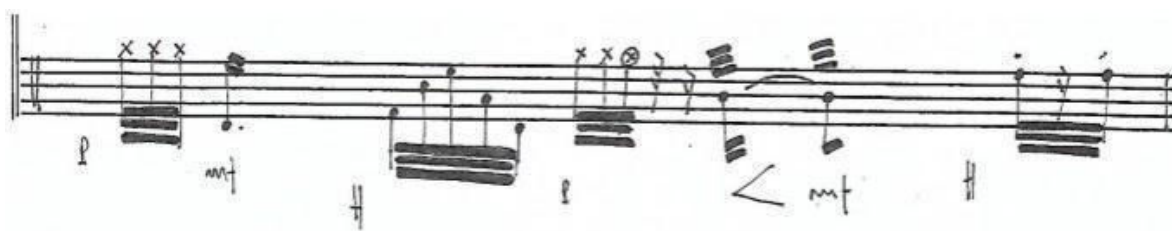


Figura 2. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: Manuscrito do compositor.

Neste ponto, gostaríamos de discorrer um pouco sobre a exploração da dinâmica e outros recursos musicais comuns à linguagem da música contemporânea que, por sua vez, se estabelece como um nível de dificuldade técnica alheio, de forma geral, à linguagem da música popular, o que vem sendo discutido de alguma forma por bateristas como Mark Guiliana. Em seu livro intitulado *Exploring your creativity on the drumset*, Guiliana explora o conceito criado por ele chamado *D.R.O.P.* (*Dynamics, Rate, Orchestration e Phrasing*) com o objetivo primordial de oferecer ao baterista um suporte técnico e musical para a performance através de sua própria fruição e improviso. Para Guiliana o importante é que o baterista possa usar essas ferramentas para ajudá-lo a criar um vocabulário pessoal para cada momento da sua vida profissional (GUILIANA, 2016). O que o autor quer dizer é que se o baterista praticar, com regularidade, diversos níveis de dinâmica, subdivisões rítmicas e fraseados aplicados à orquestração deliberada no *setup* de bateria, ele poderá obter mais ferramentas que o ajudarão em seu processo criativo e, por consequência, descobrir possibilidades sonoras interessantes num simples *setup* de bateria. De alguma forma, a peça de Victório demonstra justamente aquilo que Guiliana pretende atingir em seu livro: oferecer ao baterista uma outra visão do instrumento que não necessariamente o coloque apenas

como acompanhante. Diante disso, para nós, Guiliana atravessa a fronteira em direção ao *Fourth Stream*.

Em meio à dinâmica, ao fraseado e às subdivisões rítmicas complexas, em alguns momentos Victório utiliza um gesto sonoro muito comum à linguagem tradicional do baterista: o uso de apojeturas rápidas com finalização no bumbo ou no surdo, porém, com um *range* de dinâmica incomum à prática do baterista – principalmente na música *pop* – que oferece um nível de dificuldade que não pode ser solucionado tão somente pela prática numa escola tradicional de percussão, mas sim por uma complementação a esta de exercícios por ele propostos. É importante salientar que algumas negociações precisam ser sempre feitas entre os performers, tanto nos ensaios quanto na performance ao vivo, levando em consideração que este é um dos parâmetros importantes na constituição da música de câmara: a negociação feita por intermédio do ouvido, da técnica e das informações colhidas na partitura (COOK, 2017, p. 63). O trecho abaixo, demonstra ambas as características supracitadas, onde os ajustes de dinâmicas são necessários em função do próprio gesto musical – no que diz respeito à quantidade de *ranges* de dinâmica do trecho – e da situação acústica/espacial, qualidades intrínsecas aos instrumentos, disposição no palco etc., circunstâncias essas inerentes à prática do performer na música de câmara. Ou seja, o performer como agente ativo nas tomadas de decisão (COOK, 2017, p.63).

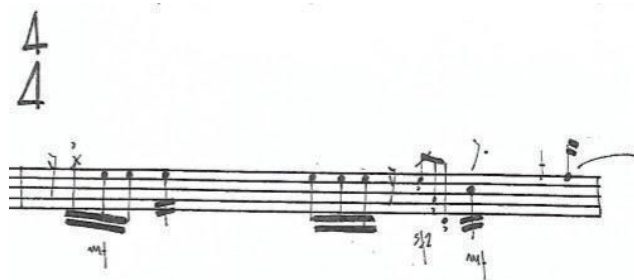


Figura 3. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.
Fonte: Manuscrito do compositor.

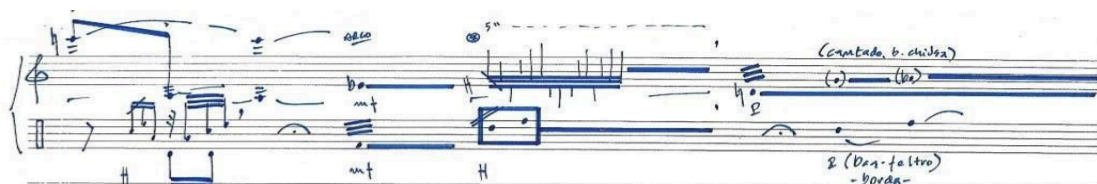


Figura 4. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.
Fonte: manuscrito do compositor.

Outro exemplo muito comum diz respeito à orquestração de passagem rápida pelos tambores. No contexto específico da percussão múltipla é comum que o executante possa distribuir os tambores e raciocinar qual a melhor disposição do *setup*, de maneira a poder executar o trecho da melhor forma. Já num *setup* de bateria, no entanto, justamente por causa do posicionamento do que é definido por Lopes (2016) como big three e se refere à posição espacial-simbólica do bumbo, hihat e caixa, a disposição dos tambores estará quase sempre em função deste, quando elaborado sob a imagem tradicional de um *set up* acústico.

É necessário salientar que esta não corresponde a uma visão única, se considerarmos o significado do instrumento e como ele é visto. Matt Brennan (2020), por exemplo, afirma que a bateria não é um objeto fixo, mas na verdade um conceito teórico. Brennan faz esta afirmação baseado na complexidade do debate no qual devem ser introduzidas ao menos 3 vozes, a saber: os próprios inventores que proporcionaram a evolução de componentes físicos e musicais do que passou a ser reconhecido como bateria, engenheiros de *software* que desenvolvem programas de computador/baterias eletrônicas e corporações que desenvolvem baterias “virtuais” em seus *softwares*. Brennan assume esta posição porque acredita que há um amplo debate que versa sobre questões que vão desde momentos múltiplos de origem do instrumento – o que em sua perspectiva exclui ideias lineares de desenvolvimento cronológico – até a própria atuação da tecnologia no desenvolvimento da bateria e, portanto, seu significado não é estável, mas na verdade é modificado e adaptado ao longo do tempo.

No entanto, no caso da peça aqui analisada, cabe realmente ao executante definir a necessidade ou não de mudar as posições em função da performance, embora não nos pareça necessária qualquer mudança. Isto porque, ainda que o executante tenha liberdade de trocar a posição dos tom-tons e surdos da forma como desejar, é natural para um baterista o estudo sistemático de rudimentos ao redor do *setup*, como podemos ver no exercício proposto pelo baterista Louie Palmer:

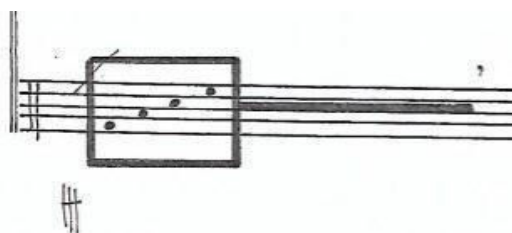


Figura 5. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: manuscrito do compositor.

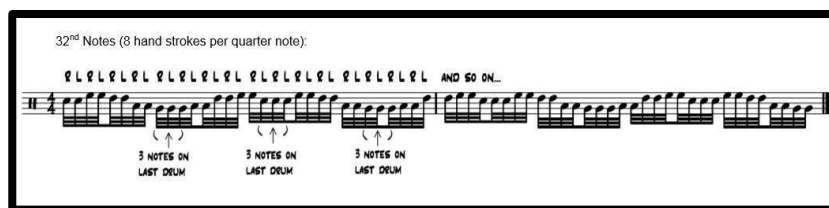


Figura 6. Exercício proposto pelo baterista Louie Palmer inspirado em Virgil Donati.

Fonte: <https://members.playbetterdrums.com/2016/02/20/flying-around-the-drums-part-one/>

5. CONSIDERAÇÕES

A partir das experimentações feitas neste estudo, utilizando como base os conceitos apresentados por Reimer e Lopes, foi possível encontrar estratégias de preparação técnico-musicais significativas oriundas das raízes da bateria na música popular e aplicá-las no contexto das técnicas e formas específicas da criação de música contemporânea erudita. Ainda que tenhamos utilizado apenas trechos que se relacionavam com o histórico da sonoridade desenvolvida pelos bateristas, o contrário também é verdadeiro. Ou seja, nenhuma questão relacionada à linguagem comum da música contemporânea deve ser desperdiçada ou preterida. Ao contrário, para que se possa conseguir o melhor aproveitamento possível desta obra o caráter homogêneo e confluyente na aquisição de técnicas das respectivas linguagens é essencial. Deste modo, foi possível corroborar com a ideia de que um ou uma musicista é capaz de assimilar duas linguagens distintas – música erudita e popular – transformando-as em função de conceitos e gêneros multilinguísticos.

Para acessar a gravação desta obra, disponibilizamos o qr code abaixo:



6. REFERÊNCIAS

BRENNAN, Matt. **Kick It: A Social History of the Drum Kit.** New York, Oxford University Press, 2020.

BRENNAN, Matt. **IASPM Research Seminar December 2020 - Kick It by Dr Matt Brennan.** 3 de fevereiro de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=frcAEg3Tz1Q&t=36s>. Acesso em 03 Ago. 2021.

COOK, Nicholas. **Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western “art” Music.** In *Improvisation and social aesthetics*. BORN, Georgina et al. Duke University Press, 2017, 59-77.

GUILIANA, Mark. **Exploring your creativity on the drumset.** Lavallette-NJ. Hudson Music, 2016.

LOPES, Eduardo. Para uma ontologia da investigação em Música no Séc. XXI. In Christine Zurbach (coord.). **Perspectivas da Investigação e(m) Artes - II.** Universidade de Évora, 2016.

MARTINS, Leandro Henrique de Amorim. Possibilidades técnico-interpretativas para bateria solo no contexto da música contemporânea: um estudo de caso. In: **II Congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte. Anais.** Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 2019. v. 1. p. 163-170.

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro - 1808 - 1821.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NICHOLS, Kevin Arthur. **Important works for drumset as a multiple percussion instrument.** Tese (Doutorado em Música) - Graduate College of the University of Iowa. 2012.

NORMAN, Karen Liesa. **The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st. century.** Tese (Doutorado em Música) - The University of British Columbia, Vancouver, Canadá, 2002.

REIMER, Benjamin N. **Defining the role of drumset performance in Contemporary Music.** 2013. 108p. Tese (Doutorado em Música, Performance) - Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

SCHÜLLER, Gunther. “Third Stream”. **The New Groove Dictionary of Music and Musicians.** Ed. Stanley Sadie, New York: MacMillan Publishers – Ed., 2001, vol. 21, p. 401.

VICTÓRIO, Roberto. **Chronos Xb, para bateria e vibrafone.** Cuiabá, Manuscrito do compositor, 2019. Partitura. Disponível em <http://www.robertoVictório.com.br/index.php/partituras/partituras-chronos>

ORGANIZADORES



**Rita de Cássia
Domingues dos Santos**

Compositora e pesquisadora (área interdisciplinar), é líder do grupo de pesquisa *ContemporArte*. Mestre em Musicologia pela ECA/USP, é bacharel em Composição e Regência pela UNESP. Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT), com período sanduíche na *Bangor University* (Wales/UK), é docente adjunta, lotada na FCA/UFMT desde 2011. Autora do livro *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul* (CRV, 2019), realizou pesquisa sobre a ópera *O Corvo Branco*, de Philip Glass, no CESEM (Universidade Nova de Lisboa - 2020/2021). Atualmente desenvolve o projeto “Galáxias: matizes minimalistas na segunda fase composicional de Rodolfo Coelho de Souza” na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP). E-mail: rita.domingues@gmail.com



Maristela Carneiro

É vice-líder do grupo de pesquisa *ContemporArte* e atual coordenadora do PPGECCO-UFMT. Doutora em História (UFG), é Docente Adjunta lotada na FCA/UFMT. Além do período sanduíche na *Università degli Studi di Napoli Federico II* (UNINA – Nápoles/IT), foi bolsista PNPd em História (UFMT) e História Regional (UNICENTRO). Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, pela UEPG, é licenciada em História e Filosofia, bem como especialista em História Cultural e em Epistemologias do Sul, pelo CLACSO. Dentre seus interesses, destacam-se: Estudos de Gênero, Estudos Feministas, Pensamento Decolonial, Cultura Visual, História da Arte, Estudos da Morte e Cemitérios. E-mail: maristelacarneiro86@gmail.com



Danilo Rossetti

Líder do grupo de pesquisa MUSCOM, é pesquisador e compositor, cujo trabalho enfoca o uso da tecnologia em processos criativos, performances e análises musicais. É professor do Departamento de Artes da UFMT e professor colaborador da Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Realizou pesquisa de pós-doutorado no NICS-UNICAMP, e é doutor em Música pela mesma instituição, com período sanduíche na *Université Paris 8*. Suas composições foram tocadas em diversos eventos como ICMC, CMMR, NYCEMF, CICTem, NIME, NowNet Arts, BIMESP, SBCM, ANPPOM, File Hipersônica e Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE. E-mail: danilo_rossetti@hotmail.com.

AUTORES

Paulo C. Chagas é professor de composição na Universidade da Califórnia (Riverside), criou mais de 180 obras para orquestra, música de câmara, eletroacústica, audiovisual e multimídia. Suas obras resultaram de inúmeras encomendas e têm sido aplaudidas nos Estados Unidos, Europa, Rússia, Ásia e Brasil. Desenvolve um amplo trabalho de pesquisa em semiótica, filosofia, eletroacústica, tecnologia e multimídia. Seu livro *Unsayable Music* (Leuven University Press, 2014) apresenta reflexões teóricas, críticas e analíticas sobre temas-chave da música contemporânea. Recentemente, editou o livro *Sounds from Within: Phenomenology and Practice [Sons de dentro: fenomenologia e prática]* (Springer, 2021) e publicou o livro *Zwischen Klängen und Apparaten: zur Theorie und Praxis der elektronischen Musik [Entre sons e aparelhos: teoria e prática da música eletrônica]* (Rediroma, 2021). Recebeu vários prêmios internacionais, incluindo recentemente a prestigiosa bolsa de pesquisa Fulbright para um projeto de composição audiovisual na Rússia.

Airton de Lacerda Nascimento é graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFMT), e tecnólogo em Teatro (UNEMAT). Mestrando em Estudos da Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso, desenvolve pesquisas nas áreas de arte, cultura e suas relações com a ocupação das cidades.

Ana Caroline Rodrigues Santana é graduanda em licenciatura em Música (UFMT). Atua como voluntária de iniciação científica junto ao *Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina*, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Bibiana Bragagnolo. É cantora soprano do Coral da UFMT.

Bibiana Bragagnolo é doutora em música (musicologia) pela UFPB, com período sanduíche na Universidade de Aveiro; e mestre em música (práticas interpretativas - piano) pela UFPB. É pianista e artista-pesquisadora, atuando nos âmbitos da música contemporânea e experimental. É pesquisadora junto ao *Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina*. Desde 2019 é docente nos cursos de música da UFMT.

Carlos Stasi é compositor-intérprete e diretor do programa de percussão da UNESP. PhD pela Universidade de Natal - África do Sul, é autor do livro *O Instrumento do Diabo – Música, Imaginação e Marginalidade* (2011), no qual discute como a percussão, em geral, é representada de forma depreciativa e limitada.

Fellipe Miranda Martins é doutorando em Sonologia pela Universidade Federal de Minas Gerais; mestre em música pela mesma instituição, e graduado em engenharia elétrica pela UFMG com período sanduíche no *Sonology Institute do Royal Conservatoire – The Hague* (Holanda).

Gabriel Marotti é músico, professor e pesquisador, com especialização em Docência no Ensino Superior (FMU) e mestrando em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, na linha de pesquisa cultura, política e identidades. Possui experiência nas áreas de Artes, Educação e Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura e mediação tecnológica, história da arte e cultura brasileira, música popular e história cultural (Brasil e América Latina).

Giovanna Lelis Airoidi é mestranda em Sonologia pela USP e bacharel em violoncelo pela mesma universidade, na qual desenvolve pesquisa sobre a interface entre imagens sonoras e imagens visuais. Se interessa especialmente pela música experimental e por práticas colaborativas.

Guilherme Misina é bacharel e licenciado em música (USP) e mestre em música (UNICAMP). Desenvolveu pesquisa sobre a percussão brasileira no mestrado, além de ter textos publicados na área de performance musical. Participou de festivais de música do Brasil, além de ter estudado e tocado no exterior (EUA e Alemanha).

Helen Tormina é soprano, atriz e pesquisadora brasileira. Formou-se em Canto em 2013 pela UNESPAR, e em 2018 em Teatro Musical pela Escola de Artes Projeto Broadway (Curitiba – PR). Tem experiência musical bastante diversa, tendo atuado profissionalmente como cantora de Jazz, Ópera, Teatro Musical e Música Contemporânea, tendo estreado obras de diversos compositores brasileiros. Atualmente cursa o mestrado em Música pela UNICAMP, onde desenvolve pesquisa sobre canto *crossover* e o desenvolvimento de carreiras híbridas entre Teatro Musical e Ópera, sendo orientada pelo professor Dr. Ângelo José Fernandes.

Igor Alexandre de Barros Mack é bacharelado em Música com Habilitação em Composição na UFMT. Atua na iniciação científica sob orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Rita de Cássia Domingues dos Santos, tendo recebido em 2020 o prêmio Severino Meirelles de melhor pesquisa de Iniciação Científica da UFMT na área de Linguística, Letras e Artes.

Jônatas Manzolli combina composição e criação multimodal com foco no diálogo entre música e tecnologia. Compositor e matemático, pesquisador sênior do CNPq, professor titular do Instituto de Artes da UNICAMP, é pioneiro na pesquisa brasileira em computação musical. Foi pesquisador convidado do Instituto de Neuroinformática, na Suíça, do Grupo SPECS (SPECS) da *Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona e é colaborador do CIRMMT, *McGill University*, Montreal. Suas composições incluem música mista, música de câmara e cenários orquestrais.

José Serafim Bertoloto é artista plástico e membro da ABCA. Graduado em História (UFMT/1985) e mestre em Artes pela ECA-USP (1992), fez Especialização pelo Museu de Arte MAC-USP (1998), sendo doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2003). É professor aposentado do departamento de Arquitetura e PPGEN-UNIC-Cuiabá, tendo aposentado como Historiador/Pesquisador/Curador do MACP-UFMT. Publicou *Iconografia das Águas: o Rio e suas Imagens*, sendo atualmente professor colaborador do PPGECCO-UFMT.

Leandro Henrique Amorim é Baterista/Percussionista e mestrando em Criação Musical (Performance) na UNESP, sob financiamento CAPES. Atua como performer, sendo membro do grupo de pesquisa *ContemporArte* e coordenador assistente do grupo de percussão e pesquisa em pós-graduação da UNESP, o PIAP.

Leonardo Pellegrim Sanchez é saxofonista, musicólogo e educador, doutor em música (Etnomusicologia) pela Universidade de Aveiro e mestre em música pela Universidade de Campinas – UNICAMP (SP, Brasil). É professor de saxofone no departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (PE, Brasil) e pesquisador junto ao

Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina.

Lívia Mariana dos Santos, bacharelanda em Canto na UFMT, desde 2020 desenvolve pesquisa de iniciação científica no *Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística* dentro do projeto intitulado "Pesquisa Artística no Brasil: Lacunas, perspectivas e possibilidades no Brasil", sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Bibiana Bragagnolo.

Lucas Quinamo é compositor, produtor musical e DJ. Formado pela Universidade Estadual de Campinas, atualmente realiza sua pesquisa de mestrado em Sonologia, com foco nos processos criativos associados à *computer music*. Sua produção artística vai desde a música de câmara instrumental à música eletrônica de pista.

Lucas Torrez faz Bacharelado em Música com Habilitação em Composição na USP. Seus principais interesses são a composição, a *Composição Auxiliada por Computador*, a música eletroacústica, *Live Electronics*, e visuais generativos.

Lucia Esteves é bacharel em História pela USP, e graduanda do bacharelado em Composição da Escola de Comunicação e Artes pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa de iniciação científica, com bolsa FAPESP, sobre música repetitiva e o trabalho do compositor Steve Reich.

Micael Antunes é compositor e pesquisador, graduado pela FAAM e mestre pela USP. Atualmente é doutorando do Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação de Jônatas Manzolli e Danilo Rossetti, desenvolvendo projetos colaborativos no *Núcleo de Comunicação Sonora*.

Mirielen Machado Rodrigues, graduanda do curso de Licenciatura em História da UEPG. Atualmente desenvolvendo pesquisa no Projeto de Iniciação científica voluntário da UEPG (PROVIC) sob orientação do Prof. Dr. Luís Fernando Cerri, sendo também integrante do Grupo de Estudos em Didática da História (GEDHI-UEPG).

Naiane Silva Gonçalves é graduada pela UNEMAT em Arquitetura e Urbanismo; e Teatro com ênfase em Cenografia e Figurino (UNEMAT). É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT). Desenvolve pesquisas sobre o processo de ocupação das cidades, cultura e periferia.

Patricia Kawaguchi é pianista e mestra em Música pela Unicamp. Integrante do grupo de pesquisa Música, Linguagem e Cultura, professora das disciplinas de Música e Arte na rede municipal de Piracaia-SP, faz divulgação científica no blog *Nocmoon.com*. Estuda as desigualdades sociais, étnico-raciais e de gênero na educação a partir de um viés marxista, defendendo uma abordagem anticolonialista da educação musical. Defende a educação do campo e a pedagogia do Movimento de Trabalhadores Rurais Sem Terra. Acredita que, acima de tudo, a educação deve ser libertadora e transformadora.

Tales Botechia é um compositor e pesquisador brasileiro. Formado em Composição (UNICAMP/2018), atualmente cursa o mestrado em Música pela mesma instituição, sob orientação dos professores Dr. Jônatas Manzolli e Dr. Danilo Rossetti, desenvolvendo sua pesquisa no âmbito da musicologia sistemática, em especial voltadas à análise e composição musical assistidas por tecnologias.

Valéria Pereira Moreira é servidora técnica da UFMT, licenciada em Letras- Português e Literaturas (UFMT/1994), com Especialização em Semiótica da Cultura (UFMT /1996). Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/2003), é doutoranda do PPGECO/UFMT, junto ao qual desenvolve pesquisa na área de poéticas contemporâneas, com ênfase em Artes.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do processo criativo: 73.
Androcentrismo; 29, 30, 34 e 36.
Anticolonialismo: 29.
Arte-educação: 29 e 31.
Arte-política: 105.
Artista Mato-Grossense: 39.
Audiovisual: 13, 22, 23, 24, 25, 26, 61, 69, 73, 78 e 111.

B

Bateria: 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149 e 150.

C

Canto Crossover: 117 e 118.
Cidade: 39, 40, 41, 43, 45, 48, 65, 78, 84, 89, 91, 93 e 112.
Confluente, 141, 144, 146 e 150.
Criação à distância: 73.
Criação colaborativa: 61, 62, 73 e 74.
Cultura: 14, 24, 31, 33, 36, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 95, 99, 100, 101, 102, 105, 109, 110, 111 e 114.
Cultura Histórica: 95, 99, 100 e 101.

D

Decolonial: 39 e 43.
Descritores de áudio: 62, 64, 68, 75, 77, 117, 118, 121 e 122.
Desobediência: 39 e 48.

E

Estética da Impureza: 129 e 133.
Eurocentrismo: 29 e 36.

F

Feminismo anticapitalista: 29 e 32.
Fourth Stream: 141, 144, 146 e 148.

G

Gênero: 30, 33, 34, 35, 37, 39, 43, 47, 48, 53, 58, 111, 114, 117, 119, 126, 142, 143, 144 e 146.

Gilberto Gil: 105, 106 e 114.

H

Hibridismo vocal: 117.

História em quadrinhos: 95 e 98.

J

João Guimarães Rosa: 13.

João Sebastião da Costa: 39, 41, 42, 44, 45 e 47.

M

Manifestações artísticas: 84, 92 e 109.

Mapeamento: 24, 51, 53, 54, 58, 59 e 77.

Mediação tecnológica: 105 e 114.

Minimalismo: 129, 130, 131, 132, 133, 138 e 139

Music Information Retrieval: 117, 118, 121 e 125.

Música de massas sonoras: 61.

Música mista: 61, 64, 68, 69, 73 e 81.

Música popular: 105, 141, 143, 144, 146, 147 e 150.

O

O Diário de Anne Frank: 95, 96 e 97.

Ocupação: 84 e 90.

P

Percussão múltipla: 141, 142, 145 e 149.

Performance: 51, 52, 53, 54, 61, 62, 68, 69, 77, 111, 113, 114, 117, 119, 122, 123, 141, 142, 145, 146, 147, 148 e 149.

Performance musical: 51, 53, 54, 61 e 78.

Pesquisa Artística: 24, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 e 59.

Pós-humano: 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22.

Pós-Minimalismo, 129, 130, 133 e 138.

Psicoacústica: 61, 62 e 70.

T

The Girl in 14G: 117, 118 e 122.

U

Urbanismo: 84.

V

Virtual: 13, 15, 17, 23, 62, 80, 112 e 144.



DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600