



ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo

Leonardo Pellegrim Sanchez

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea

volume 2





ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo

Leonardo Pellegrim Sanchez

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea

volume 2



2026
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P912

Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea / Organização Bibiana Bragagnolo e Leonardo Pellegrim Sanchez. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Volume 2

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-698-2

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2

1. Pesquisa artística. 2. Pesquisa-criação. 3. Pesquisa através da arte. 4. Pesquisa baseada na prática. I. Bragagnolo, Bibiana (Org.). II. Sanchez, Leonardo Pellegrim (Org.). III. Título.

CDD 707

Índice para catálogo sistemático:

I. Artes – Pesquisa

Júlia Marra Torres - Bibliotecária - CRB: SP-011583/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Estágio em editoração	Emanuelle Vitória Miranda da Silva Rayssa Santos Arrais
Imagens da capa	Daniel Pellegrim Sanchez
Tipografias	Acumin, Belarius Poster, Belarius Sans
Revisão	Os autores
Organizadores	Bibiana Bragagnolo Leonardo Pellegrim Sanchez

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle, Brasil</i>	Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Adriana Flávia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Adriana Regina Vettorazzi Schmitt <i>Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Caio Cesar Portella Santos <i>Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil</i>
Alaim Passos Bispo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil</i>	Carla Wanessa do Amaral Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alessandra Knoll <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Cassia Cordeiro Furtado <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Ana Rosangela Colares Lavand <i>Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Christiano Martino Otero Avila <i>Universidade Federal de Pelotas, Brasil</i>
André Tanus Cesário de Souza <i>Faculdade Anhanguera, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Andressa Antunes <i>Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil</i>	Cristiana Barcelos da Silva <i>Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade do Estado do Amapá, Brasil</i>	Dayse Centurion da Silva <i>Universidade Anhanguera, Brasil</i>
Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>	Dayse Sampaio Lopes Borges <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil</i>	Deilson do Carmo Trindade <i>Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Diego Pizarro <i>Instituto Federal de Brasília, Brasil</i>
Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>	Edilson de Araújo dos Santos <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Edson da Silva <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Faustidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastrelí Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Ubertândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Ubertândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuelo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suêlen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Prefácio	14
----------------	----

PARTE I

CAPÍTULO 1

Susana Castro Gil (UEAP)

O pesquisador artístico vai para a sala de aula: sobre uma experiência de docência e desobediência criativa.....	19
--	----

CAPÍTULO 2

Marcus Mota (UnB)

Audiocenas: interações sonoras e corpos em movimento	39
--	----

CAPÍTULO 3

Daniel Quaranta (UNIRIO)

Rodolfo Santos (UNIRIO)

Pesquisa-artística como campo epistemológico: ações poéticas, reflexões e proposições	61
---	----

CAPÍTULO 4

Ricardo Ballesterio (USP)

Em busca do ouvir(se), ver(se) e sentir(se): percursos de um docente-artista-pesquisador	113
--	-----

CAPÍTULO 5

Michael B. MacDonald (MacEwan University)

Tradução de Leonardo P. Sanchez e Bibiana Bragagnolo

Esboçando uma imagem musical: o édipo remixado pela IA capitalista e o radical livre da pesquisa-criação	129
---	-----

PARTE II

EIXO 1

IDENTIDADES DISSIDENTES
E POLÍTICAS DA SUBJETIVIDADE169

CAPÍTULO 6

Davidson José Martins Xavier (UERJ)

A cena autosoccioficcional *Umbigo de Sonho* 170

CAPÍTULO 7

Isis Akagi (USP)

**Desmontando, montando,
remontando quebra-cabeças 190**

CAPÍTULO 8

Ismael Honório da Silva (UFJF)

**A montagem *drag queen*
autoetnográfica aliada ao desenho 204**

CAPÍTULO 9

Werner Miguel Struck Krüger (UNESPAR)

**Trajeto percorridos:
uma gravura *queer*, ressignificando lugares..... 216**

CAPÍTULO 10

Fábio Bueno Skalecki (UNESPAR)

**Trans-escrita:
bulas de hormônios como objetos de pesquisa
de mestrado em artes visuais237**

CAPÍTULO 11

Tatiane M. Oleinik (UNESPAR)

**Entre peles e fronteiras:
a performance e o movimento como leitura
e extrapolação do inconsciente..... 249**

CAPÍTULO 12

Stely Marchesini (UNESPAR)

Refrações do eu:

dismorfia e arte na produção de subjetividades 264

CAPÍTULO 13

Trexy Caio Menezes de Oliveira (UFC)

Antonio Wellington de Oliveira Junior (UFC)

Tensão e brutalismo:

precarizações do corpo e a urgência da consciência somática.....278

EIXO 2

MEMÓRIA, TERRITÓRIO

E TRANSCULTURALIDADE 295

CAPÍTULO 14

Mari Gemma De La Cruz (UFMT)

Mitocrítica do conto popular brasileiro

“o casamento da mãe d’água” 296

CAPÍTULO 15

Bernardo de Moraes Pinto (UFG)

Entre raízes e ruínas:

práticas artísticas autobiogeográficas e fabulações multiespécie 316

CAPÍTULO 16

José Lauro Nunes Marques (UFSM)

Pele e pixel:

territórios de inscrição poética na prática

transmídia contemporânea..... 331

CAPÍTULO 17

Manoela Farias Nogueira [Manoela Cavalinho] (UERJ)

Daniela Dutra Prates (UFRGS)

Lugar nenhum:

a deriva enquanto campo além da arte (1974-2024) 346

CAPÍTULO 18

Bruno da Silva Ghirardi (USP)

Sons, palavras e gestos:

processo de criação em uma performance

cênico-musical inspirada em *Macunaíma*..... 362

CAPÍTULO 19

Vítor Vieira Machado (USP)

Etnografia poética, identidade cultural

e criação de canção:

reflexões iniciáticas de pesquisa 380

EIXO 3

PESQUISA ARTÍSTICA

EM MÚSICA E SONORIDADES 407

CAPÍTULO 20

Glauber Nüske (UFSM)

Guilherme A. Sauerbronn de Barros (UDESC)

Claudia Deltregia (UFSM)

Concerto 2020 para fagote de Ernst Mahle:

integrando conhecimentos empíricos

e teóricos na construção da performance..... 408

CAPÍTULO 21

Gisele Pires Mota (UnB)

Uso de imagens mentais visuais evocadas

pela música como guias de execução

interpretativos e expressivos:

um estudo de caso em pesquisa artística..... 428

CAPÍTULO 22

Luisa De Athayde Meirelles (UNICAMP)

Invoca[sons]:

um projeto de criação sonora com

a voz através de ferramentas digitais475

CAPÍTULO 23

Renato de Moraes Martins (Universidade de Évora)

Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

O cururu e a polca:

ritmos caipiras na bateria 494

EIXO 4

PROCESSOS EXPERIMENTAIS

E MATERIALIDADES 509

CAPÍTULO 24

Sarah Marques Duarte (UNESPAR)

Sustentar eticamente a poesia na investigação:

re-performance e mapeamento de forças na criação artística 510

CAPÍTULO 25

Helena Freitas Saretta (UFSM)

Kitchen Litho:

experimentos litográficos expandidos 526

CAPÍTULO 26

Willian Wilson Bedim (UNESPAR)

Hierofânico:

a criação no espaço do sagrado e profano 537

Autores 554

Índice remissivo 557

PREFÁCIO

Este e-book, intitulado *Prática em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea* - Volume II, apresenta artigos provenientes do II Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística. O evento é idealizado pelo grupo de pesquisa Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea (OLPA) e realizado com apoio da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

A segunda edição do EPA teve como propósito fomentar a artilha, o debate, a reflexão e a difusão das prticas em torno da pesquisa artística (também entendida aqui como pesquisa-criação ou pesquisa baseada na prática) no Brasil e na América Latina, conectando-a mais profundamente com as perspectivas do Sul Global. Neste e-book são apresentados 26 artigos referentes às conferências, mesas redondas e comunicações orais apresentadas no evento, representando a continuidade do pensamento acerca do tema desenvolvido no I EPA, ocorrido em 2023. Para tanto, na **Parte I** deste volume contamos com textos referentes às conferências e mesas redondas proferidas pela pesquisadora Susana Castro Gil e pelos pesquisadores Marcus Motta, Daniel Quaranta, Ricardo Ballesterio e Michael Mac Donald.

Susana Castro Gil (UEAP) reflete sobre como a pesquisa artística fundamenta uma prática de “desobediência criativa” no ensino de piano na Universidade do Estado do Amapá, deslocando o foco do virtuosismo tradicional para processos de musicalização coletiva e contextualmente situados. **Marcus Mota** (UnB) em “Audiocenas: Interações sonoras e corpos em movimento” apresenta uma pesquisa artística desenvolvida no Laboratório de Dramaturgia da UnB que investiga as interações entre som, movimento e criatividade em

coletivos multissensoriais, consolidando o conceito de “audiocenas” como uma forma de compreender a materialidade acústica e performativa. **Daniel Quaranta** (UNIRIO) e **Rodolfo Santos** (UNIRIO), no artigo “Pesquisa-Artística como campo epistemológico: Ações poéticas, reflexões e proposições”, discutem a pesquisa artística como um campo epistemológico na pós-graduação brasileira, propondo metodologias que articulam a indissociabilidade entre a obra de arte e a reflexão teórica como modos complementares de produção de saber. Na sequência, em “O pesquisador artístico vai para a sala de aula: sobre uma experiência de docência e desobediência criativa”, **Ricardo Ballesterio** (USP), no artigo “Em busca do ouvir(se), ver(se) e sentir(se): percursos de um docente-artista-pesquisador” revisita vinte anos de trajetória docente na USP, descrevendo a transição de modelos normativos de pesquisa para uma abordagem auto-etnográfica e situada que reconhece o corpo, a subjetividade e a experiência como fundamentos legítimos do conhecimento artístico e pedagógico. Por fim, **Michael Mac Donald** (McEwan University), em “Esboçando uma imagem musical: O Édipo remixado pela IA capitalista e o radical livre da pesquisa-criação” problematiza a inteligência artificial capitalista como um modelo que reduz a criatividade a transações linguísticas e objetos de consumo (“prompts”), contrapondo-a à pesquisa-criação, defendida como um processo sensorial, ecológico e imprevisível que atua como um “radical livre” para preservar a autonomia do pensamento e do desejo artístico.

Na **Parte II** os 21 capítulos provenientes das comunicações orais foram agrupados a partir de suas afinidades temáticas em quatro eixos. O primeiro deles, *Identidades Dissidentes e Políticas da Subjetividade*, reúne trabalhos que investigam o corpo e a identidade como espaços de resistência e reescrita de narrativas hegemônicas. Fazem parte deste eixo os autores: **Davidson Xavier**, com sua proposta de cena autossocioficcional na dança; **Isis Akagi**, que utiliza o Tangram como metáfora para as identidades dos “corpos amarelos” no Brasil; **Ismael Silva**, que analisa a montagem *drag queen* como

um processo autoetnográfico disparado pelo desenho; **Werner Krüger**, que investiga a gravura *queer* e a resignificação de espaços públicos através do caminhar; **Fábio Skalecki**, que realiza uma “trans-escrita” artística a partir de bulas de hormônios e identidades transgêneras; **Tatiane Oleinik**, que explora o inconsciente e o corpo vibrátil por meio do Butô e da performance; **Stely Marchesini**, que investiga o Transtorno Dismórfico Corporal (TDC) para desenvolver uma poética visual que materialize a percepção distorcida da autoimagem; e **Trexy Oliveira**, que discute o brutalismo e a precarização dos corpos na era contemporânea.

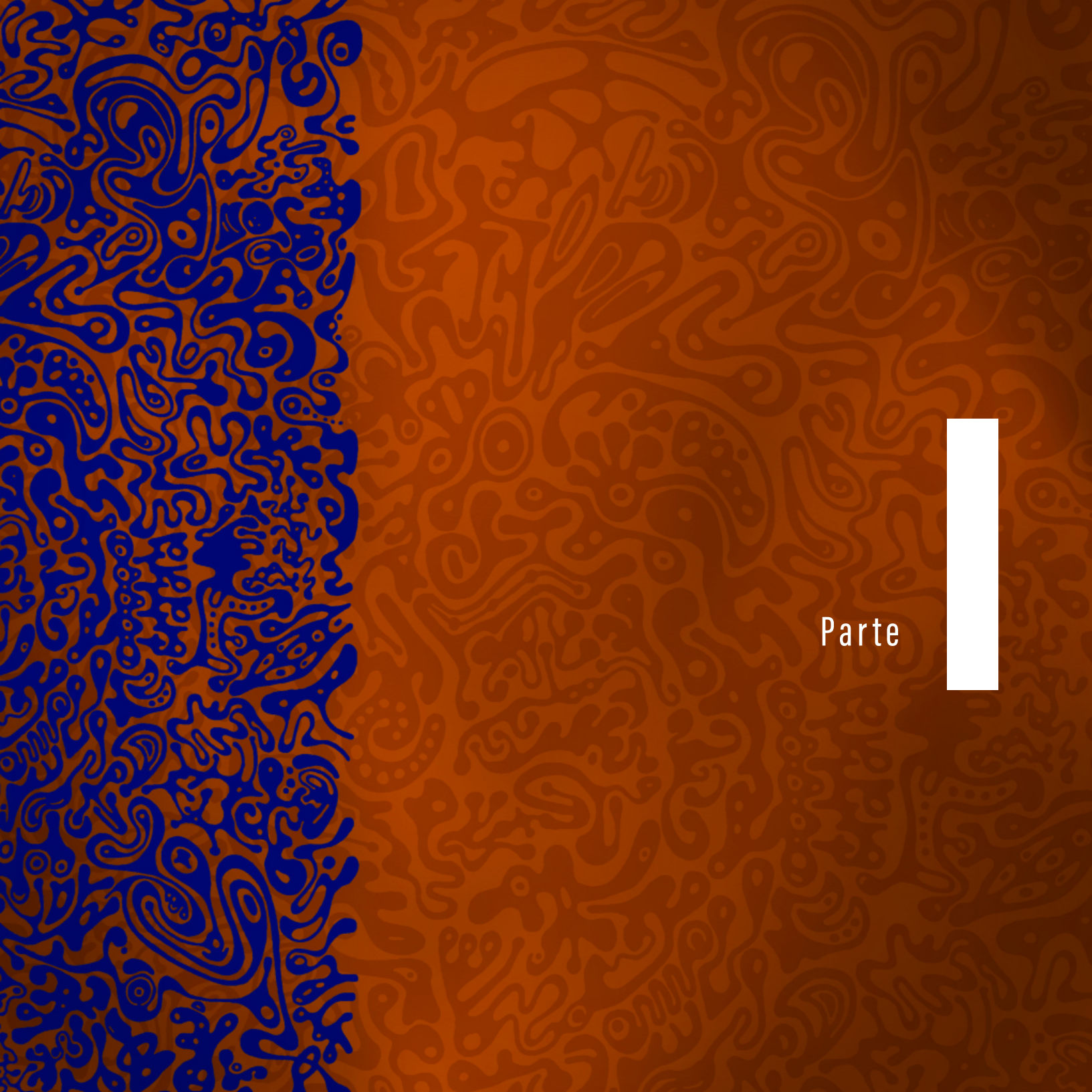
O segundo eixo, *Memória, Território e Transculturalidade*, foca na relação entre a trajetória pessoal do artista e o espaço geográfico ou mítico que ele habita. Os autores integrantes são: **Mari Gemma De La Cruz**, que aplica a mitocrítica ao conto da Mãe d’Água para refletir sobre a jornada feminina; **Bernardo Pinto**, com sua pesquisa em autobiogeografia e o conceito de “enverdecer” no sertão; **José Marques**, que tensiona a autorrepresentação entre as linguagens da pintura, tatuagem e videoarte; **Manoela Cavalinho**, que investiga a deriva e o “acaso objetivo” em viagens ligadas à memória de desaparecidos políticos; **Bruno Ghirardi**, que articula música, corpo e cena em uma performance inspirada em *Macunaíma*; e **Vítor Machado**, que propõe uma etnografia poética da identidade catarinense através da criação de canções.

O terceiro eixo, *Pesquisa Artística em Música e Sonoridades*, concentra-se na prática interpretativa e na criação sonora como formas de produção de conhecimento. Fazem parte deste eixo: **Glauber Nüske**, com o estudo analítico e interpretativo do Concerto para Fagote de Ernst Mahle; **Gisele Pires Mota**, que investiga como imagens mentais visuais servem de guias para a performance pianística; **Luisa Meirelles**, que analisa o processo de criação vocal mediado por ferramentas digitais e DAW; e **Renato Martins e Eduardo Lopes**, que apresenta a adaptação de ritmos caipiras como o cururu para a bateria sob uma perspectiva decolonial.

Por fim, o quarto eixo, *Processos Experimentais e Materialidades*, destaca a exploração técnica e o potencial simbólico de materiais diversos na arte contemporânea. Os autores são: **Sarah Duarte**, que discute a re-performance e o “Jogo do Enunciado” como práticas pedagógicas e criativas; **Helena Saretta**, que explora a *Kitchen Litho* como uma prática litográfica expandida, democrática e não tóxica; e **Willian Bedim**, que investiga rituais de criação e a transformação do ordinário em sagrado através de materiais naturais e medicinais.

As pesquisas aqui expostas trazem um panorama das temáticas abordadas no II Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística e apresentam as possibilidades e caminhos que vêm sendo traçados neste campo, sobretudo pensando a pesquisa artística a partir do Sul Global. Esperamos que o material possa servir de inspiração para pesquisadoras/es, artistas e artistas-pesquisadoras/es.

Este livro foi financiado com recurso PROAP proveniente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT), pelo qual agradecemos imensamente.



Parte



1

Susana Castro Gil (UEAP)

O PESQUISADOR ARTÍSTICO VAI PARA A SALA DE AULA:

**SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE DOCÊNCIA
E DESOBEDIÊNCIA CRIATIVA**

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.1

Início esta escrita a partir do meu local de fala. Sou pianista, filha de uma família de não músicos, que iniciou aulas de musicalização por acaso e hoje atua como doutora em música, dedicada à formação de músicos e professores de música. Trago essa trajetória porque considero fundamental reconhecer que nossa trajetória humana e acadêmica impacta diretamente nossas escolhas estéticas, éticas e filosóficas. Nesse sentido, como afirma Djamila Ribeiro, “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (2017, p. 39-40). É a partir desse meu *experienciar* de vida que minha trajetória e meu trabalho como docente e pesquisadora artística vem se desenvolvendo dando origem aos questionamentos que se transformam em motores de vida. Quando falamos de Pesquisa Artística e da prática artística como pesquisa não estamos tratando de obras absolutas ou perfeitas, nem de performances e performers supostamente fiéis e transparentes, destituídos de voz e de corpo pensante. Independentemente da linguagem, do arcabouço conceitual ou da trilha metodológica escolhida, a Pesquisa Artística frequentemente se constitui a partir de lutas e experiências singulares do sujeito em relação ao mundo material (Nelson, 2013). Em um mundo que preza pela homogeneização do pensamento e pela serialização dos processos em nome da *produtividade*, o radicalismo da Pesquisa Artística reside justamente na humanização dos processos cognitivos e na capacidade de legitimar a experiência e a fala do indivíduo, mediadas por seu crivo estético.

Assim, não me detenho explicitamente na Pesquisa Artística enquanto lugar de resistência — não por considerar essa dimensão secundária, mas porque opto por concentrar a reflexão em uma questão que tem se imposto de forma cada vez mais insistente: de que maneira a emergência da Pesquisa Artística pode reconfigurar as práticas docentes em artes, particularmente no ensino instrumental. O convite para integrar a mesa redonda “Pesquisa Artística nas artes sônicas” no II Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística em

2025 ocorreu em um momento singular da minha trajetória profissional, marcado pela recente integração ao corpo docente do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Amapá (UEAP), na área de piano. Para alguém cuja formação acadêmica se desenvolveu de forma contínua, da educação básica ao doutorado, esse ingresso na docência institucional tem representado uma oportunidade de colocar à prova, no cotidiano da sala de aula e na delicadeza que requer a formação de educadores, o sentido e a coerência das reflexões e práticas que venho construindo ao longo da minha trajetória.

Sou bacharel em piano, com mestrado e doutorado na área da performance, e me reconheço como filha musical de uma tradição conservadora ocidental. Minha formação esteve profundamente vinculada às dinâmicas próprias desse modelo: concursos de instrumento, masterclasses, centralidade da técnica, culto à linhagem interpretativa e à autoridade do texto musical. No entanto, à medida que essa trajetória avançava, passei a identificar criticamente nessas práticas marcas estruturais de opressão, de silenciamento da voz do indivíduo e de progressiva desconexão com os contextos socio-culturais contemporâneos nos quais nós, músicos-artistas, estamos inseridos. Tal percepção dialoga Rita Amato (2006), ao evidenciar que a educação pianística de matriz conservatorial materializa um sistema de normas reguladoras: ordem, disciplina, controle e vigilância, fortemente marcado pela adoção de padrões musicais europeus, os quais contribuíram historicamente para uma formação musical descontextualizada da realidade social, para a dicotomização entre música erudita e popular, para a fragmentação do saber musical e para a manutenção de práticas pedagógicas pouco sensíveis a metodologias inovadoras e às demandas culturais locais. Apesar das transformações em curso, esse modelo pedagógico, centrado na performance e no rigor técnico, permanece amplamente reproduzido nas universidades e escolas de música, revelando a persistência e a força simbólica do paradigma europeu de ensino pianístico.

Foi nesse contexto de tensão que, durante o mestrado, me debrucei sobre as relações de poder colonial que atravessam o ato musical, e durante o doutorado, desenvolvi uma pesquisa em performance fundamentada no conceito de transcrição¹, emprestado da teoria da tradução poética de Haroldo de Campos. Com o meu trabalho questioneei o conceito tradicional de virtuosismo musical por meio de práticas de transcrição audiovisual e de gestos artísticos, buscando problematizar *o que* significa ser um virtuose no mundo musical de hoje. Para tanto, estudos tradicionais de técnica pianística foram adotados como material de trabalho, não com a finalidade de reafirmar seus pressupostos, mas de submetê-los a processos experimentais que permitissem sua permeabilidade a estéticas contemporâneas e a questionamentos críticos acerca da própria tradição que lhes deu origem. Esses procedimentos deram origem, entre outros desdobramentos, à exposição virtual *Virtuositas Nostes qui est in Parnasso* e à tese de doutorado que atualmente se encontra em processo de revisão e tradução para publicação em formato de livro².

Minha passagem da performer dedicada à Pesquisa Artística à docente impôs a necessidade de compreender a Pesquisa Artística não como uma etapa circunstancial da formação acadêmica, mas como uma postura epistemológica contínua, capaz de atravessar diferentes modos de atuação profissional. Anos de reflexão sobre a prática musical converteram-se, assim, em uma reflexão sobre a própria trajetória como pianista, marcada por uma formação fortemente

1 Transcrição musical, a partir da conceitualização do Haroldo de Campos, consiste na transposição do conceito de *etranscrição* da tradução poética para o campo da performance musical. Nessa perspectiva, a partitura deixa de ser entendida como um texto a ser fielmente executado e passa a operar como um campo de construção de relações reais e virtuais, no qual a performance atua como instanciação da obra. A transcrição não se configura como mera reformulação ou modernização da obra, mas como um processo de vivissecção que articula genealogia, intertextualidade e á experimentação material, transgredindo categorias tradicionais como fidelidade, autoridade do texto, temporalidade da obra e a separação entre criador e intérprete. Ao assumir a obra como um conglomerado flexível e múltiplo, o performer transcriador reconfigura seu papel, posicionando-se como agente ativo na produção de sentido musical no presente (GIL, 2021).

2 Para ter acesso à exposição virtual visite: <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>>

verticalizada, levando-me a revisitar os fundamentos da profissão e a me reinventar não apenas no campo da filosofia da performance e da Pesquisa Artística, espaço no qual essas reflexões inicialmente se consolidaram, mas também no âmbito da educação musical. Se a Pesquisa Artística pode ser entendida como um posicionamento político que tensiona e reconfigura as condições do fazer artístico no interior da academia, seus efeitos não podem esgotar-se no contexto da produção artística ou investigativa, mas deixam marcas profundas na prática instrumental e pedagógica. O vínculo do músico pesquisador artístico com seu instrumento se vê transformado após a vivência da experimentação com o a materialidade da performance. Essas marcas se manifestam no questionamento do fazer reprodutivo, na reivindicação da dimensão corporal e sensorial da performance, na valorização da experiência como forma legítima de conhecimento e no reconhecimento da experimentação material como eixo estruturante dos processos de aprendizagem musical. Assim, o mesmo sujeito também se transforma quando ocupa os espaços de educador.

ENTRE O CONSERVATÓRIO E A UNIVERSIDADE: TENSÕES E DESLOCAMENTOS

Ao analisar a constituição histórica do ensino superior de música no Brasil, Pereira (2012) identifica um conjunto de características que delineiam o perfil do professor de instrumento, profundamente enraizado na tradição conservatorial. Nesse modelo, o ensino se estrutura à semelhança do ofício medieval, no qual o professor é concebido como mestre de ofício, exímio conhecedor de sua arte, e o músico professor figura como objetivo final do processo educativo,

artista que, por dominar a prática instrumental, é considerado o mais apto a transmiti-la. O processo de ensino-aprendizagem organiza-se a partir de um forte individualismo, materializado no princípio da aula individual, em torno do qual gravitam tanto a progressão técnica quanto a teórica, sempre subordinadas à condição e ao julgamento individual do aluno. A existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças, orientado do simples ao complexo e estabelecido como meta obrigatória a ser alcançada, reforça a centralização do poder pedagógico nas mãos do professor, a quem cabe decidir sobre o ritmo, os critérios e os limites do desenvolvimento discente. A esse conjunto soma-se a consolidação da música erudita ocidental como conhecimento oficial, a supremacia da música notada como forma legítima de abstração musical, a primazia da performance instrumental ou vocal e o desenvolvimento técnico orientado ao virtuosismo. Nesse contexto, as disciplinas teóricas assumem papel subsidiário em relação à prática, enquanto o acesso e a permanência dos estudantes são regulados por um forte caráter seletivo, sustentado pelo dogma do “talento inato”.

Esse *habitus conservatorial*, termo acunhado pelo Marcus Pereira, manifesta-se ainda no ferramental pedagógico empregado nos estágios iniciais do ensino instrumental, marcado pela aplicação rigorosa de métodos musicais que, com poucas exceções, derivam de tratados clássicos de técnica instrumental produzidos entre os séculos XVIII e XIX. Tais métodos, assim como a própria instituição conservatorial, são atravessados pelo pensamento cientificista, incorporando de maneira quase literal a proposta cartesiana de fragmentar problemas complexos em unidades menores como estratégia de compreensão e domínio técnico. Torna-se, assim, incontornável reconhecer a existência de uma ideologia musical que sustenta, legitima e naturaliza essas práticas pedagógicas, conferindo-lhes aparência de neutralidade e universalidade, ao mesmo tempo em que limita a abertura a outros modos de conceber o ensino, a aprendizagem e a produção do conhecimento musical.

Esse quadro histórico e institucional adquire contornos ainda mais complexos quando considerado o contexto brasileiro — e, por extensão, latino-americano — marcado pela ausência de grandes centros de pesquisa em artes independentes das universidades, equivalentes, por exemplo, a instituições como o Instituto Butantan ou a Fundação Oswaldo Cruz no campo das ciências. Diante dessa realidade, os pesquisadores artísticos que desenvolvem seus processos investigativos majoritariamente no âmbito dos programas de pós-graduação acabam, quase inevitavelmente, sendo absorvidos pela docência institucional. No caso dos músicos performers, essa absorção se traduz, em grande medida, no exercício da docência instrumental. Assim, os modelos pedagógicos herdados do conservatório não apenas continuam a operar como referência dominante, mas também se impõem como horizonte quase exclusivo de atuação profissional, o que torna urgente problematizar de que maneira a Pesquisa Artística pode tensionar, reconfigurar ou deslocar essas práticas no interior da formação superior em música.

Ciente desse cenário, deparo-me com a responsabilidade ampliada de atuar como professora de piano, instrumento que ultrapassa a condição de objeto sonoro composto por oitenta e oito teclas para se afirmar como um artefato cultural carregado de significados sociais, de classe e de gênero. Essa atuação se inscreve em um contexto profundamente complexo: o do não tão antigo curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Tal complexidade exige ser explicitada, uma vez que se constitui não apenas como dado geográfico ou institucional, mas como elemento estruturante das práticas pedagógicas ali desenvolvidas que se transforma também em um local de fala e, como veremos posteriormente, um *local de fazer*.

O estado do Amapá, além de figurar entre as unidades federativas mais jovens do país, é o único que não possui ligação terrestre com o restante do Brasil, situando-se, em termos de circulação e

trocas culturais, mais próximo da Guiana Francesa, das comunidades ribeirinhas e amazônidas do que do eixo político, econômico e simbólico tradicionalmente associado ao *Brasil continental*. Por outro lado, fundada em 2006, a Universidade do Estado do Amapá iniciou sua primeira turma do curso de Licenciatura em Música em 2015, com o objetivo de formar profissionais aptos a atuar como educadores musicais em diferentes esferas da sociedade, promovendo a consolidação do conhecimento musical junto à rede escolar, às instituições culturais e a grupos artísticos. O projeto pedagógico do curso orienta-se pela valorização da pluralidade cultural, incentivando os licenciandos a refletirem sobre suas escolhas musicais e a lidarem com repertórios provenientes de distintos períodos históricos, estilos e matrizes culturais. Diferentemente do modelo conservatorial tradicional, o curso não oferece habilitação específica em instrumento, o que implica um percurso formativo pautado pela circulação entre diferentes práticas instrumentais, pela elaboração de arranjos e pelo desenvolvimento de práticas musicais coletivas. Esse desenho curricular posiciona o futuro professor como agente ativo na democratização do acesso à linguagem musical, deslocando o foco do virtuosismo individual para processos de musicalização mais amplos, comprometidos com a formação cultural da sociedade e reagentes às necessidades do ensino musical nos diferentes contextos regulares, formais e não formais.

Nesse contexto institucional e territorial, um deslocamento impõe-se ao professor de piano nesse curso: reconduzir o instrumento à sua condição de meio e não de fim, *colocando-o a serviço da música* enquanto linguagem e da democratização do acesso aos seus modos de produção e circulação, *e não exclusivamente a serviço da formação do virtuose*, ainda mais considerando que o acesso dos acadêmicos à prática musical no piano é precária e em muitos casos praticamente nula. À luz desse entendimento, e considerando tanto o contexto específico da Licenciatura em Música da UEAP

quanto a minha própria trajetória formativa, tornou-se necessário repensar a abordagem pedagógica das disciplinas obrigatórias *Piano – Instrumento Musicalizador III e IV*, que até então se estruturavam prioritariamente como uma disciplina de repertório. A proposta passou, assim, a orientar-se pela compreensão do piano como ferramenta de musicalização, isto é, como um dispositivo pedagógico voltado ao fornecimento de instrumentos conceituais e práticos que possibilitem a participação ativa, crítica e consciente dos sujeitos na produção da cultura musical das sociedades (Penna, 2018).

DESOBEDIÊNCIA CRIATIVA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA

Desde 2024, ano que comecei a lecionar no curso, vem sendo trabalhada uma proposta pedagógica para a disciplina em que o piano passou a ser mobilizado como ferramenta de exploração musical em exercícios de caráter criativo, afastando-se deliberadamente do modelo conservatorial de ensino estruturado a partir de um repertório fixo e hierarquizado. As atividades foram concebidas com o objetivo de trabalhar noções fundamentais da prática musical, como timbre, pulsação, escuta, e a aquisição de habilidades como coordenação e relação com sistemas de escrita não convencionais e relativas, a partir da experimentação direta com o instrumento e o mundo sonoro. Nesse sentido, o trabalho com o timbre não se restringiu à dimensão estritamente teclística do piano, mas explorou suas possibilidades sonoras ampliadas, estimulando processos de criação individual e coletiva, incluindo a elaboração de arranjos colaborativos³ e improvisações livres⁴ que ressignificam

3 Arranjo Coletivo Assa Branca: <https://youtu.be/gwzYNA9w0w4>

4 Improvisação timbre livre: <https://youtu.be/5JzfGS5eNDU>

o contato do estudante com o instrumento. Dessa maneira aconteceu em mim, uma expansão da noção de *prática como pesquisa*, para *prática como pesquisa e ensino*. Vale a pena apontar que os links para os vídeos colocados neste texto são registros informais feitos durante as aulas para exercício de autoavaliação coletiva posterior. No entanto, a construção desse registro despretenso foi se tornando um acervo audiovisual de práticas de ensino pianístico que reconfiguram o fazer docente no contexto da prática musical conservatorial. Por isso, optei por colocar os links com os arquivos brutos, sem edição nem recortes, a maneira de diário de registro durante uma pesquisa.

Assim, fugindo do tradicional ensino esquematizado pela prática de um repertório fixo para trabalhar noções básicas da prática musical, as aulas foram norteadas na aquisição de habilidades e no desenvolvimento de processos criativos em contato direto com o instrumento. Essa abordagem permitiu, ainda, que os estudantes articulassem a exploração timbrística do instrumento com elementos de seus próprios repertórios culturais, possibilitando a emergência e valorização de práticas como a improvisação a partir da mobilização do acervo sonoro deles, aparecendo referências ao marabaixo⁵ e brega⁶, gêneros fortemente presentes no contexto sociocultural amapaense.

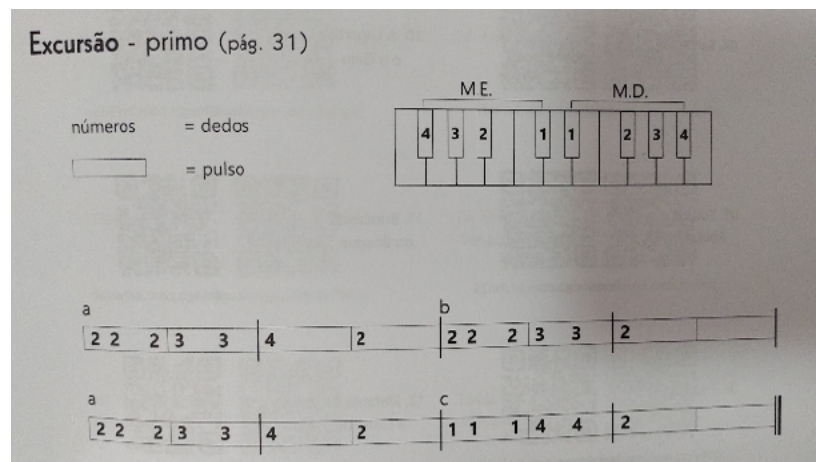
O trabalho com o repertório também é realizado, porém percorrendo outras vias além da leitura acrítica da partitura, sendo frequente o uso de repertório com grafias não convencionais e a subsequente reflexão sobre a impossibilidade do texto musical de indicar a totalidade da performance, obtendo a partir de um estímulo visual diferentes leituras. Dentre as peças escritas com grafia não convencional, são utilizados livros como o método *Educação Musical*

5 Improvisação Marabaixo: <https://youtu.be/6rQyUPC0mfl>

6 Improvisação Brega: <https://youtu.be/oYLYEDmoYF0>

através do Teclado (1986) de Maria de Lourdes Gonçalves e Cacilda Barbosa, *Játétkok* (1973-2021) de György Kurtág, *Divertimentos* (2017) de Laura Longo (ver imagem 1), dentre outros.

Imagem 1 - Partitura em notação não convencional de *Excursão* de Laura Longo (2017) utilizada para exercício de leitura e releitura⁷



Fonte: Laura Longo (2017).

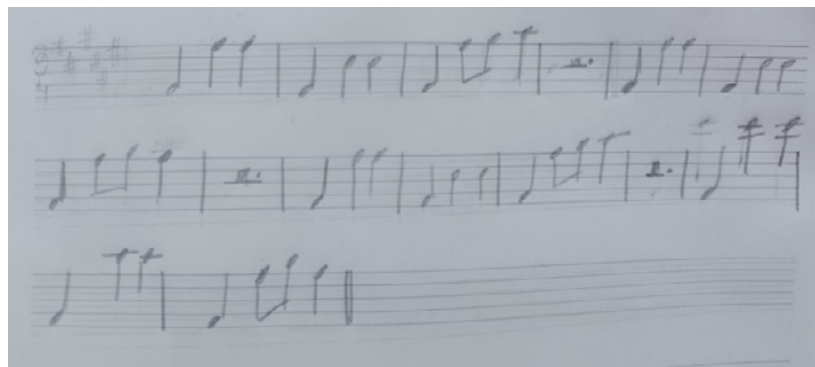
O vínculo que se propõe com relação ao texto musical não é de rendição ao símbolo, mas maneira de consignar ideias advindas dos processos formativos e como estratégia de fixação de conhecimentos adquiridos a partir da prática. Desta maneira, a aprendizagem imitativa é treinada e posteriormente o convite à escrita (ver imagem 2) é contrastado com os diferentes tipos de registros que há do repertório aprendido (ver imagem 3).

7

Leitura Excursão 1: <https://youtu.be/xdeUNZSISDs> Leitura Excursão 2: <https://youtu.be/BikhezGfHZU>
Leitura Excursão 3: <https://youtu.be/W0nn8a4dcsg>

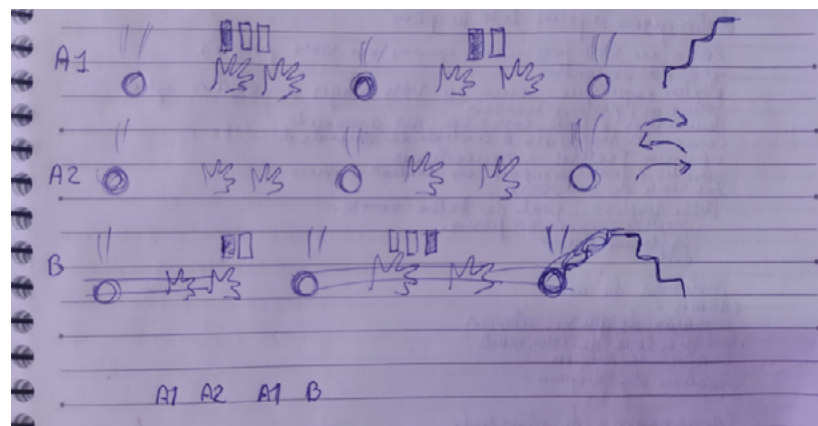
Imagem 2a, b - Escrita dos estudantes da disciplina após a experiência com o ensino imitativo da peça *Pantufinha* de Laura Longo (2017)

a.



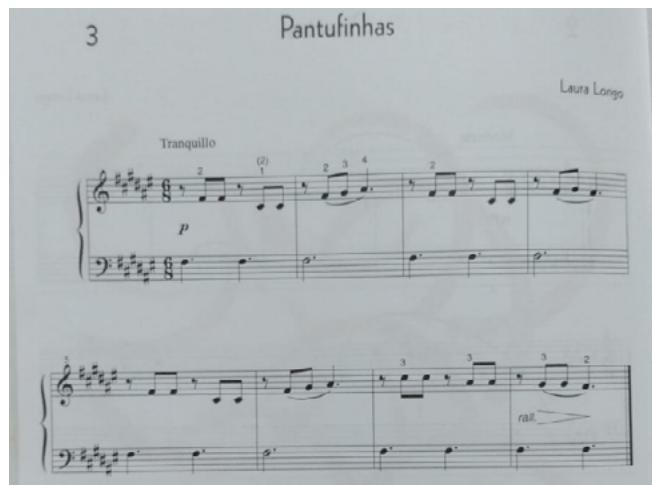
Fonte: Autoria própria.

b.



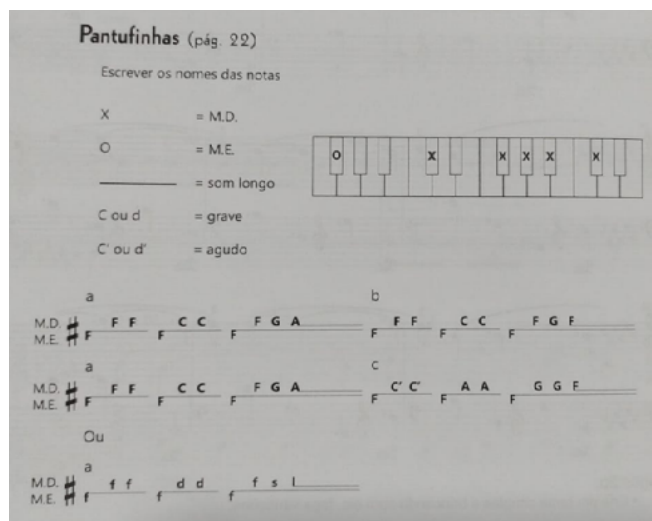
Fonte: Autoria própria.

Imagem 3a - Partitura em notação convencional de *Pantufinhas* de Laura Longo (2017) utilizada para exercício de leitura e releitura



Fonte: Laura Longo (2017).

Imagem 3b - Partitura em notação não convencional de *Pantufinhas* de Laura Longo (2017)



Fonte: Laura Longo (2017).

Considerando as condições diversas encontradas nas turmas da disciplina, tanto no que se refere ao domínio prático do piano quanto aos conhecimentos de teoria musical, adotou-se uma dinâmica de aula em grupo orientada por princípios de interação e colaboração. Nesse arranjo pedagógico, a heterogeneidade dos níveis de domínio técnico deixa de ser compreendida como obstáculo e passa a constituir um elemento estruturante do processo formativo. Independentemente das diferenças de experiência pianística ou de conhecimentos teóricos prévios, todos os integrantes do grupo são convocados a contribuir na medida de suas possibilidades, o que contribui para a desmistificação da formação pianística como um percurso reservado aos *virtuosos*. A escuta e a validação de todas as vozes favorecem a construção de um ambiente de aprendizagem no qual o coletivo atua como força incentivadora do desenvolvimento individual, sustentado por vínculos de pertencimento e pela responsabilidade compartilhada em relação ao processo educativo.

Nesse ambiente, o erro não é evitado ou silenciado, mas incorporado como estratégia pedagógica, valorizando a tentativa, o risco e a experimentação. Orientada pelos pressupostos da Pesquisa Artística, a exploração do mundo sonoro antecede deliberadamente a introdução de agentes normativos tradicionais da performance musical, como a partitura entendida como sedimento fixo da obra, a figura do compositor como instância autoral individual e a técnica concebida exclusivamente como controle corporal, permitindo que a experiência estética e material se configure como ponto de partida do processo de aprendizagem. Naturalmente, existe na aprendizagem de repertório uma aproximação crítica e analítica aos elementos trabalhados e às habilidades adquiridas, de tal maneira que ao identificar conscientemente os aprendizados, estes sejam incorporados aos processos criativos individuais e coletivos (ver imagem 4), tratando assim as obras musicais como elementos provocadores e não cristalizações supremas da arte sonora.

Figura 4 - Faber and Faber (2006). *Accelerated Piano Adventures for the older beginner*. Crazy Eighths. Como repertório para aquisição de habilidades no piano: movimento espelho entre ambas as mãos, colcheias e articulações. Elemento provocador de composições dos estudantes⁸.



Fonte: Faber and Faber (2006).

Assim como o pesquisador artístico não pode dissociar a performance da pesquisa, se faz evidente que o fazer docente articula-se de forma indissociável à minha atuação como pesquisadora, convergindo no projeto de pesquisa *Explorando o potencial do piano digital: aplicações do instrumento na formação de educadores musicais para o século XXI*. Este projeto, formulado em parceria com pesquisadores da UEAP e da UFMT, ancorado em abordagens

experimentais alinhadas aos pressupostos da Pesquisa Artística, a investigação tem como objetivo a elaboração de materiais didáticos que promovam processos de aprendizagem coletivos, criativos e contextualmente situados, reafirmando o piano eletrônico como dispositivo pedagógico voltado à musicalização, à mediação de práticas colaborativas e à ampliação das possibilidades de atuação docente na educação musical contemporânea.

A Pesquisa Artística, enquanto campo de investigação em performance, fundamenta-se no entrelaçamento entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática. Seu objetivo é, simultaneamente, apoiar o artista comprometido com o ato de investigar e refletir sobre sua prática, bem como servir de plataforma para o desenvolvimento criativo dentro da institucionalidade, com repercussões na difusão e no intercâmbio de ideias em redes colaborativas entre pares. Como modo de pesquisa, permite ao músico performer desenvolver qualidades tanto como praticante quanto como indivíduo que reflete criticamente sobre a arte, seus vínculos com a música e o próprio desenvolvimento de sua poética nos processos criativos que se gestam no contexto investigativo, mas também permite o desenvolvimento artístico dentro da docência institucionalizada, fomentando uma aproximação à arte desde a experiência sensorial e o questionamento das estruturas de poder. Portanto, desde esta perspectiva, eu posso afirmar que uma prática docente revitalizada vinculada à prática na Pesquisa Artística torna-se um meio de expandir a compreensão que o próprio indivíduo tem de si e de seu entorno, proporcionando possibilidades de expansão da institucionalidade acadêmica, por meio do desafio que representa habilitá-la como espaço de pesquisa e ensino.

O mundo acadêmico tradicional, conservador e autossuficiente dentro de sua própria lógica, parece, potencialmente, pouco interessado em construir pontes de intercâmbio com outras áreas, estabelecendo diálogos interdisciplinares contributivos, assim como em expandir seus modos de trabalho e sua terminologia para uma

linguagem com a qual se possa interagir fora do ambiente conservatorial. No entanto, para fazer justiça, como é possível observar em casos de criação de novos programas acadêmicos já mencionados, esse debate está em curso na área musical e começa a gerar impactos reais na formulação de programas acadêmicos em escala global, nos quais não apenas se repensam os fundamentos do modelo educacional conservatorial, como também a configuração do músico performer e suas relações com a academia.

REFLEXÕES SOBRE PESQUISA ARTÍSTICA, ENSINO E DESOBEDIÊNCIA

A tenacidade e a resiliência inerentes à assunção do papel de artista evidenciam a potência da arte como força capaz de tensionar, deslocar e transformar sociedades, seus entornos simbólicos e seus regimes de representação, incluindo aqueles que operam no interior da própria academia. Para além dos dispositivos de controle social e das assimetrias de poder que regulam os modos de produção do conhecimento, a experiência artística oferece ao sujeito a possibilidade de mobilizar sua experiência consciente como instrumento de reconfiguração crítica de sua relação com normas, padrões e estruturas que se naturalizam como formas legítimas de organização social. Nesse sentido, a arte instaura espaços de liberdade cognitiva e sensível, nos quais é possível conceber outras formas de existir, aprender e produzir sentido. Como observa Keith Lehrer, “o tirano pode lhe dizer no que acreditar; a experiência da arte mostra que você é livre para conceber o mundo — e a si mesmo — de outra maneira” (Lehrer, 2012, p. 4). Nesse horizonte, a Pesquisa Artística afirma-se como uma prática emancipadora que atravessa e reconfigura as identidades do artista, do pesquisador e, em consequência do professor, recusando sua compartimentalização em funções estanques.

Ao operar a partir da experiência, do corpo, da experimentação material e da reflexão crítica sobre os próprios processos de criação, a Pesquisa Artística desloca hierarquias tradicionais de saber e amplia a legitimação dos modos diversos de produção de conhecimento. Para o artista, ela possibilita a reinvenção de sua relação com a obra, com a tradição e com os regimes de autoria; para o pesquisador, instaura formas de investigação que reconhecem a prática como campo epistemológico; e, para o professor, oferece ferramentas para construir ambientes de aprendizagem nos quais a escuta, o risco, o erro e a criação coletiva são entendidos como motores do processo educativo. Desse modo, a Pesquisa Artística não apenas emancipa sujeitos, mas contribui para a formação de práticas pedagógicas sensíveis às complexidades do mundo contemporâneo, capazes de resistir à normatização excessiva e de promover uma educação musical situada e transformadora.

Hoje em dia sabemos da crescente demanda por programas de pós-graduação (mestrados e doutorados) que possibilitem articular processos criativos como condição e meio de investigação representa, precisamos acrescentar uma demanda para que os processos criativos sejam condição de ensino, precisamos travar como afirma Penha, “uma batalha pela legitimidade da criação artística — e, com ela, uma batalha pelas carreiras dos artistas dentro da academia” (2019, p. 4). Essa tensão entre a legitimidade dos processos artísticos no contexto acadêmico impacta diretamente tanto a produção artística quanto a definição de noções como conhecimento, metodologia, docência e pesquisa.

A potencialidade reconfiguradora da Pesquisa Artística sobre estruturas e institucionalidades nas quais se vive e socializa de maneira contínua e naturalizada é o que sustenta e impulsiona o questionamento do ser: quando a arte se torna, conscientemente, um espaço de liberdade para artista e espectador, isso essencialmente garante sua validade e sua maior urgência em tempos coercitivos. Não se trata aqui de substituir uma hegemonia dos *saberes*

superiores por uma hegemonia autoritária das equivocadamente *saberes* novos, inferiores. O que a Pesquisa Artística propõe é uma dinâmica de intercâmbio fluido de saberes, conhecimentos e práticas, que transforme, por via dupla, tanto a forma de se conduzir a pesquisa e a docência, tradicionalmente orientada por parâmetros como objetividade, produtividade, eficiência e pragmatismo imediato, quanto o entendimento da arte, muitas vezes julgada como algo situado como pessoal, antimetodológico, metafórico.

Finalmente, sabemos que a Pesquisa Artística não é uma pesquisa sobre algo perdido, mas sobre algo que será inventado, sobre o que anteriormente não era percebido (Assis, 2019). Ao criar condições para incitar e expandir o pensamento e a experimentação da prática musical desde sua materialidade, a Pesquisa Artística leva, finalmente, à redefinição das hierarquias e estruturas tradicionais (Assis, 2019; Chiantore, 2017). O ato musical, que inclui o ato do ensino musical é um processo de interação entre diversos agentes definidos por estruturas hierárquicas de regulação social, cultural e econômica, a Pesquisa Artística, ao mudar seu foco do que deve ser descoberto para o que pode ser potencialmente criado, desafia as definições convencionais da função do performer, do professor e do aluno na música no ambiente acadêmico. Não seria possível pensar a inserção da Pesquisa Artística, das artes e dos processos criativos na academia sem uma boa dose de otimismo, para isso é necessária uma reformulação dos alicerces que sustentam a academia que nunca será de maneira orgânica. Trata-se, muito mais do que de uma reformulação, precisamos de uma convulsão, de muita desobediência criativa por todas as frentes.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cassia Fucci. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. **Música Hodie**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 75–96, 2006.

ASSIS, Paulo de. **Deleuze and artistic research**. New York: Routledge, 2019.

CASTRO GIL, Susana. Transgredir, transformar, transcriar a música: aplicabilidade da teoria da transcrição de Haroldo de Campos na performance musical. *In*: PIVETTA, Rejane; CAIMI, Claudia Luiza; BRITO JÚNIOR, Antonio Barros de (org.). **Entrelaçamentos com a literatura, o gótico, a religião, a música**. Porto Alegre: Class, 2021. p. 491–508.

CHIANTORE, Luca. Undisciplining music: artistic research and historiographic activism. **Ímpar: Online Journal for Artistic Research in Music**, v. 1, n. 2, p. 3–21, 2017.

LEHRER, Keith. **Art, self and knowledge**. New York: Oxford University Press, 2012.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. **O ensino superior e as licenciaturas em música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares**. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

2

Marcus Mota (UnB)

AUDIOCENAS:
INTERAÇÕES SONORAS
E CORPOS EM MOVIMENTO

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.2

CONHECENDO O PROJETO

As reflexões aqui disponibilizadas dizem respeito a atividades de pesquisa artística com “coletivos multissensoriais” realizadas no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) desde 2013, as quais foram desenvolvidas no âmbito de uma disciplina optativa chamada “Técnicas experimentais em Artes Cênicas” (TEAC). Essa disciplina foi criada no curso de Artes Cênicas da UnB (CEN-UnB) para formalizar ações extracurriculares vinculadas, especialmente, a grupos e laboratórios de pesquisa.

A partir do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), as atividades de pesquisa foram se efetivando dentro de interações sonoras com grupos de artistas de diversas formações e experiências. Na tabela abaixo indico as variações históricas e metodológicas desse projeto¹:

Figura 1 - Momentos do TEAC /LADI-UnB

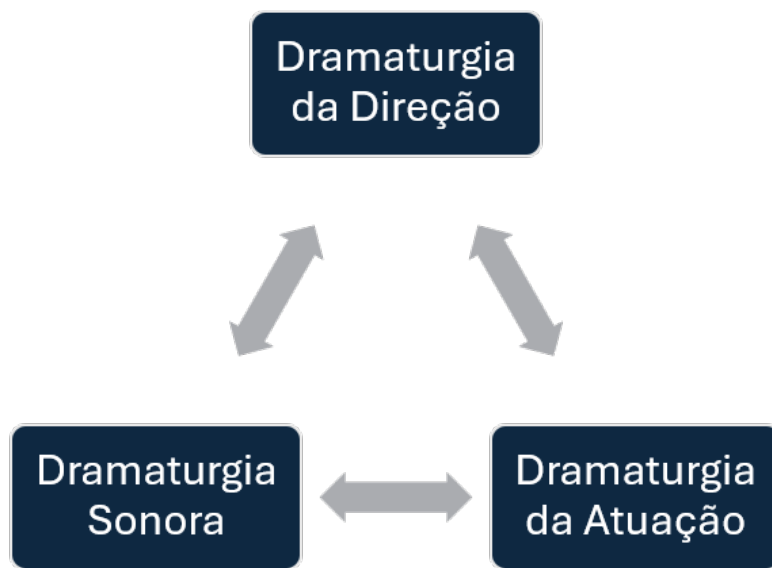
ANO	ORIENTAÇÃO PERFORMATIVA	COMPOSITOR-MÚSICO ²	PRODUTOS
2013- 2018	Hugo Rodas	Marcus Mota	Sessões de criação coletiva, espetáculo musical <i>Salomônicas</i> (2016 e 2017)
2022-2024	Flávio Café	Marcus Mota	Sessões de criação coletiva, espetáculos <i>Mãney</i> (2022-2023), e <i>A outra cidade</i> (2023)
2025	Kênia Dias	Marcus Mota	Sessões de criação coletiva

Fonte: elaborado pelo autor.

- 1 Sobre o LADI-UnB, v. Mota (2022). As atividades das sessões de treinamento são registradas em vídeos, todos disponíveis em interfaces de acompanhamento da disciplina. Nessas interfaces, além dos *links* dos vídeos, são postados comentários, exercícios, referências e outros textos e fotos do processo. Todos esses materiais encontram-se publicados em Café & Mota (2023); Café & Mota (2023a); e Fonseca; Café & Mota (2024). Ainda contamos com os pesquisadores Lucas Fonseca e Uriel Mesquita durante as sessões de treinamento.
- 2 Ocasionalmente, tivemos a participação do luthier e músico Kazen, além de integrantes das turmas.

Inicialmente, o projeto se realizou a partir das investigações do multiartista Hugo Rodas (1939-2022), que, após sua aposentadoria compulsória, decidiu permanecer vinculado ao CEN-UnB por meio de treinamento continuado de intérpretes cênicos³. Nas sessões de treinamento por ele conduzidas efetivou-se o modelo que define o horizonte das trocas entre os partícipes do TEAC que passou a ser chamado de Huguianas:

Figura 2 - Triangulação nas sessões de treinamento



Fonte: elaborado pelo autor.

Ou seja: duas vezes por semana, em encontros de duas horas cada, um coletivo de artistas, um provocador de ações físicas e uma compositor-músico interagem sem um roteiro previamente definido. Do ponto de vista espacial, esse modelo triádico adquire diversas configurações na sala de ensaio, como a seguinte:

3

O projeto dessas investigações está em Rodas (2020).

Figura 3 - Triangulação na sala de ensaios

Fonte: Secom UnB.

Na configuração acima, temos um dos exercícios recorrentes: limitados por um objeto de cena (sofá), duplas, trios ou mais agentes exploravam possibilidades de movimento e interação entre si a partir das sugestões e orientações verbais da dramaturgia de direção. As ações realizadas se definem pluralmente: cada intérprete criador precisa constantemente ajustar suas decisões às decisões dos demais colegas ao mesmo tempo que reage aos comandos verbais da direção e aos sons produzidos naquele instante pelo compositor-músico. Ou seja, em um exame detido, cada intérprete vincula-se a diversos outros *inputs* que a si mesmo. Ele precisa abrir-se ao que vem daquilo que ele não é ao mesmo tempo que elabora suas ações. Simultaneamente cada intérprete constrói suas ações a partir das ações e dos influxos alheios. De início, cada intérprete age reagindo ao primeiro plano que parece ser a dramaturgia da direção. Mas constantemente a dramaturgia da direção deixa de apenas indicar as ações para avaliá-las, para reforçar a situação de troca e não o ato individual de cada intérprete. A dramaturgia da direção diz, rubrica

o movimento: trabalhem com os membros superiores girando com arcos. Cada um faz seu movimento individual. Então a direção vai reorientando essas ações, indicando o apuro na qualidade do movimento e na relação entre os que estão no mesmo espaço restrito.

Com isso, dentro de um contexto multidirecional, todos estão juntos como diversos planos no mesmo espaço. No decorrer das sessões, tal lógica multiplanar e transacional vai sendo reforçada e aprendida, tornando-se comum, compartilhada. Tanto que cada intérprete começa a não mais basear suas decisões apenas em seguir os comandos verbais da dramaturgia da direção nem no acompanhamento visual de seus colegas de cena: a fluidez do movimento passa a ser desenvolvida, aproximando-se das propriedades do som, que é escutado, mas não visto. Um corpo-som, uma integração do áudio-corpos é o que se produz, com as qualidades não visíveis mais perceptíveis de eventos aurais. Assim, a forma analítica das sessões, com sua distribuição de funções e responsabilidades passa a gerar o que podemos chamar de “coletivos multissensoriais”. Essa forma analítica das sessões assim se expressa:

Figura 4 - Distribuição de funções e responsabilidades



Fonte: elaborado pelo autor.

Essa abstração concreta dos coletivos multissensoriais transformados em áudio-corpos pode ser melhor compreendida pelo estudo das funções do Compositor-músico dentro do Projeto Huguianas e suas transformações⁴.

A EXPERIÊNCIA DO SOM

Desde o início, a questão de produção de sonoridades dentro dos treinamentos de intérpretes foi um desafio não apenas para o compositor-músico, mas para todo o projeto⁵. O que necessitava ser enfrentado era justamente o conjunto de concepções que adestram as expectativas da maioria das pessoas quanto às relações entre som e cena. Com as sessões de treinamento não baseadas na necessidade de seguir e materializar montagem com um roteiro dramático-musical em mente, o que fazer com o som? Normalmente tais sessões de treinamento de intérpretes são realizadas, quando há som, por meio do disparo de arquivos previamente gravados. Esse “som de fundo”, projeta para os intérpretes e para a direção um material organizado, com começo, meio e fim. Assim, temos ao mesmo tempo a abertura de ações físicas que serão realizadas pelos intérpretes e o fechamento de um arquivo sonoro com suas decisões criativas já tomadas. Há diversas formas de interação possíveis, mas como o arquivo sonoro expõe perceptíveis padrões de tempo (andamento), ritmo, alturas/frequência, escolhas timbrísticas, fora as figuras mesmas das combinações e distribuições dos sons (texturas, contrapontos, etc.), há uma tendência dessa massiva organização

4 As atividades do ano de 2017 foram transcritas e analisadas por meio de projeto financiado pelo Fundo de Arte Cultura do Distrito Federal, sob o título de “Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas”. Para os materiais resultantes desse projeto, v. Mota (2025); Café&Mota (2025); Nicola (2025). V. ainda Mota (2024a).

5 Estudei a perspectiva desse compositor-músico em Mota (2023).

aural se converter no horizonte das decisões criativas dos intérpretes. Contraditoriamente, o “som de fundo” é transformado na linha de condução das performances, mantendo essa dicotomia entre informação principal e atividade derivativa.

Um diferencial de minha experiência como compositor-músico foi que nos musicais que elaborei junto com Hugo Rodas as composições musicais foram realizadas durante o processo criativo e montagem: cada semestre a gente começa sem saber quais músicas seriam utilizadas na dramaturgia. Cada música era composta e arranjada durante e a partir dos ensaios. Essa flexibilidade, porém, esbarrava na *forma-canção*, que foi superada dentro dos treinamentos de intérpretes. Nos treinamentos, o compositor-músico não estava mais lá para atualizar uma canção, um roteiro de encaixe de ações físicas, palavras e sonoridades. Foi justamente a desconstrução da forma-canção que liberou as possibilidades de produção do som em coletivos multissensoriais.

A partir dos treinamentos, eu estava na mesma posição dos intérpretes: iniciar um fluxo de ações e referências audiofocais sem saber muito bem para onde este fluxo iria e quando acabaria. Com a recorrência das sessões, observei que essa aparente aleatoriedade ao fim cedeu lugar a composição por estratégias, pela compreensão de se elaborar sonoridades dentro de interações múltiplas.

Para tanto, a “revolução copernicana” para as atividades do compositor-músico *foi compreender a forma-canção articulava pressupostos de sincronização dos sentidos*. E era justamente isso que se precisava problematizar. A costume de ser colocar um aparelho reproduzidor de som e prover um horizonte aural para orientar ações físicas expressava essa premência do sincronismo. Questões estéticas e vida social têm difundido esse achatamento perspectivístico dos sentidos. O fato de estar compondo sons ao mesmo tempo que os intérpretes compõem seus movimentos proporcional um

espaço-tempo de experiências de enfrentamento do sincronismo estético e midiático⁶.

Inicialmente, esse *não sincronismo* proporciona estranhamento: muitos intérpretes solicitam que sejam produzidos pelo músico-compositor sons a partir de estilemas musicais previamente conhecidos – toca um samba aí, professor!

Durante o tempo com o Hugo Rodas estratégias de sincronia e de estranhamento conviviam. Com o centro na atividade dos intérpretes, a produção sonora disponibilizava arcos sonoros por meio de loops a partir de estilemas como referência. Hugo solicitava estes arcos a partir de padrões para que houvesse o tempo de se fazer e refazer cada exercício. O deslocamento da fonte do sonora para o compositor-instrumentista suscita para os intérpretes o foco nas dinâmicas de movimento. Hugo ia regendo tanto o músico-compositor quanto os intérpretes, para que o fluxo de sons e ações físicas fosse realizado em sua mútua dependência. O foco era o da continuidade desse fluxo, por meio de mudanças, alterações nos parâmetros de som e movimento.

Neste tempo, ficou assentada essa gramática básica: mais do que atualizar na sala de ensaio um papel ou a reprodução de uma dada situação, todos eram mobilizados a buscar esse concreto-abstracto que se aproximam de eventos psicoacústicos: o corpo percebendo e realizando ações em um espaço em todas as suas dimensões, o corpo mesmo um espaço, especializado; e o “não visível” do som intensificando fisicamente as sensações multilaterais de eixo, giro, de cima em baixo, de diversas velocidades e mudanças de tempo.

Por esse tempo, Hugo trabalhava nesses fundamentos da arte de interpretação com a convergência de ações individuais em

6 Ministrei uma disciplina inteira no PPG-CEN em 2025 sobre a questão do não sincronismo em artes/mídias. Os vídeos e conteúdos da disciplina estão disponíveis em <https://assincronias2025.blogspot.com/>

prol de um coletivo multissensorial. Essa convergência era da percepção, compreensão e realização do que é comum em som e movimento. Este “comum”, no entanto, era algo mais estético que uma lei universal: o a convergência não era sincronia e sim a manifestação do fluxo, de algo sem nome, mas identificável, que dava uma satisfação para a condução dos ensaios e para os demais integrantes.

Em conversas privadas, Hugo falava desse fluxo, desse estar junto criando, por meio de diversas referências, como as utopias da contracultura dos anos 60 do século passado e o coro nas tragédias atenienses antigas⁷. Assim, havia algo de primitivo, de mítico, uma utopia regressiva, que associava a convergência de sons e movimentos produzidos por um coletivo multissensorial e a possibilidade de reencenação de “dramas primordiais”, ou experiências de renovação dos sentidos da comunidade histórica.

Em parte, era essa “magia”, esse encantamento que as sessões de improvisação coletiva de Hugo Rodas produziam: repetição, extenuação, exploração de possibilidades e limites criativos, jogos de som e movimento.

Com a morte de Hugo em 13 de abril de 2022, o regente, o corifeu, o *chorodidaskalos* e sua função tiveram de ser transformadas. E, com isso, a questão das sonoridades e das interações entre compositor-músico e intérpretes.

Em diversos momentos as negociações entre as solicitações de Hugo e minha atividade como compositor-músico geraram algumas tensões. Uma de minhas reais insatisfações era de, mesmo não sendo mais a “vitrola” no ambiente da sala de ensaios, ainda ter de performar, especialmente nos exercícios de desfiles diagonais materiais sonoros repetidos, como em um *loop*. Nestes exercícios, duplas ou indivíduos se apresentam sucessivamente para o corifeu

7

Detalho isso no vídeo “Hugo Rodas - o mistério revelado!”. <https://youtu.be/zu7tB4a0LPc?si=LqyB-nxfkvrEH0Rn2>. Acesso 30 out. 2025.

sob o som do mesmo padrão sonoro. Além disso, como as múltiplas funções de Hugo como regente, coreógrafo, dramaturgo, processo e diretor efetiva, em alguns, uma condução muito assertiva quanto à produção sonora e de movimento, tudo em nome desse fluxo coalescente e energeticamente oneroso.

A partir de novembro de 2022, as atividades do TEAC voltaram sob o título de Huguianas, conduzidas por Flávio Café, ator e músico que integra o último grupo profissional comandado por Hugo Rodas, a “ATA - Agrupação Teatral Amacaca”, que acabara de defender dissertação de mestrado sobre seu mestre: *O que aprendi com meu mestre: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas*⁸.

Com Flávio Café houve um descolamento ou uma desierarquização da condução dos treinamentos: as propostas dos exercícios e dos objetivos de cada sessão de trocas coletivas eram previamente discutidas, com opções sonoras mais evidenciadas, mesmo que somente em performance as escolhas materiais fossem realizadas.

Duas consequências desse descolamento: inicialmente, houve o incremento do reconhecimento da efetividade da produção sonora, que deixa de ser apenas um arco audível para os movimentos e passa a ser polifocal, multifuncional. Com isso, há uma gama muito maior de materiais e técnicas e que são utilizadas, especialmente a ênfase no timbre, na cor do som e não mais no ritmo e na melodia. Em segundo, essa ênfase em outros aspectos que aqueles ligados ainda à forma-canção e o reforço de um texto, de uma dramaturgia prévia, acarretou a necessidade de maior explicitação verbal por parte do compositor-músico dos procedimentos sonoros utilizados nos ensaios. É o que a interface ou *blog* de acompanhamento da disciplina indica: há postagens exclusivas sobre a produção sonora⁹.

8 Defendida no PPG-CEN da Universidade de Brasília em 22/09/2022.

9 V. as postagens dos dias 03/11/2022, 08/11/2022, 10/11/2022, 16/10/2022. Link blog: <https://huguianas20222023.blogspot.com/>

Definitivamente o questionamento da sincronia entre som e movimento passou a primeiro plano durante essa retomada do TEAC. Embora haja uma continuidade das práticas adotadas por Hugo Rodas e seu trabalho em torno do treinamento de atores, em relação à produção sonora há uma diferenciação, que acarreta efeitos no treinamento: o descolamento ou maior independência da produção sonora, afastando-se mais do horizonte perceptivo mais frequente de seus usos da forma-canção, gerou um vai-e-vem de distanciamento e proximidade tanto dos intérpretes em relação ao som quanto em relação à sua premente necessidade de muitas vezes encontrarem a referência a um papel, a uma figura, como alvo de suas ações físicas. Assim, sem uma sonoridade para apoiar a ideia de um papel ou situação, os agentes tiveram que buscar mais tanto o concreto-abstrato de eventos psicoacústicos quanto estabelecer mais trocas intersubjetivas.

Nesse sentido, tornou-se mais evidente para mim que os treinamentos para atores estavam agora se transformando em experiências multissensoriais, algo próximo do que havia há alguns anos chamado de “audiocenas”.

AUDIOCENAS: UM INTERLÚDIO¹⁰

Embora a portabilidade das medições técnicas de edição de som e imagem tenha viabilizado exponencialmente a manipulação do que se registra como audível e visível, há uma longa história dos meios de produção e recepção de eventos sensoriais dentro da qual o som não é apenas um suporte da imagem visual. No LADI-UnB, experiências dramatúrgicas e performativas históricas têm disso

10

Desenvolvo mais detidamente o conceito de audiocenas e suas implicações históricas e analíticas em Mota (2020).

estudadas em projetos tanto de investigação intelectual quanto artística. A partir o exame detido das textualidades dramático-musicais da épica homérica, de Heráclito, de Ésquilo e de Platão, especialmente, foi proposto o neologismo “audiocenas” para ressaltar a amplitude de procedimentos e efeitos dessas performances ditas como clássicas, e congeladas no tempo de abordagens puramente textualistas.

A inspiração veio da imensa profusão de novos termos criados pelo *Sound Studies*, especialmente por Murray Schafer (1933-2021) – *Soundscape*/paisagem sonora; *Schizophonia*/Esquizofonia; e Michel Chion – *L’audio-vision*/ A audiovisualização¹¹. Os neologismos não são apenas possibilidades de invenção linguística: são espaços condensados saturados de pensamentos, argumentos, de devires. Com o termo “audiocena”, quis enfatizar a produtividade analítica e conceptual de se levar em conta duas experiências transhistóricas de construção de nossas formas de convívio e inteligibilidade: sons e ações em espaço-tempos. Consequências disso: o que se ganha quando estudo e analiso (e também elaboro) eventos, textos, situações, ideias, quadros, filmes, memórias etc., por meio de produção e recepção de som e procedimentos dramatúrgicos?

Uma maneira de compreender essa outra possibilidade de se interrogar eventos já tão discutidos e estudados por metodologias e pressupostos filosóficos e literários é o “Caso Wagner”, como apresentado por Friedrich Kittler (1943-2011) no ensaio “Weltatem: o sopro do mundo. Sobre a tecnologia midiática de Wagner”¹². No ensaio o midiólogo alemão argumenta que o drama musical de Wagner, elaborado a partir do modelo da dramaturgia ateniense, procurou no século XIX trabalhar mais em termos de mídia que de literatura. Ou seja, antes das transformações ocasionadas pela gravação, estocagem, edição e circulação de sons e imagens, que se

11 V. Schafer (1981) e Chion (2016).

12 Kittler (2017), p. 209-234

emanciparam de seu contexto imediato de performance, Wagner já teorizava e realizava eventos artísticos experimentais que se valiam de imersões sonoras e seus efeitos perceptivos, especialmente na tetralogia do *Anel* (1876). Assim, é a própria materialidade acústica, a manipulação de determinados materiais sonoros e sua ativação o que sustenta e mobiliza os atos receptivos.

Na descrição de Kittler, o drama Wagner age como “uma máquina que opera em três níveis ou campos de dados: primeiro, na informação verbal; depois, na orquestra invisível de Bayreuth; por fim, na visualização cênica com suas câmeras de movimento e seus faróis de neblina avant *la lettre*. A garganta do cantor é alimentada com o texto, o *output* dessa garganta é introduzido a um amplificador chamado orquestra; o *output* dessa orquestra, a um *lightshow*; e tudo isso, ao sistema nervoso do público. Por fim, quando as pessoas já enlouqueceram, extinguiu-se qualquer rastro das letras. Os dados, em vez de serem codificados no alfabeto dos livros e das partituras, são amplificados, arquivados e reproduzidos pelas mídias. (Para Wagner, as próprias partituras, como se já fossem fonógrafos, tinha a única função de cronometrar com precisão os discursos e efeitos sonoros.) O drama musical supera qualquer literatura (Kittler, 2017, p. 231).”

Assim, por “audiocenas” procura-se acessar essa materialidade do que é percebido sem estar diretamente vinculado aquilo que na maioria das vezes somos educados a reconhecer como arte: uma representação antropocêntrica calcada na homologia em mundo da cena e mundo dos espectadores. Em nosso caso, como a palavra indica, a primazia de “áudio” não significa sua exclusividade ou pretensa hegemonia: ao contrário, trazer “para frente” o “áudio” é uma operação de se demonstrar como nosso sensorio é múltiplo, heterogêneo e pode ser redefinido, provando diversas formas de sua atualidade¹³. De outro lado, ainda, sua conjugação com “cena”, tanto ratifica essa percepção que o sensorio é plural, quanto demonstra a

instabilidade e abertura dos nexos ao se associar “audio” a algo em grande parte vinculado a “visualidade”.

Este último aparente paradoxo pode ser esclarecido com pela história das artes do espetáculo: a palavra “cena” (do latim *scēna*, e esta do grego *σκηνή*), antes de se ser entendida uma subdivisão da ação de uma peça ou o contexto imediato de uma situação dramática, dizia respeito, nas condições materiais da dramaturgia ateniense antiga, a um aparato técnico colocado atrás dos atores durante a performance na área de atuação, chamada de “orquestra”. Esse aparato - uma tenda, uma cabana, um biombo e depois em pedra a fachada de um prédio - eram multifuncionais: serviam para troca de figurinos, pois poucos atores faziam diversos papéis; para vozes off, separando o que se ouve de quem fala; para produção de efeitos sonoros; para contextualização do espaço em que os eventos são performados. Ainda, a partir do meio do século V a. C, no Teatro de Dioniso, com a passagem da tenda para um biombo e daí para uma estrutura arquitetônica própria, além de referência visual, a *σκηνή* funcionava como um rebatedor acústico posicionado no extremo oposto do lugar onde os espectadores se sentavam. O som dos agentes dramáticos e dos músicos era emitido no centro da área de atuação, sendo projetado para o corpo coletivo do público assentado e retornava para área da orquestra e era rebatido pela *σκηνή* atrás¹⁴.

Como podemos observar, nesse caso e em muitos outros, há bem perceptível uma quase total assimilação de um canal de percepção por outro, que se torna hegemônico: a “cena”, como conhecemos parece significar algo totalmente visual. A questão não é tanto da centralidade da visão, que possui uma longa história de discussões e revisões críticas, como demonstram, por exemplos os trabalhos de Don Ihde¹⁵.

14 V. Mota (2017).

15 V. Ihde (1999). V. ainda Kittler (2016); e Hentschel (2014).

MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA

Retomando o histórico das mudanças no trabalho com grupos multissensoriais, a passagem de um modelo profissional, baseado no refinamento detalhista das habilidades dos intérpretes, para um modelo mais exploratório, baseado na aprendizagem progressiva de fundamentos interpretativos, proporcionou uma ressignificação do uso dos sons dentro de contextos de troca entre compositor-intérprete e os integrantes do “coro”. Essa ressignificação, além do descolamento de uma dramaturgia da atuação e do espetáculo, tornou-se possivelmente por uma maior utilização de recursos de mediação tecnológica.

Retomando a tabela inicial, temos:

Figura 5 - Momentos do TEAC /LADI-UnB e recursos de mediação tecnológica

ANO	ORIENTAÇÃO PERFORMATIVA	COMPOSITOR-MÚSICO	RECURSOS DE MEDIAÇÃO
2013- 2018	Hugo Rodas	Marcus Mota	Guitarra sem pedais e caixa amplificada.
2022-2024	Flávio Café	Marcus Mota	Guitarra, baixo, pedaleira boss Gt-1, pedal de loop Boss Rc1, caixa amplificada.
2025	Kênia Dias	Marcus Mota	Guitarra, Baixo, Violão, pedaleira boss GX10, Boss Loop Station Rc-500, caixa amplificada.

Fonte: elaborado pelo autor.

Com o Hugo, para suprimir a necessidade de uma fonte sonora altissonante, com timbres claros para marcar andamentos e mudanças de estados emocionais básicos e construção de coreografias, uma guitarra de qualidade, tocada como um suporte para a continuidade das atividades dos intérpretes. Em alguns momentos, Hugo apontou a limitação dessa fonte sonora, frente à duração dos sons realizados. Para aumentar o *sustain*, sem pedal, algumas

estratégias foram utilizadas, como vibrato, ataques mais intensos, e repetição dos sons. Essa luta conta o decaimento do som e outras limitações só seriam resolvidas após 2022.

A partir de 2022, com um diversificado cardápio que pedaleira providencia e com as opções de *loops*, as sonoridades passam a ficar mais complexas: o trabalho do músico-compositor está em criar em tempo real espacialidades dinâmicas, audiocenas, que se transformam no decorrer do fluxo das performances dos intérpretes. Consolida-se a técnica de variação motivica utilizada nas Huguianas anteriores, agora sem a necessidade premente de expectativas projetadas pela harmonia funcional: o exercício começa com a proposição de um som, um gesto sonoro a partir do tema da aula. Esse gesto é logo passado para o loop. Ou seja: é gravado e passa a um plano audiofocal ao qual outros planos serão adicionados. Ao fim, o fluxo temporal das trocas é contraposto pela verticalidade de sons sobrepostos.

Em uma mirada retrospectiva, comparando o que fizemos entre 2022 e 2024 e o que fora feita até 2018, temos não apenas mudança no modo de condução das interações na sala de ensaios: o horizonte das trocas estava menos determinado pela pressão de ideal profissional e mais suscetível a vertigens individuais que em alguns momentos adquiriam sensações de transações coletiva. Se até 2018 o ideal profissional acarretava uma cada vez maior consciência de uma estética do movimento como forma perceptível para a audiência, entre 2022 e 2024, o movimento para a ser centrípeto: inicialmente sem controle, encontro do excesso e da dissipação, êxtases e reiterações, jorros de energia e conforto. Diante do caos ou fomentando esse caos, Flávio Café havia proposto essa ordenação das ações que se sucessiva e cumulativamente seriam estudadas e performadas na sala de ensaios¹⁶:

- Dominar os Parâmetros do Movimento: Andamentos, Frentes, Planos, Esfera, Formas e Tônicas Musculares.
- Dominar as Capacidades Sensíveis: Permeabilidade, Disponibilidade e Criatividade.
- Criar em performance tanto individual quanto coletivamente.
- Utilizar o som em performance seja com a voz, corpo ou instrumento musical.
- Interagir performaticamente com objetos para a aperfeiçoar o movimento.
- Acessar estados internos que potencializam a performance.
- Transitar entre o *ator corifeu* e o *ator em coro*.
- Auto-avaliar seus próprios bloqueios e libertações criativas.
- Interagir criativamente com o momento presente.

Aquilo que era treinado ou demandado ao mesmo tempo por Hugo, passou a ser exercitado e aprendido paulatinamente com Flávio Café. Para o compositor-músico, houve a correlação entre o sequenciamento das ações físicas e a densificação sonora do ambiente da sala de ensaios. Ou seja, enquanto que cada encontro apresentava e explorava um aspecto da materialidade de corpos expressivos em performance, a dramaturgia sonora difundia multiplanos focais com seus procedimentos de empilhamento de combinações de planos audíveis. Havia, pois, a cooperação entre o novo som a cada momento e a tensa *caosmese* do jogo entre o limite e a possibilidade das ações físicas.

Em sua última variação, em parceria com professora, pesquisadora e coreógrafa Kênia Dias, tivemos um outro perfil para oficinas de treinamento: inicialmente, estava já consolidado a dimensão sonora como uma dramaturgia criativa que se efetiva em conjunto

com as ações físicas. Como com Café, conversamos sobre organização das aulas, dos tópicos que seriam estudados, o que seria orientação para todos os integrantes dos treinamentos. Em postagem no grupo de *WhatsApp* da disciplina, Kênia assim descreveu o que foi realizado nas primeiras sessões¹⁷:

Dia 1

25/03

1. recepção por partes do corpo;
2. estudo coletivo incluindo gestos cotidianos com soma e subtração das imagens.

Dia 2

27/03

1. aquecimento em dupla sem som;
2. recepção do som pelo centro do corpo;
3. relacionar o material de movimento em dupla+gestos cotidianos;
4. em grupos- improvisar com foco: *somovimento* + composição espaço + gesto em comum;
5. estudo dos graves no corpo;
6. duo com marcus+ coletivo c/ Marcus.

Dia 3

01/04

1. recepção do som pelo centro/periferia individual e em grupo;

17

Materiais agora publicados em Dias; Mota; Mesquita (2025).

2. estudo inicial de velocidade rápida;
3. organização de uma sequência de 5 a 6 movimentos;
4. em grupo: a partir da sequência as relações com o som, a velocidade e o sofá + soma e subtração da imagem, manutenção das presenças.

Creio que houve uma síntese entre as abordagens de Hugo Rodas e Flávio Café no sentido de se trabalhar no arco entre a expressividade, ideal profissional, experimentalismo e aprendizagem dos fundamentos de ações físicas. E nessa síntese, que não fica no meio de nenhum caminho, o que mais foi incentivado foi a construção de sucessões de movimentos os quais, junto com os sons disparada pela parafernália eletrônica, produziam coisas de se ver e ouvir a partir do que podemos chamar de parâmetros de composição performativa, comuns à dramaturgia sonora e à dramaturgia da atuação. A trocas de fontes sonoras – guitarra, baixo, violão – contribuíram para exploração de novos timbres, de novos estranhamentos psicoacústicos.

Assim, algo que surge encaixado dentro de um curso de artes cênicas, pretendendo inicialmente ampliar as habilidades de intérpretes cênico passa com o tempo a se caracterizar como uma imersão multissensorial produzida pela troca de dramaturgias em contato, pela forma analítica de sua distribuição de fontes, estímulos e ações.

Desdobramentos desse “dispositivo multissensorial dissociativo”, além do trabalho com coletivos cênicos, podem ser identificados no recital *Eu luto* (2002), com separação das canções e dos textos em homenagem a Hugo Rodas e nos meus álbuns de violão solo – *Orquesis* (2025), *Infinito Mezzo-Forte* (2025) e *Audiocenas* (2025)¹⁸.

CONCLUSÃO

Institutos de Arte muitas vezes não levam em conta que o pluralismo e a heterogeneidade são mais que ideias. Herdeiros de práticas disciplinadoras e hierarquizantes, Institutos de Artes aparecem como abstratas somas de “faculdades”, separando artificialmente tradições, práticas, técnicas, experiências que se justificam nas tensões e colisões entre diversas expressões, percepções e materialidades. A longa história em torno das coralidades e de suas diversas manifestações ratifica mais que um exemplo livresco: quando estamos juntos criamos juntos, manifestamos juntos que juntas estão todas nossas habilidades e “sentidos”¹⁹.

REFERÊNCIAS²⁰

CAFÉ, Flávio & MOTA, Marcus. \$MâneY\$ (2023). Documentos do processo criativo. **Dramaturgias**, n. 22, p. 129–178, 2023.

CAFÉ, Flávio & MOTA, Marcus. Hugo em performance. TRANSCRIÇÃO DE VÍDEOS DE REGISTROS DE TREINAMENTO ENTRE ABRIL E JULHO DE 2017. **Dramaturgias**, n. 29, p. 240–329, 2025.

CAFÉ, Flávio & MOTA, Marcus. Huguianas 1/2023. Treinamento em teatro-música. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 23, p. 356–386, 2023

CAFÉ, Flávio. **O que aprendi com mestre**: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas. 2022. Dissertação de mestrado — Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Link: https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/46289/1/2022_Fl%C3%A1vioCaf%C3%A9deMiranda.pdf

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2016.

19 Sobre a questão de “coralidades”, v. Mota (2024).

20 Para acessar os textos de pesquisas do LADl, v. <https://unb.academia.edu/MMota>. Acesso 1 nov. 2025.

DIAS, Kênia; MOTA, Marcus; MESQUITA, Uriel. Movências: sons e corpos em contracenação. Documentação das atividades do TEAC 1/2025. **Dramaturgias**, n. 30, 2025.

DOMBOIS, Johanna & KLEIN, Richard. **Richard Wagner und Seine Medien**. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters. Stuttgart: Klett-Cotta 2012.

FONSECA, Lucas; CAFÉ, Flávio & MOTA, Marcus. Huguianas 2/2023. Treinamento em teatro-música. **Dramaturgias**, n. 25, p. 246–298, 2024.

HENTSCHEL, Klaus. **Visual Cultures in Science and Technology**. A Comparative History. Oxford: Oxford University Press, 2014.

HOWES, David. **The sensory studies manifesto**: tracking the sensorial revolution in the arts and human sciences. Toronto: University of Toronto Press, 2022.

IHDE, Don. **Expanding Hermeneutics**: Visualism in Science. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

KITTLER, Friedrich. **Mídias Ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KITLER, Friedrich. **A verdade do mundo técnico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

MOTA, Marcus. Introdução à Dramaturgia Ateniense. Espaço, Som e Organização Textual. **Dramaturgia em Foco**, 1, p. 78-95, 2017.

MOTA, Marcus. **Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

MOTA, Marcus. **Teatro e música para todos – o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306>. Acesso em: 20 set. 2025.

MOTA, Marcus. Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim. **Dramaturgias**, n. 19, p. 917-936, 2022a.

MOTA, Marcus. Eu Luto - Recital Cênico Musical (2022). **Dramaturgias**, [S. l.], n. 21, p. 289–313, 2022b.

MOTA, Marcus. O Compositor na sala de ensaios Duas experiências na formação de agentes em música-teatro. Debates. **Cadernos do programa de pós-graduação em Música**, v. 27, p. 144-160, 2023.

MOTA, Marcus. Questões sobre coralidades: Formas e contextos de grupos performativos multissensoriais. *In*: TAVARES, Bárbara; HENRIQUE, Gustavo; MALVEIRA, Ricardo. (orgs.). **Teatro-audiovisual-literatura**: Diálogos & Fronteiras, ed. 1. Palmas: Editora da Universidade Federal do Tocantins, p. 13-27, 2024. Link: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/editora/issue/view/858> . Acesso 20 10 2025.

MOTA, Marcus. Entre treinamento e montagem: contribuição para se compreender processos criativos em seus parâmetros e tipologias. *In*: BRAGAGNOLO, Bibiana & SANCHEZ, Leonardo (orgs.). **Práticas em Pesquisa Artística**. Performance, Criação e Cultura Contemporânea. São Paulo: Pimenta Cultural, p. 233-250, 2024a.

MOTA, Marcus. HUGUIANAS: ESTUDO E DOCUMENTAÇÃO DE TREINAMENTO DE INTÉRPRETES EM MÚSICA-TEATRO. **Dramaturgias**, n. 29, p. 212-239, 2025.

NICOLAU, Gabriel Kosloski. HUGUIANAS: TRANSCRIÇÕES MUSICAIS. **Dramaturgias**, n. 29, p. 330-396, 2025.

RODAS, Hugo. Processo Continuado de Formação em Interpretação – Ensino, Pesquisa e Documentação de um Método não Sistematizado. **Revista Dramaturgias**, Brasil, n. 13, p. 340-350, 2020.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

3

Daniel Quaranta (UNIRIO)

Rodolfo Santos (UNIRIO)

PESQUISA-ARTÍSTICA COMO CAMPO EPISTEMOLÓGICO:

AÇÕES POÉTICAS, REFLEXÕES E PROPOSIÇÕES

Discutir a Pesquisa Artística na universidade é um desafio, pois trata-se de um campo atravessado por múltiplas dimensões epistemológicas, metodológicas e institucionais, que lhe conferem grande complexidade. A música, suas práticas e seus processos de criação não constituem territórios neutros - assim como a própria universidade também não o é. Desde 2015/16, temos nos dedicado a esse debate, especialmente após a criação do *Qualis* Artístico, que conferiu legitimidade acadêmica a formas de conhecimento fruto da criação artística, podendo ser valorizada com um *status* similar ao das produções acadêmicas tradicionais e concorrer, assim, a editais de pesquisa. Em 2017, fomos convidados para organizar o livro *Creación Musical, Investigación y Producción Académica* (Quaranta, 2017), com o objetivo de sistematizar parte das discussões que atravessavam as universidades naquele momento.

Hoje, quase dez anos depois, continuamos refletindo sobre esse assunto - evidentemente, porque não se trata de um tema encerrado - e entendemos que o problema permanece sendo, simultaneamente, conceitual e metodológico. Ainda assim, podemos afirmar que nos encontramos em outro momento desse debate, embora muitas questões persistam. É nesse sentido que este texto se concentra em discutir metodologias pertinentes ao nosso contexto universitário e, por isso, convém sinalizar ao leitor o percurso que aqui se propõe. Neste artigo, buscamos contribuir para um entendimento mais amplo e aprofundado dos processos de pesquisa-criação, considerando os estatutos estabelecidos pelos programas de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil. Nesse sentido, procuraremos abordar questões metodológicas, formais e críticas, bem como propor alguns encaminhamentos possíveis. Por conseguinte, não falaremos aqui sobre a Pesquisa Artística fora deste âmbito.

Nosso objetivo é refletir e compreender com maior precisão os estatutos que regem a Pesquisa Artística em nosso meio. Trata-se de um campo em expansão que, ao nosso ver, precisa ser revisitado,

atualizado e discutido coletivamente, a partir da observação de suas práticas e propostas.

Frente a essa potencial diversidade e face ao risco de cair em generalidades, esse artigo tentará refletir, de forma restrita, sobre a criação no campo das dissertações e teses nos Programas de Pós-Graduação do Brasil que é, por um lado, a nossa área de atuação, e por outro, o contexto no qual nos encontramos. Mais especificamente, discutiremos como esses paradigmas metodológicos se manifestam na linha de pesquisa em Processos Criativos em Música (como grande área), que abrange práticas reflexivas diversas sobre a composição e outras propostas não excludentes como a criação sonora, a improvisação, a experimentação com uso de tecnologias ou certas manifestações da chamada música visual, entre outras.

Partimos da premissa que, nos cursos de pós-graduação em música no Brasil, especificamente na área de criação musical e composição, as pesquisas devem ser concebidas a partir do diálogo com outros/as criadores/as, teóricos/as e/ou contextos culturais. Assim, a obra e seu processo, devem estar atravessados por uma reflexão que proponha questionamentos teóricos, técnicos, tecnológicos, multimediais, contextuais e/ou poéticos, a partir dos quais, a obra e o texto que a acompanha, se configuram como o resultado de um processo metodológico (mais ou menos aberto) delimitado por essa prerrogativa.

De uma Pesquisa Artística não se espera em absoluto, que o trabalho criativo se proponha a demonstrar, de forma literal ou pontual, “traduções” teóricas. Constitui-se, portanto, como um projeto de natureza processual, no qual a obra se configura como manifestação de um diálogo com o campo de reflexão que a sustenta. Essa articulação estabelece os critérios para avaliar a complexidade da problemática proposta, que se manifesta justamente no entrelaçamento de vetores práticos, teóricos, técnicos, tecnológicos, ideológicos, estéticos etc., assim como o desenvolvimento metodológico, sem

que este determine critérios de valoração estética em si. O trabalho criativo, neste contexto, adquire consistência ao fazer emergir a obra não apenas como produto, mas como manifestação das instâncias envolvidas na reflexão ativa.

Nesse sentido, propõe-se pensar aqui processos criativos em que o/a criador/a, no ato de compor, improvisar ou performar, articula sua prática a partir de uma reflexão sobre o próprio fazer, constituindo simultaneamente um campo de experiência estética, de reflexão teórico-prático e um gesto epistemológico. Interessa-nos observar a Pesquisa Artística (doravante denominada P.A) em sua complexidade e diversidade estrutural do nosso meio, abrangendo os questionamentos orientados ao fazer criativo e composicional, vinculados à pesquisa *em* artes a partir de questionamentos de caráter técnico-poético-operativo e intermediados por dispositivos, *gadgets* ou procedimentos de alta e baixa complexidade tecnológica. Processos de criação fruto de operações teórico-práticas que atravessam o desenvolvimento das linguagens sonoras, associadas à pesquisa *para* a arte. E por fim, consideramos possível encontrar teses que propõem, como forma de refletir metodologias e processo de criação, questionamentos de ordem teórica, histórica e contextual, próprios da pesquisa *sobre* a arte.

Entendemos que essas três dimensões — *em*, *para* e *sobre* a arte/música — em algumas teses e dissertações das linhas de criação e performance, não se separam rigidamente no contexto universitário brasileiro. Pelo modelo de pesquisa exigido e o campo metodológico-textual, necessariamente há certa coexistência e contaminação no interior do processo criativo. É nesse sentido que a pesquisa em linhas como Processos Criativos em Música, parece, a princípio, distinguir-se das propostas desenvolvidas em outros importantes centros de Pesquisa Artística, onde a tese em criação se enquadra dentro do conceito de Pesquisa *em* Artes.

O grande diferencial entre a formação do artista pelos métodos tradicionais (o aprendizado por imitação e treinamento individual sob a tutoria de um mestre) e a formação do artista na universidade é a pesquisa. E nesse contexto, a pesquisa em artes na academia exige a atuação em um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido. Especialmente no domínio da pós-graduação em artes *stricto sensu*, valoriza-se a produção artística que tenha vínculo temático, conceitual ou metodológico com a pesquisa acadêmica (Ulhôa, 2014, p. 1).

Assim, propomos discutir a P.A não apenas como campo metodológico, mas como modo de pensamento situado na prática, que coloca em jogo outras formas de conhecimento, articulando técnicas, tecnologias, sensibilidade e reflexão teórico/crítica. Ao situar essa discussão nos programas de pós-graduação em música (mestrados e doutorados acadêmicos) no Brasil, buscamos mostrar como a prática criativa se consolida como eixo epistemológico e pedagógico, dando forma a uma pesquisa que produz arte enquanto elabora pensamento crítico a partir e através do próprio fazer artístico. Evidentemente, a P.A na universidade não propõe “congelar” um modelo, nem conceitual, nem metodológico, nem procedimental fechado, já que, como mencionado por Fortin e Gosselin os “caminhos da pesquisa são sempre marcados pela sua natureza transitória e evolutiva” (Fortin; Gosselin, 2015, p. 1).

Talvez um dos maiores desafios da P.A seja pensar criticamente os procedimentos e dispositivos metodológicos que permitem ao/à artista sustentar, por meio de registros, o vínculo que se forma no interstício entre prática e teoria. Diferente ao campo das ciências humanas ou sociais, nas artes, o processo investigativo se confunde com o próprio ato criativo. Essa indissociabilidade entre prática e reflexão faz com que o texto escrito seja uma tradução parcial da experiência artística. A arte, múltipla e sensorial, não se deixa cooptar por inteiro pela linguagem verbal. Toda descrição ou interpretação

escrita é, portanto, uma redução, um recorte de algo mais complexo e polissêmico. Por isso, na universidade, a P.A deve reconhecer seus dois produtos complementares: a obra e o texto. O primeiro carrega um conhecimento tácito, perceptível, “polissêmico” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 12), sobretudo por aqueles que compartilham seus códigos e sensibilidades; o segundo, busca organizar e comunicar essa experiência dentro do campo discursivo da pesquisa, numa perspectiva crítica onde há um diálogo “convergente” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 12) com outros/as criadores/as, contextos e/ou teorias.

Como o próprio objeto artístico é mutável e não pode ser delimitado *a priori*, o mesmo ocorre com suas hipóteses, referências e formas de apresentação. Cada etapa do processo constrói-se no movimento contínuo entre experimentação e reflexão, em um fluxo constante de revisão. O desenvolvimento da P.A raramente segue uma linha reta: envolve erro, repetição e a observação atenta de cada gesto que, gradualmente, se transforma em conhecimento. O artista-pesquisador atua nesse espaço de tensão entre fazer e pensar, produzindo não apenas obras, mas modos de compreender o próprio ato criativo. Por essa razão, “a disponibilização pública e integral da obra - seja em formato presencial, audiovisual ou digital - constitui parte essencial do compromisso ético e epistemológico que sustenta esse tipo de investigação” (Ulhoa, 2014, p. 2).

Por outro lado, Molinari e Rios Filho chamam a atenção para o fato de que, em muitas pesquisas ditas “artísticas”, surgem propostas analíticas frequentemente posteriores ao processo de criação, e cuja fundamentação metodológica busca, de alguma forma, atender a demandas de um método “científico” que não se adequa plenamente ao contexto de realização (Molinari; Rios Filho, 2022). Essas abordagens, para Molinari e Rios, não reconhecem a investigação como elemento propulsor do processo criativo e artístico. Ao afirmar que certas pesquisas “ditas artísticas” recorrem a análises posteriores ao processo criativo e tentam ajustar-se a um método “científico” inadequado ao contexto, Molinari e Rios Filho não estão desconsiderando

a existência de pesquisa voltada à criação. Segundo sua crítica, o problema não é a ausência de pesquisa-criação, mas a falta de uma metodologia capaz de acompanhar, explicitar e sustentar - por meio de um universo teórico e/ou técnico-tecnológico - o papel investigativo que efetivamente informa e estrutura cada etapa do processo criativo. Tal afirmação vem sendo sustentada desde 2017 no livro *Creación Musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*, conforme explicitado no artigo *Creación académica e investigación musical / Creación musical e investigación académica* no qual, já naquela época, nos debatemos com essas questões:

É verdade que toda obra surge de um processo de investigação e é fruto de um pensamento, mas, para considerar essa criação como um processo que, além disso, faz parte de um projeto de pesquisa, precisamos colocá-la em palavras e situá-la dentro de um determinado contexto metodológico. Ela também necessita de alguma abordagem narrativa que dê conta dos passos, dos procedimentos, dos protocolos experimentados e, se for o caso, da sustentação filosófica ou estética, das 'fontes' e, por que não, dos desejos implicados nesse percurso que vai de uma ideia inicial até sua possível estreia. Ou seja, trata-se da documentação de um percurso criativo devidamente contextualizado. Nesse sentido, a obra *per se* não pode ser considerada pesquisa acadêmica, nos termos em que tradicionalmente é compreendida na academia, mas poderia sê-lo caso a composição se adeque às narrativas mencionadas anteriormente, de modo a oferecer algo novo, ou original, à comunidade de leitores a que se dirige (Quaranta, 2017, p. 134).

A P.A, no âmbito universitário, não privilegia o texto escrito em detrimento da obra, mas propõe uma relação de equivalência entre esses dois modos de registro. Entende-se aqui o termo *texto* em sentido amplo - como toda forma de produção de significado, independentemente do suporte. Espera-se, contudo, que haja um diálogo entre esses registros, de modo a criar, na recepção do texto-obra,

um espaço de comunicação e reflexão compartilhado entre prática e discurso como mencionam Macleod e Holdridge.

Longe de privilegiar o texto escrito em vez da construção visual ou abolir o mesmo por completo, [...] a experiência dos artistas/pesquisadores mostra que as duas formas são integrais. O elemento de escrita também foi percebido como tendo adicionado uma profundidade, percepção e dimensões maiores ao processo de investigação (Macleod; Holdridge, 2004, p. 157).

Assim, pensar a P.A, especialmente para a área da criação musical ou performance, implica reconhecê-la como campo metodológico emergente para responder à ausência da perspectiva dos(as) artista-criador(as)-compositor(as) nos modelos tradicionais de produção de conhecimento em artes. Dentro da universidade, trata-se, idealmente, de equiparar a habilidade técnico-instrumental com a reflexão crítica. Assim sendo, as práticas criativas, em suas múltiplas formas e manifestações como objeto-reflexão, precisam encontrar seus procedimentos metodológicos a fim de serem reconhecidas como pesquisa e, conseqüentemente, como produção de conhecimento, sendo vistos não apenas como resultados, dissociados do pensamento e das conexões que as originaram.

Ao mesmo tempo, a experiência, os *insights* e o conjunto de leituras centrais e/ou transversais, que contribuíram para pensar e vivenciar o processo criativo, constituem, sob diversos formatos narrativos e suportes, o corpo da P.A. Entre o dispositivo reflexivo-metodológico e a obra, é plausível supor a existência de um espaço de construção simbólica que evidencia as distintas camadas de subjetivação presentes, de alguma forma, tanto no processo quanto na recepção.

Por essa razão, mesmo que a P.A acolha múltiplas interpretações (algumas inclusive divergentes entre si) há um consenso quanto à centralidade do artista-pesquisador na definição do campo e na elaboração de seus modos próprios de produção de conhecimento (Bragagnolo, 2023; Bragagnolo; Sanchez, 2022; Dalagna; Carvalho;

Welch, 2020; Lopez-Cano; San Cristóbal, 2014; Correia; Dalagna, 2020, 2019; Cook, 2018; Assis, 2018; Correia; Dalagna; Benetti; Monteiro, 2018; Dogantan-Dack, 2015). Do mesmo modo, reconhece-se que a P.A, nos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil, sustenta a prerrogativa de que tanto o suporte da obra quanto o suporte textual se fundamentam na inseparabilidade entre teoria e prática.

1. DA CRIAÇÃO/COMPOSIÇÃO À PESQUISA

Grande parte do debate [...] até agora tem girado em torno de uma série de estereótipos sobre o que é pesquisa, o que ela envolve e o que ela proporciona. O debate também levou a algumas direções bastante estranhas, como a pergunta (feita com toda a seriedade): “uma exposição de pinturas conta como pesquisa ou não?” (Frayling, 1993, p. 4)

Para contextualizar um pouco toda a nossa reflexão, vale lembrar de uma discussão ocorrida ao redor de 2015/16 e que, de alguma forma, reverbera até os dias de hoje. Em uma publicação da revista *Tempo*, John Croft afirmava que a composição não poderia ter o *status* de pesquisa. O artigo “*Composition is not Research*” (Croft, 2015) acendeu um intenso debate ao afirmar que a composição não produz conhecimento generalizável ou verificável segundo critérios de pesquisa científica convencional. Para Croft, a obra musical pode ter valor estético e cultural, mas não atende às exigências de produção e transmissão de conhecimento próprias da investigação científica. Esse artigo logo recebeu algumas respostas que ajudaram a pensar mais e melhor a nossa área de pesquisa dentro da academia.

Entre as respostas ao artigo de Croft, destaca-se *Composition and Performance can be, and often have been, Research* (Pace, 2015). Pace argumenta que o enquadramento da prática como pesquisa permite integrar artistas à academia sem exigir a transformação radical de seus modos de criação. Essa integração, contudo, abre

novas possibilidades epistemológicas, permitindo que a criação artística se torne espaço de reflexão e invenção metodológica. Nesse sentido, a prática não é apenas objeto ou resultado de investigação, mas um modo próprio de produzir conhecimento situado, simbólico e partilhável.

Em 2016, Camden Reeves publica *Composition, Research and Pseudo-Science: A Response to John Croft*, expressando que a posição de Croft se baseia em uma visão restrita e positivista de ciência. Para Reeves, a prática composicional pode configurar pesquisa quando envolve investigação sistemática e reflexiva sobre o próprio fazer, gerando conhecimento experiencial e incorporado. A pesquisa *em arte*, portanto, não precisa reproduzir modelos científicos tradicionais, mas desenvolver metodologias coerentes com a natureza subjetiva e processual da criação.

Por fim, David Pocknee (2016), no texto: *Composition Is Not a Jaffa Cake, Research Is Not a Biscuit*, reconhece a pertinência da crítica de Croft ao contexto neoliberal da academia, mas observa que o autor reduz o problema a questões institucionais e ignora o debate epistemológico mais amplo. Para Pocknee, o erro central de Croft é se manter preso a uma concepção ultrapassada do método científico. A ciência contemporânea já incorporou elementos que o próprio Croft desdenha. Assim, ao rejeitar a P.A em nome da “pureza” da arte, Croft acaba reproduzindo a mesma lógica racionalista que pretende criticar. O autor contesta a distinção proposta por Croft entre “pesquisa”, que descreve o mundo, e “composição”, que o “representa”. Para Pocknee, essa separação é falsa e simplória, uma vez que a arte (assim como a ciência) pode gerar conhecimento, ainda que de natureza incorporada, simbólica ou experiencial. Tanto a pesquisa científica quanto a P.A promovem a experimentação e o teste de metodologias investigativas, o risco, o acaso, assim como a criação de métodos; portanto, não há razão para excluí-las do campo da pesquisa.

Além disso, mostra que, ao valorizar a “particularidade” e a “originalidade” da obra musical como critério de legitimidade, Croft acaba por aderir inadvertidamente à mesma lógica individualista e de mercado que ele denuncia nas universidades. A defesa da autonomia absoluta da arte, nesse contexto, aparece como uma forma disfarçada de neoliberalismo estético.

Inspirando-se no pensamento de Paul Feyerabend¹, Pocknee propõe uma visão mais ampla para pensar a P.A segundo a qual não há um método científico único e obrigatório. A ciência, assim como a arte, é um campo de invenção e indisciplina, e sua força está justamente em acolher o erro, o acaso e a multiplicidade de abordagens. Dessa perspectiva, a exigência de que a composição se submeta a um “modelo científico” de pesquisa revela-se um equívoco de base, que ignora a complexidade e o potencial epistemológico do fazer artístico. Desta forma, a oposição entre composição e pesquisa, tal como formulada por Croft, constitui uma falsa dicotomia sustentada por um entendimento reducionista de ambos os campos. A prática artística pode, sim, segundo o autor, gerar conhecimento, não por imitar os métodos da ciência, mas por explorar o desconhecido e documentar criticamente essa exploração. Assim, para o autor, o reconhecimento da arte como forma de pesquisa não ameaça a integridade da criação, mas antes amplia o horizonte de possibilidades epistemológicas e libertadoras frente à racionalidade neoliberal que domina as instituições.

Embora hoje esses exemplos possam soar um tanto anacrônicos, eles ilustram bem diferentes posicionamentos que, de alguma forma ou de outra, continuam vigentes na nossa academia.

1 O anarquismo epistemológico proposto por Paul Feyerabend é uma teoria que sustenta que não existe um único método científico universal para se obter conhecimento válido. Em vez disso, defende o princípio de “vale tudo” (anything goes), argumentando que a ciência progride melhor através do pluralismo e da flexibilidade metodológica, e não por meio de regras rígidas e universais. Feyerabend critica a ideia de que a ciência é superior a outras formas de conhecimento e propõe a separação entre Estado e ciência para impedir que a ciência se torne uma ideologia dominante.

A postura de Croft (2015), por um lado, e de Pace (2015), Reeves (2016) e Pocknee (2016), por outro, deixam claro que a questão ainda não encontrou uma solução definitiva. Nós mesmos estamos aqui pensando uma e outra vez um lugar na academia para chamar de “nosso”. O que nos interessa é continuar esse debate, porque ele ajuda a esclarecer e definir melhor certas discussões que ainda observamos em nossa universidade, muitas delas igualmente marcadas por esses mesmos anacronismos.

2. DO LADO DE CÁ

A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção (Salles, 2011, p. 100).

A P.A é um campo bastante escorregadio, no qual observamos uma diversidade de concepções que, muitas vezes, se mostram contraditórias. Essa aparente dispersão e certa falta de consenso forma parte do processo de consolidação de um campo e isso reflete-se no fato de que grande parte dos textos sobre o tema apresentam, sobretudo, discussões conceituais, teóricas e filosóficas defendendo ou não a P.A como campo metodológico na e para a universidade. Não são muitos os textos que abordam criticamente questões metodológicas e metódicas² que possam ilustrar, na prática, experiências

²

Neste ponto, é importante diferenciar claramente Metodologia de Método. A Metodologia constitui o estudo dos métodos, o marco teórico e a sistematização para a investigação artística (neste caso). O Método, por sua vez, é o caminho, as estratégias ou o conjunto de etapas que o pesquisador ou artista irá realizar para alcançar seu objetivo. Enquanto a Metodologia questiona o porquê e o como um determinado Método funciona, o Método em si consiste na aplicação de uma ou mais técnicas para, por exemplo, conectar informações teóricas a um projeto prático de criação. No campo dos processos criativos em música trabalhamos constantemente com essa distinção, especialmente, no âmbito da P.A.

diversas de pesquisa, especialmente no campo da performance e dos processos de criação.

Sobre a distinção que fazemos aqui, sobre Método e Metodologia, é importante detalhar que:

Com relação à metodologia, seu âmbito central de operação consiste em ser o logos que orienta o estudo lógico dos métodos, o que implica a análise da lógica que os sustenta, do sentido de sua efetividade, do alcance de sua eficácia, da solidez de seus fundamentos e da coerência necessária para produzir conhecimento relevante.

Os métodos são produtos históricos, culturais, valorativos e aplicados. Esses elementos constituem a matéria de estudo da metodologia, que se encarrega de analisar não apenas sua pertinência, mas também a qualidade de seus atributos, tendo em vista a produção do conhecimento [...].

A importância da metodologia reside em que ela se dedica a estudar os elementos de cada método relacionados à sua gênese, fundamentação, articulação ética e racionalidade; sua capacidade explicativa, sua utilidade prática, os procedimentos de controle que utiliza — por exemplo, no trabalho empírico — e o modo como se estrutura para produzir resultados.

Se os métodos possuem etapas, regras e procedimentos destinados à manipulação inteligente da realidade categorizada como problema, a metodologia se orienta para sua análise e compreensão, com o objetivo de verificar suas forças e fragilidades (Hintelholher, 2013).

Quiçá essa tenha sido uma das razões, entre outras, para o sucesso do livro de López Cano e San Cristóbal (2014). Nele, os autores oferecem uma revisão bibliográfica abrangente, expõem as bases metodológicas e teóricas da P.A e alertam para a necessidade de criar metodologias próprias para a criação e a performances. Por fim, os autores apresentam uma série de metodologias e métodos que ilustram diferentes abordagens para a P.A, incluindo o passo

a passo de trabalhos de conclusão de curso (TCC) no âmbito do Conservatório Superior de Música da Catalunha (ESMUC). Trata-se de uma contribuição muito relevante, embora a maioria dos exemplos não corresponda plenamente às expectativas para pesquisas em nível de Mestrado e Doutorado do Brasil. Não existe regra única para o fazer artístico neste sentido; a adequação de cada abordagem será, necessariamente, definida pela proposta, pelo contexto e seus objetivos. Assim, a questão central aqui é: qual tipo de P.A se espera de um estudante de mestrado ou doutorado *stricto sensu* em processos criativos?

No Brasil, a P.A vai além de uma prática acadêmica, na medida em que assume um papel político ao desafiar certa hegemonia dos modelos científicos tradicionais e propõe a valorização de saberes sensíveis, corporais e subjetivos. Essa postura se conecta à decolonialidade, funcionando como ferramenta para ir de encontro a um histórico de negação de epistemologias que permeiam nossa cultura, abrindo espaço para conhecimentos marginalizados, como práticas culturais locais e saberes, da nossa sociedade e da nossa cultura. Além disso, observa-se um entendimento de inclusão e diversidade, permitindo que artistas-pesquisadores tragam suas experiências pessoais e sociais para o centro da produção de conhecimento.

De forma contra-hegemônica, a P.A no Brasil surge de iniciativas coletivas e não de imposições normativas, ainda que possamos reconhecer que existam critérios que a orientam. Essa abordagem combate a visão utilitarista e mercantil da arte, defendendo-a como forma legítima de produção de saber, e propõe metodologias que dialogam com subjetividades, experiências e corporeidade, desafiando a supremacia da racionalidade cartesiana.

Mas, qual é o tipo de P.A que nós fazemos? Existe uma? A busca por uma definição envolve riscos, pois podemos incorrer tanto na elaboração de um conceito excessivamente amplo quanto em uma formulação demasiadamente engessada. Ainda assim, definir

- ao menos de forma provisória - esse campo específico em nossa academia, em diálogo com o amplo leque de modalidades existentes no contexto internacional, constitui-se um desafio necessário.

No Brasil, a P.A já se encontra legitimada há bastante tempo e, nesse sentido, pode-se afirmar que os programas que acolheram a Composição Musical ou Processos Criativos foram pioneiros na região, especialmente em relação ao restante da América Latina. Já em 2012, Chapman e Sawchuk observavam que a Pesquisa-Criação não constituía, em absoluto, um “novo método”, mas sim uma prática acadêmica “recentemente reconhecida”, que havia ganhado espaço na década anterior (Chapman; Sawchuk, 2012, p. 5).

Um dos principais problemas identificados por nós é que, desde a inclusão da Composição nos Programas de Pós-Graduação, o ensino de Metodologias da Pesquisa nem sempre se baseia em modelos de fazer criativo (e sua expressão textual na tese). Aí reside, certamente, uma das causas da chamada “falsa Musicologia”. Isto é, aplicam-se métodos inadequados ao fazer criativo, bibliografia inadequada etc. Se o estudante ingressa para refletir sobre experimentação, composição ou questões próprias da performance criativa, mas a sua formação em Metodologia da Pesquisa limita-se a processos teóricos quanti-qualitativos – mais vinculados a ciências sociais, etnomusicologia, musicologia ou educação musical –, é provável que surja uma “dissociação” cognitiva entre os objetivos do projeto e seu enquadramento metodológico.

Essas inquietações já habitam desde a década passada, quando o livro *“Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad”* (Quaranta, 2017) foi publicado. Os artigos ali reunidos procuram responder à necessidade de repensar o papel da academia na formação e legitimação das práticas criativas, sobretudo diante das tensões entre os protocolos científicos tradicionais e a natureza experimental e processual da arte.

Dentre os temas abordados, situam-se as distinções entre P.A e científica, com ênfase na subjetividade, na abdução e na dimensão política da criação, além disso, insere-se o papel do experimentalismo como motor estético e epistemológico; as tensões entre autonomia artística e exigências institucionais e os impactos das políticas públicas e dos sistemas de avaliação sobre a produção artística.

À época da publicação se fazia (e ainda se faz) necessário discutir como a universidade pode acolher e fomentar a criação musical como prática investigativa, superando modelos epistemológicos rígidos e incorporando metodologias e métodos que reconheçam a especificidade do fazer artístico. Nesse sentido, o livro busca construir um espaço crítico para refletir sobre políticas de avaliação, certificação e financiamento, bem como sobre os impactos sociais e culturais da pesquisa-criação. Mais especificamente, objetiva-se compreender as relações entre criação e pesquisa, propor estratégias metodológicas para a investigação artística, analisar os desafios da institucionalização e da avaliação acadêmica, além de promover o diálogo interdisciplinar entre arte, ciência e tecnologia.

É necessário, portanto, que nos cursos de pós-graduação em Música - especialmente nas linhas de processos criativos, Composição e Performance - exista, além da disciplina de Metodologia de Pesquisa “tradicional”, uma formação específica para artistas-pesquisadores. Dessa forma, seus trabalhos não seguirão por um caminho metodológico inadequado, mas sim por abordagens coerentes com sua produção, objetivos e organização geral.

Por essa razão, no PPGM da UNIRIO, estamos inaugurando em 2025 um Fórum da P.A (FOPART), que permitirá que os estudantes, além de passar pelo curso de Metodologia da Pesquisa, que é obrigatório para todas as Linhas, tenham a possibilidade de pensar e desenvolver metodologias e métodos adequados aos objetivos de cada um dos seus projetos de Pesquisa-Criação, em diálogo com

o escopo bibliográfico definido pela problemática apresentada no projeto de cada estudante. Esse ambiente laboratorial favorece o diálogo entre colegas das linhas Processos Criativos em Música e Práticas Interpretativas, ao colocar em discussão os projetos e suas ações estratégicas num espaço de reflexão crítica.

3. LABIRINTOS ENTRE AS AÇÕES POÉTICAS, A OBRA, OS TEXTOS E O CONTEXTO

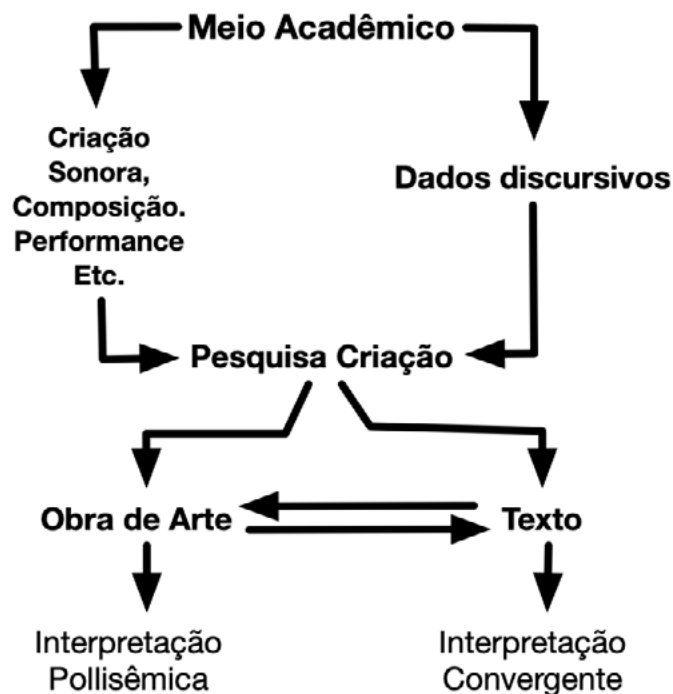
Ao longo dos anos, temos lido inúmeras teses que revelam estratégias interessantes de articulação entre as ações poéticas, o escopo teórico, o texto e o contexto. Contudo, em outras, observam-se malabarismos conceituais ou metodológicos na tentativa de estabelecer conexões, o que as torna claramente frágeis. Em grande parte desses últimos trabalhos, constatamos equívocos estratégicos que, em sua essência, são de natureza metodológica. Por essa razão, neste ponto, gostaríamos de refletir sobre alguns trabalhos que conseguem “acoplar” o projeto artístico ao projeto teórico. Entendemos o termo *acoplar* no sentido empregado no campo da física, isto é, como a influência recíproca exercida entre dois sistemas - uma relação de interação ou dependência mútua entre sistemas, forças ou variáveis (Fernandes; Queiroz, 2025, p. 19).

Tomamos uma parte do diagrama proposto por Fortin e Gosselin³ (2014) para observar, estruturalmente, as relações que as teses de pesquisa e criação, no âmbito dos processos criativos em música, como é o caso do PPGM da Unirio, precisam estabelecer entre esses dois meios, o artístico e o textual.

3 No diagrama proposto por Fortin e Gosselin, aparecem outras instâncias da pesquisa que não são tratadas neste texto. Optamos por omiti-las por não se relacionarem diretamente com o foco aqui desenvolvido, de modo que sua inclusão não contribuiria para os objetivos específicos desta discussão.

Figura 1 - Adaptação da figura original no texto de Fortin e Gosselin (2014)

Pesquisa em Artes



Fonte: Elaborado pelos autores.

Na Figura 1 podemos observar que há uma confluência entre o registro de criação e os passos do processo de criação, estabelecendo uma equivalência entre os meios e um diálogo de ida e volta entre a obra e o texto. Tal equivalência, ao nosso ver, não deve ser interpretada como uma tradução ponto-a-ponto dos elementos propostos pelo universo do registro escrito e teórico nem vice-versa. Isto é, deverá existir um diálogo que poderá ter diferentes tipos de relações materiais ou conceituais, como veremos a seguir. O resultado

- a obra - será inevitavelmente polissêmico, como toda obra o é; já o texto, decorrente da experiência de criação, precisa convergir conceitualmente para o sentido que a obra propõe.

Como propõe Brad Haseman (2006) para aquilo que denomina “pesquisa orientada pela prática” (*practice-led research*), o autor busca refletir sobre uma certa “validade” metodológica da P.A no contexto acadêmico. Ele defende que a pesquisa orientada pela criação deve apresentar um problema claramente estabelecido que impulsione o estudo, geralmente explicitado por meio de uma “pergunta de pesquisa” ou de um “entusiasmo da prática”. Da mesma forma que o problema e seu conteúdo são submetidos ao escrutínio, também o processo de pesquisa deve ser examinado. Assim, torna-se necessário que o estudo articule sua metodologia de modo convincente e a torne acessível para avaliação.

Haseman também ressalta que a pesquisa deve estar situada em seu campo de investigação e no terreno conceitual associado; que as afirmações de conhecimento resultantes sejam comunicadas a outros, demonstrando o benefício do estudo em termos sociais, culturais, ambientais e/ou econômicos; e que aquilo que se produza como conhecimento seja disponibilizado para defesa ou avaliação (Haseman, 2006). Assim como Cobussen que considera que a metodologia utilizada na P.A é performativa e promove uma integração entre teoria e prática em um processo contínuo de fazer-pensar (Cobussen, 2020).

Nesse cenário proposto por Haseman, e pela linha de pesquisa em Processos Criativos, ocorre uma aproximação entre fazer artístico e pesquisa acadêmica, em que a figura do pesquisador(a), necessariamente, se entrelaça com a do artista, constituindo o pesquisador-artista. A função do texto, aqui, é fundamental no entrelaçamento metodológico com a criação. Para esse sujeito, o processo criativo não é apenas objeto de análise, mas torna-se o eixo estruturante da investigação (Bragagnolo, 2023, p. 2). Assim, a prática

artística deixa de ser mero instrumento e passa a integrar, de forma constitutiva, a produção de conhecimento (Borgoff, 2012; Cobussen, 2002; Coessens; Douglas; Crispim, 2009).

Chiantore (2020) elabora quatro pontos que se alinham com as nossas propostas e definições expressadas neste texto. O autor propõe que:

- A P.A é artística porque produz conhecimento por meio de métodos e processos próprios da prática artística, gerando experiências que não existiriam sem a investigação.
- A P.A é pesquisa, em tanto consiga identificar com clareza seus aportes, suas novidades e sua contribuição ao conhecimento coletivo, articulando-se em projetos que evidenciem essas dimensões.
- A apresentação de seus resultados requer a conjugação entre produção artística e documentação reflexiva, contemplando processos, referenciais teóricos, métodos empregados e demais elementos relevantes à compreensão do projeto.
- Embora esse conhecimento possa encontrar aplicação direta em concertos, gravações e ações de difusão, sua validação no âmbito universitário é inseparável do debate entre pares, devendo, portanto, ser formalizado e comunicado em espaços acadêmicos como congressos, periódicos especializados, fóruns e sociedades científicas.

A questão central consiste em compreender como estabelecer processos de avaliação e autoavaliação no âmbito da P.A, capazes de articular o conhecimento produzido e de explicitar a estrutura que orienta e equilibra as relações de força teórico-práticas envolvidas. Trata-se de identificar de que modo os diferentes elementos - conceituais, processuais, técnicos, experienciais e estéticos - dialogam, interferem ou se contaminam mutuamente de maneira consistente.

Entendemos que certas perguntas podem orientar essa reflexão, iluminando o caráter relacional, afetivo e dialógico entre texto, teoria, experiência e obra.

4. A FUNÇÃO NARRATIVA DOS DOCUMENTOS E DAS REDES DE CRIAÇÃO NO PROCESSO ARTÍSTICO. COMO COMUNICAR UMA PESQUISA ARTÍSTICA?

Como captar os movimentos de uma P.A e delinear um percurso entre o ver, o sentir e o escutar - entre elementos que, muitas vezes suspensos no pensamento, se desdobram em múltiplas leituras, práticas e registros? Como organizar esse conjunto heterogêneo de documentos e, por fim, como comunicá-lo de forma clara e consistente? Como conceber e documentar um método diante dos desafios próprios da P.A - um campo atravessado por disputas semióticas e políticas que tensionam, simultaneamente, seus modos de produção e legitimação? A P.A, precisa de outro *locus* de enunciação?

Em princípio, gostaríamos de pensar de que forma registrar os passos de um processo criativo dentro da universidade. O uso do termo “documento de processo” (Salles, 2010, 2011) designa todo e qualquer registro (material ou conceitual) ao redor de um processo de criação, que ofereça informações sobre ele. Os documentos de processo podem ser compreendidos em diferentes níveis de familiaridade e função. Poderíamos pensar primeiramente nos registros pessoais e cotidianos, como os diários de bordo, nos quais o artista anota e elabora impressões gerais, reflexões e rotinas de trabalho. A eles se somam os registros visuais e gráficos - desenhos, esboços e mapas mentais - que esquematizam ideias, estruturas e relações. Há também os registros textuais, como notas, roteiros e planejamentos, responsáveis por organizar etapas, procedimentos, sequências e o campo de relações com o universo técnico, tecnológico ou teórico/contextual. No âmbito da experimentação, podemos encontrar que gravações,

rascunhos, versões descartadas e testes ou protótipos podem documentar o desenvolvimento das obras e seus caminhos provisórios. Esses documentos são registros reflexivos e conceituais, como analogias, metáforas e metonímias, que permitem ao criador elaborar sentidos e articular conceitos que orientam o processo artístico.

Esses arquivos se organizam a partir do conjunto de ideias e permitem conectar - ou “acoplar”, no sentido anteriormente mencionado - elementos teóricos, poéticos e práticos. Etapas e ações, funcionam como dispositivos que permitem refletir sobre a pertinência de determinados campos de experiência (leituras, práticas criativas, procedimentos, referências, entre outros) e sobre suas conexões dentro do processo. Operam, portanto, como mecanismos que tornam visível o percurso da criação, e não apenas a obra final. Além disso, possibilitam reconstruir o trajeto inventivo, o passo a passo, oferecendo as bases para a elaboração de uma crítica de processo - como aquela desenvolvida no âmbito de uma tese que se propõe criar e refletir sobre a criação e produção de uma ou um conjunto de obras.

O processo de criação ocorre dentro de uma rede dinâmica composta por influências culturais, referências estéticas, afetos, poéticos, problemáticas formais, materiais etc. Desta forma, o processo de criação, mesmo no contexto de uma tese ou dissertação, não é linear, mas um entrecruzamento de forças, decisões, tentativas e erros. Propõe-se, portanto, a necessidade de compreender o processo como um sistema aberto, em constante movimento onde os arquivos de criação são os vestígios que mostram como essa rede opera, isto é, com o caráter reticular reforça a ideia da obra como um gesto “inacabado” (Salles, 2011), pois a obra nunca está totalmente resolvida dentro desta rede - ela é sempre uma atualização parcial.

O procedimento de documentar em arquivos de criação pode constituir um modelo metodológico capaz de registrar, de forma articulada, os passos de um trabalho. Ele permite acompanhar a elaboração e a organização dos materiais, dos afetos e das

decisões racionais, juntamente com os elementos que emergem no decorrer do processo. Através da observação do arquivo de criação podemos perceber e avaliar a permanente “contaminação-mutação” entre teoria, problemáticas propostas pela obra, escolhas metodológicas e a própria obra em desenvolvimento. Isto é, como resultado parcial, complexo e, inevitavelmente inacabado. Na relação entre os registros do processo e a obra como materialidade, encontramos um pensamento em construção.

Desta forma, parece-nos importante refletir a partir de uma preferência conceitual no que tange ao processo de registro dos passos. Muitos colegas têm se aventurado a chamá-lo de autoetnografia, termo que, na maioria das vezes em nossa área, nos soa impreciso e ligeiro. Além disso, é importante lembrar que, nos processos aqui propostos, é contemplada a possibilidade de registrar dimensões afetivas, históricas e experiências pessoais ou subjetivas do autor; razão pela qual consideramos mais adequado adotar uma proposta metodológica como esta, em vez de “incrustar”, como temos observado assiduamente em teses e dissertações, de maneira pouco refletida e pouco produtiva, uma metodologia como a autoetnografia, na maioria das vezes, notadamente sem um conhecimento de seu alcance dentro de uma tradição teórica específica. Por essa razão, propomos pensar um modo de contar aquilo que se pesquisa permitindo articular os documentos de processo e as redes de criação ao universo teórico/prático/afetivo que o/a estudante/pesquisador/a de pós-graduação se propõe abordar como problema no contexto de uma dissertação ou tese no âmbito acadêmico.

Evidentemente, essa questão nos leva a indagar: o que, afinal, narra uma dissertação no âmbito de uma tese em P.A, se não a própria experiência de conectar campos metodológicos, teóricos, etc.? Jerome Bruner afirma que “o pensamento narrativo constitui um modo fundamental de construção de sentido, distinto, mas tão sofisticado quanto o pensamento lógico-científico” (Bruner, 1986, p. 56). Essa distinção é essencial para compreender e sustentar que,

na P.A, existe uma dimensão narrativa que não se limita a um recurso comunicativo acessório, mas constitui um modo legítimo de conhecer, interpretar e interagir com o mundo.

Podemos conceber diferentes modos de estruturar a experiência criativa a partir de elementos que contribuem para uma narrativa que ultrapasse a mera descrição factual. Entre esses elementos, destacam-se: a presença de um personagem ou agente - humano, coletivo ou abstrato; pode ser um motivo musical ou um objeto sonoro (ou um grupo de objetos), uma forma, uma problemática teórico-prática, uma *mise en scène* etc., entre outros⁴, e um processo de transformação decorrente dessa tensão. Contudo, a competência de narrar um processo complexo de conexões intra e extra-musicais pode ser um desafio que demanda técnica. Nesse sentido, os registros e documentos de processo podem ter diferentes organizações e diferentes métodos. Uma delas poderia ser organizada a partir do procedimento estrutural propósito pelo *storytelling*⁵ ou *construção narrativa* (em diante em português) que designa um método de organizar o que se conta de maneira estruturada, articulando acontecimentos, personagens⁶, atmosferas e afetos para produzir sentido. Longe de ser apenas um recurso literário, trata-se de uma verdadeira 'tecnologia narrativa', profundamente enraizada na experiência do

4 São só exemplos ao acaso, mas que ajudam a exemplificar um problema de pesquisa em artes.

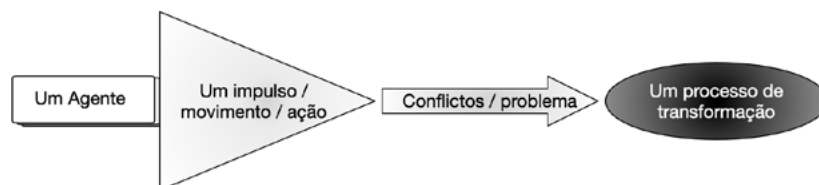
5 O conceito de *Storytelling* foi aplicado a diversas áreas. Nos últimos anos temos seguido os escritos do jornalista espanhol Bernardo Gutiérrez que tem utilizado, como metodologia de trabalho e de organização social, as narrativas de experiências sociais em comunidades populares e tribos ao redor de Paraty: *A arte do storytelling social*. Coleção: *Asuntos del Sur*. <https://kallied.org/> A pesquisa Rafael Gonçalves (2022), por exemplo, parte da compreensão de que contar histórias é uma forma essencial de organizar a experiência humana. O autor destaca que as narrativas não apenas descrevem a realidade, mas constroem interpretações sobre ela. Nesse sentido, a metodologia se fundamenta na ideia de que a narrativa não é apenas um dado empírico, mas um modo de pensar, funcionando como instrumento central para acessar percepções, afetos, valores e maneiras de viver determinados contextos socioculturais.

6 Não se trata necessariamente de personagens fictícios; no contexto de uma pesquisa, o "personagem" pode assumir a forma da temática central do estudo ou do desafio representado por uma técnica ou questão teórica que orienta a criação artística.

sujeito. Considerando que narrar é uma forma de organizar temporalidades, conferir inteligibilidade à experiência e estabelecer conexões tanto temporais quanto atemporais, não surpreende que seu uso se estenda da literatura ao cinema, da pesquisa à educação, das artes performativas às práticas de pesquisa-criação e, porque não, até à composição musical e sua documentação. Nesse sentido, para além da autoetnografia, é possível conceber outras modalidades de narratividade capazes de estruturar a subjetividade, os afetos no âmbito da produção acadêmica, articulando a criação e a criatividade às suas vinculações teóricas e contextuais.

O essencial é que uma história só existe quando alguma força em movimento encontra resistência e, a partir dessa fricção, desse vetor de força, algo se transforma (Figura 2). Uma forma de organizar esse problema seria perguntar: como esse processo se desenvolve em uma pesquisa com essas características?

Figura 2 - Esquema estrutural da construção *narrativa*



Fonte: Elaborado pelos autores.

No contexto das artes, e especialmente no campo da pesquisa-criação, essa técnica, evidentemente, não teria como objeto à construção de narrativas ficcionais. Ela se converte aqui, numa ferramenta metodológica para refletir sobre processos criativos, registrar gestos, organizar materiais e construir enunciados que acompanham o fazer artístico. Nesse sentido, o procedimento se aproxima do “documento de processo” em seu projeto de elaboração narrativa. Produção de diários, cadernos de criação, mapas mentais, registros sonoros, esboços, rascunhos e versões descartadas, por exemplo,

atuam como camadas narrativas do trabalho, testemunhos de sua construção e de seus desvios. Contar a história de um processo é também uma forma de compreendê-lo, reinscrevendo-o numa cadeia de decisões, bifurcações e descobertas a partir de um roteiro. Essa dimensão processual abre espaço para uma narrativa que pode ser sensorial, fragmentária, afetiva e histórica, integrando elementos subjetivos como memória, corpo, ambiente e/ou experiências pessoais. De fato, muitas práticas contemporâneas de *construção narrativa* deslocam a ênfase do 'enredo' para a criação de atmosferas, texturas, aproximando-se de procedimentos como montagem, improvisação ou documentação processual expandida.

A força de um procedimento criativo reside na sua capacidade de aproximar o abstrato do concreto, o conceito da experiência e, de alguma forma também, as ideias do contexto. É justamente para narrar esse pêndulo entre a intuição e a racionalidade que os dispositivos de criação ocupam um lugar central, ao documentar o passo a passo na construção de um conjunto de ideias, de um emaranhado de influências em um diálogo infinito que se expressa em forma de obra.

Esse percurso criativo é, necessariamente, intersemiótico. Embora a obra possa ser concebida como uma unidade expressa no "objeto artístico", ela se constitui a partir de confluências e contaminações.

Outra forma amplamente utilizada na P.A é o memorial descritivo, que assume um papel singular e significativo dentro desse campo. Diferentemente de um relatório técnico ou de um artigo científico convencional, o memorial constitui um documento reflexivo-criativo que acompanha o percurso do artista-pesquisador. Nele, não se trata apenas de descrever etapas ou procedimentos, mas de revelar o pensamento artístico em ação, evidenciando como decisões são tomadas, como problemas emergem e se transformam, e como determinadas escolhas estéticas se consolidam ao longo do processo. Além disso, sob a perspectiva da P.A, o memorial permite

também, que o conhecimento artístico seja comunicável e avaliável dentro de contextos acadêmicos, sem reduzir a obra à teoria. Ele acompanha a obra, mas não a substitui, dando acesso ao invisível do processo criativo. É claro que, o memorial descritivo, pode estar estruturado a partir de uma técnica narrativa como a estruturação proposta pela *construção narrativa*.

5. CRIAÇÃO MUSICAL NA CONVERGÊNCIA: DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS E PROCESSOS CRIATIVOS

Muitas das pesquisas que temos orientado e discutido no âmbito do grupo de pesquisa *Práticas Sonoras Contemporâneas de Borda* propõem a criação de artefatos híbridos, fruto de relações dialógicas entre a música e outros meios. São teses que apresentam experimentos de caráter intermediário, envolvendo relações como música e poesia, meios audiovisuais, música e teatro, poesia sonora, explorações do som em conexão com o(s) espaço(s)⁷, música para jogos eletrônicos, entre outras propostas semelhantes. Uma das reflexões que esse tipo de proposta nos leva a desenvolver, no campo da P.A, diz respeito à concepção que o pesquisador tem sobre o jogo discursivo entre esses meios. Quando uma pesquisa propõe trabalhar com o “acoplamento” da música com outra arte há o que poderíamos denominar uma “influência modulatória, mútua e recíproca” (Fernández, Queiroz, 2025, p. 20), isto é, algum tipo de correlação que precisa estar explicitada de alguma forma.

Diante desse desafio metodológico, torna-se necessário examinar “o que é” o fenômeno artístico enquanto artefato em relação a outro, isto é, um objeto-processo constituído pela interação entre práticas, discursos, materialidades, textos e contextos. Pensamos

7

Empregamos o plural porque nos referimos às conexões com o espaço em diferentes níveis: o espaço como ambiente sonoro (paisagem sonora etc.), como representação simbólica ou poética, e como inscrição de espacialidade eletroacústica (ambisônica, binaural, octofônica, quadrifônica etc.).

essa relação entre meios, entendendo o fenômeno artístico como produtor (ou não) de um objeto híbrido. Quando o resultado é híbrido? Quando não o é? Muitos desses produtos resultam da mistura ou fusão de processos técnico-artísticos, técnico-científicos ou estético-semióticos, cuja complexidade exige abordagens capazes de articular procedimentos, materialidades e regimes próprios de sentido.

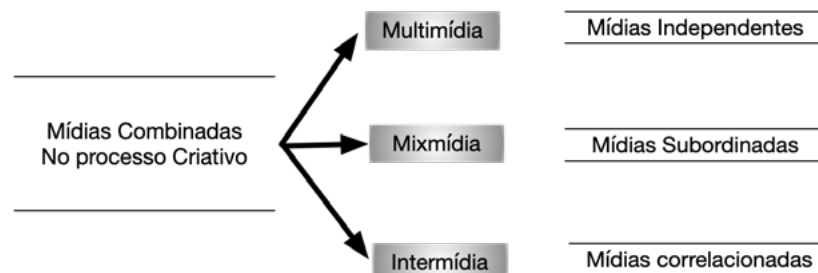
Pesquisas que são “o resultado ou o processo de combinar ao menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação” (Rajewsky, 2010, p. 172) precisam ser observadas tanto em relação ao problema que abordam quanto à relação dialógica que permita determinar o tipo de categoria que se estabelece entre elas.

Clüver propõe uma categoria que nos parece interessante para avaliar tipos diferentes de interação entre mídias, considerando as formas de coordenação, subordinação ou correlação entre elas. Para o autor, *multimeio* é a relação que se constitui a partir de “textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias” (Clüver, 2006, p. 25). Trata-se de relações nas quais há igualdade de relevância entre as mídias, resultando em coordenação interpretativa.

Mixmídia refere-se a “signos complexos contidos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (Clüver, 2006, p. 25). Nesse caso, há subordinação interpretativa entre os materiais, pois uma mídia depende da outra.

Já *intermídia* é formada por “dois ou mais sistemas de signos, de tal maneira que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos ou performativos de seu signo se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver, 2006, p. 25). Aqui, as mídias estão correlacionadas e cada parte da obra apresenta elementos em total interdependência (Figura 3).

Figura 3 - Quadro de classificação e subdivisão de mídias de Clûver (2006)



Fonte: Elaborado pelos autores.

É importante, portanto, que, ao apresentar estratégias metodológicas para a realização de uma tese em P.A, o trabalho explicita com precisão os princípios que orientam as relações entre os diferentes textos que o compõem.

Modelos são estratégias usadas para explicar estruturas e processo por aproximação através da simplificação. É claro, contra as inevitáveis acusações, sabemos que toda modelização envolve simplificação, abstração e sistematização de um fenômeno. É basicamente por isso que modelos funcionam (Fernandes e Queiroz, 2025, p. 19).

É importante observar que o «gradiente de dependência» entre as diferentes mídias envolvidas em uma P.A - especialmente na criação musical aliada a outras linguagens - constitui um elemento fundamental no processo comunicativo da obra. Esse grau de integração define como as mídias interagem e se articulam na construção do sentido.

Nesse contexto, a obra *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, organizada por Jørgen Bruhn e Beate Schirrmacher (2022), oferece uma "caixa de ferramentas" teórica para analisar relações intermediais que vão além das artes, abrangendo também jornalismo, *videogames*, performance, entre outros. Essa abordagem amplia o conceito clássico de intermedialidade: ela

não a trata apenas como um fenômeno artístico, mas como uma lente analítica aplicável a qualquer produto midiático – o que consideramos extremamente útil para pesquisas contemporâneas, em especial no campo da P.A.

Compreender a tipologia das interações midiáticas – como as propostas de Irina Rajewsky (2005) (transposição, combinação e referência), que dialogam com as categorias de Claus Clüver (2006) (multimeio, mixmidia, intermídia) – permite distinguir nuances que vão além de meros “detalhes” na análise discursiva. Tratam-se de trabalhos que podem se tornar complexos de vincular sem um referencial teórico adequado.

Essas tipologias podem contribuir para orientar o foco metodológico de análises e realização cujo processo se desenvolve na interação entre mídias. Essa perspectiva é particularmente valiosa para projetos de pesquisa-criação de obras híbridas – como aquelas que articulam música, vídeo, performance, por ex. –, pois oferecem instrumentos sofisticados para mapear e interpretar as relações estabelecidas entre as diferentes mídias envolvidas.

6. QUESTIONAMENTOS QUE PODEM ORIENTAR A AVALIAÇÃO OU AUTOAVALIAÇÃO DOS PERCURSOS PARA A PESQUISA ARTÍSTICA NA UNIVERSIDADE

A ideia de elaborar um questionário surgiu após participar de uma defesa de tese na Universidade Javeriana, na Colômbia, onde se utiliza um formulário avaliativo para apreciar a implementação da P.A nas teses produzidas por estudantes do programa de pós-graduação dessa instituição. As teses ali produzidas apresentam características semelhantes às nossas; isto é, trata-se de pesquisas teórico-práticas desenvolvidas na interface entre a obra, os processos, a reflexão crítica e o registro dos passos em formato tese.

Acreditamos que um documento como este possa qualificar o olhar avaliativo dirigido a trabalhos estruturados por narrativas processuais e pela interlocução entre prática e texto, entendida aqui como a dimensão textual da prática. Tal instrumento permite examinar, de modo integrado, o potencial artístico da obra, sua articulação com os textos que a sustentam, sua inserção social e os contextos que mobiliza e produz. Além disso, auxilia na argumentação e, quando necessário, na formalização de critérios que frequentemente permanecem implícitos em pesquisas baseadas na prática.

Do mesmo modo, pode constituir um recurso valioso para o/a próprio estudante-autor/a da tese, ao oferecer subsídios para avaliar o desenvolvimento do trabalho e elaborar questionamentos metodológicos e teóricos, bem como refletir de forma crítica sobre os métodos utilizados por ele/a no âmbito da sua tese-criação.

6.1. Processo de Investigação-Criação

O processo de investigação-criação deve evidenciar a correspondência e a coerência entre a pergunta de investigação e os produtos criativos. É importante esclarecer que essa correspondência não implica, em absoluto, demonstrar uma hipótese, mas manter a coerência entre o que o pesquisador se propõe a investigar e o resultado que se manifesta na obra.

6.1.1. O processo criativo está orientado por uma pergunta, problema e/ou hipótese de investigação concreta e clara na sua definição?

6.1.2. O processo constrói e apresenta um quadro teórico e estado da arte que permite situar-se criticamente no campo de contribuição?

6.1.3. O processo criativo aborda os problemas de investigação de maneira original contribuindo significativamente?

6.1.4. Como o corpus textual e a reflexão teórica participam da construção e do desenvolvimento do processo de criação?

6.2. Incorporação e uso dos meios expressivos, ferramentas e métodos

Observar os aspetos técnicos do processo criativo de acordo com o sentido das técnicas em cada campo disciplinar, e o posicionamento que adota o/a investigador/a-criador/a perante os meios expressivos, as ferramentas e os métodos adotados.

6.2.1. No desenvolvimento dos trabalhos de criação, exploraram-se diferentes meios expressivos, ferramentas e métodos?

6.2.2. O trabalho implementa justificada e criticamente o design e a aplicação dos meios expressivos, as ferramentas ou as metodologias selecionadas?

6.2.3. No processo criativo, observa-se uma incorporação crítica dos meios e ferramentas adotadas?

6.3. Retórica ou expressividade

Pensar a dimensão retórica ou expressiva dos resultados criativos, a sua capacidade de persuasão, mobilização, interpelação ou sensibilização.

6.3.1. O trabalho criativo aporta novos elementos discursivos, expressivos, conceituais?

6.3.2. O trabalho criativo expressa consciência do lugar de enunciação a partir do qual se produz o seu discurso, sendo capaz de dialogar com as comunidades, instituições, redes e/ou contextos culturais a nível local e/ou internacional?

6.4. Capacidade de apropriação social e circulação

Avaliação da capacidade do trabalho criativo para ser apropriado socialmente, sujeito a divulgação pública ou especializada.

6.4.1. Incentivam-se formas de circulação, presentes ou futuras em diferentes circuitos (publicação indexada, circuitos comunitários, artísticos, comunidades especializadas)?

6.4.2. O trabalho criativo reflete sobre os potenciais interlocutores, espectadores, público ou audiência?

6.4.3. No trabalho, identificam-se possíveis circuitos ou comunidades de circulação para os produtos criativos?

7. BREVE REFLEXÃO ACERCA DE ALGUMA DAS TESES E DISSERTAÇÕES REALIZADAS POR ESTUDANTES QUE PASSARAM PELO GRUPO DE PESQUISA PRÁTICAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS DE BORDA ENTRE 2010 E 2025, FUNDAMENTADAS EM METODOLOGIAS DE PESQUISA-CRIAÇÃO

Há aqui um breve exercício de memória ao revisitar algumas das teses e dissertações orientadas no âmbito do grupo de pesquisa *Práticas Sonoras Contemporâneas de Borda* (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/770145>). Esses trabalhos apresentam características diversas; contudo, do ponto de vista metodológico, cada um deles exemplifica caminhos possíveis para abordar o tema que nos convoca neste artigo. Embora sejam teses e dissertações, todos mantêm um vínculo constitutivo entre o campo teórico e a prática.

Com esses exemplos, buscamos enfatizar que as pesquisas não poderiam ter sido desenvolvidas sem que cada pesquisador tivesse vivenciado, de forma profunda, a experiência da P.A - vivência que lhes permitiu estabelecer uma relação sólida entre o fazer artístico e a reflexão conceitual, enfrentando os desafios técnicos e tecnológicos implicados como critérios de fatura da obra. Cada um desses trabalhos enfrentou desafios metodológicos específicos, embora todos mobilizem um universo que articula prática artística,

reflexão conceitual e aspectos técnicos, tecnológicos e contextuais como podemos observar na figura 4 a seguir.

Figura 4 - Um modelo para a P.A no âmbito dos programas de pesquisa *stricto sensu*



Fonte: Elaborado pelos autores.

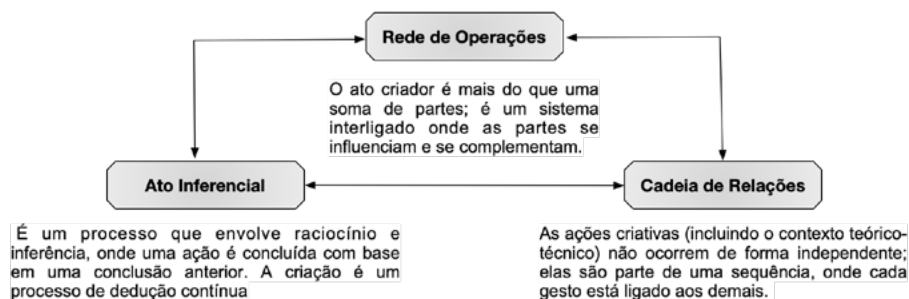
Compreender o contexto de uma pesquisa, bem como os desafios materiais e simbólicos que tensionam o trabalho artístico na universidade, exige articular diferentes elementos para criar um mundo ou, como afirma Paulo Costa Lima, para quem a composição é criação de mundos. (Lima, 2012). Esses mundos não são apenas práticos: estão impregnados de leituras, de contaminações transversais, poesia, contextos, referências laterais, sensações, adaptações e adequação da teoria, da técnica que influenciam, direta ou indiretamente, o passo a passo da criação. E o autor diz:

Há uma dimensão cultural "interna" ao compor, que certamente aparece e se constitui através de mundos que são inventados, perspectivas de interpretação que o ato de compor mobiliza, identidades que são construídas, tudo isso como parte do jogo simbólico, como parte da produção de fantasia (Lima, 2016, p 8).

Isto é, há no processo de criação, uma imersão vivencial, que precisa de registro e atenção. Os passos de um processo de P.A podem ou não ser evidentes para o público ou mesmo para a banca avaliadora. Ainda assim, por meio do suporte textual, busca-se refletir coletivamente sobre o processo de criação e suas inferências. É possível afirmar, porém, que sem esses passos as

obras resultantes seriam, inevitavelmente, outras. Há, portanto, um espaço de aprendizado que não é apenas individual. Como sugere Cecília Salles, a criação, enquanto processo de inferência, “revela que elementos aparentemente dispersos estão interligados; e a ação transformadora mostra o modo como um elemento inferido se articula a outro” (Salles, 2011, p. 34). É precisamente esse movimento de identificar conexões e explicitar transformações como registro do processo criativo que se busca deflagrar ao escrever uma tese de P.A neste contexto.

Figura 5 - Ciclo de retroalimentação que estrutura redes e relações no ato de criação



Fonte: Elaborado pelos autores.

É nesse sentido que a Figura 5 representa o processo de retroalimentação que, conforme os critérios discutidos neste texto, estrutura o movimento contínuo de inferências, na construção de redes de operações e formação de cadeias de relações. Trata-se de um fluxo dinâmico entre obra, documentos de processo, reflexão teórica e contexto, tal como definido por Salles (2011) e aqui reinterpretado de forma esquemática. Esse modelo evidencia que a P.A não se organiza de maneira linear, mas como um sistema em transformação - um circuito em que cada gesto, registro ou formulação retorna ao processo, reconfigurando-o e produzindo novas possibilidades de sentido. Tentaremos ilustrar esse processo em algumas tese e dissertações que foram acompanhadas em orientação.

8. MODOS DE FAZER NA PESQUISA ARTÍSTICA: EXEMPLOS E PERSPECTIVAS

A maioria dos trabalhos aqui apresentados foi orientada por Daniel Quaranta, com exceção dos dois exemplos referentes ao trabalho de Paulo Rios Filho. Todas essas dissertações e teses se inscrevem no campo da Pesquisa em Artes, ainda que algumas tenham produzido documentação situada, também, nas dimensões *para* e *sobre* a arte - compreendidas aqui como aportes conceituais que sustentam e potencializam o processo de criação. Em certos casos, se indicará também que, além do objetivo principal, há uma elaboração teórica cuja densidade ultrapassa o escopo estrito da pesquisa em artes, configurando contribuições que dialogam com campos teóricos adjacentes.

Para dar clareza ao escopo apresentado, em cada trabalho analisado destacamos como ele responde às questões avaliativas da seção 6.

8.1. Pesquisa de doutorado de Marcel M. Castro Lima

COMPOSIÇÃO BASEADA EM INSTRUÇÕES: UMA ABORDAGEM CONCEITUAL E COLABORATIVA

A tese de Marcel Castro Lima (UNIRIO, 2021) propõe uma metodologia para composições em regime de colaboração, tomando como ponto de partida procedimentos baseados em instruções - recurso típico da Arte Conceitual e, especialmente, das obras instrucionais de Sol LeWitt. O autor propõe que, em vez de entregar ao intérprete uma partitura finalizada, as peças sejam compostas pelos próprios performers a partir de diretrizes formuladas em uma série de instruções, à maneira das bulas criadas por LeWitt para a realização de suas pinturas⁸. Desta forma, os intérpretes realizam a

sua própria versão da obra. Ao apropriar-se desta estratégia, Marcel tensiona o papel tradicional do compositor e reconfigura formas de trabalho na criação musical contemporânea, como questionado no item 6.3.1 deste texto.

A pesquisa apresenta um panorama histórico e conceitual sobre autoria, notação e práticas abertas na música desde meados do século XX, situando a proposta no campo da Arte Conceitual. A partir dos fundamentos teóricos desenvolvidos - entre eles a Teoria dos Sistemas Compositivos e metodologias de Modelagem Sistêmica - o autor cria a peça chamada *Ready-Made-Sonata*, realizada por sete intérpretes que, a partir das mesmas instruções, produziram versões distintas. Essas interpretações foram comparadas analiticamente e culminaram em um concerto que apresentou o resultado artístico em diálogo com o campo teórico, o que se situa no item 6.1.2 das nossas perguntas avaliativas.

O componente teórico desta pesquisa desempenhou um papel decisivo. Além de se apoiar de forma consistente na obra do pintor Sol LeWitt, exigiu um extenso processo de adaptação conceitual entre o campo das artes visuais e o campo musical. Paralelamente, o trabalho problematiza o lugar do autor, em diálogo com Roland Barthes (1987), cujo ensaio defende que o sentido de um texto decorre não da intenção do autor, mas da interpretação do leitor. A pesquisa, assim, atravessa diferentes domínios do conhecimento que, articulados, sustentam a investigação e orientam a obra. Sem esse percurso transdisciplinar, a criação resultante, evidentemente, seria outra. Neste sentido, observa-se como a reflexão teórica explicitada textualmente participa do processo de criação (item 6.1.4)

Para conhecer melhor o trabalho de Marcel Lima, acesse o link: [Composição Baseada em Instruções: uma Abordagem Conceitual e Colaborativa](#)

8.2. Pesquisa de mestrado de Lilian Nakahodo

*CARTOGRAFIAS SONORAS: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE LUGARES
A PARTIR DE PRÁTICAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS*

A dissertação de Lilian Nakahodo (UFPR, 2014) investiga as práticas sonoras cartográficas, examinando como a escuta participa da representação e da construção de espacialidades e subjetividades. Partindo da ideia de que o som não apenas ocupa o espaço, mas cria lugares afetivos e simbólicos. O trabalho articula música, geografia, artes visuais e filosofia para propor uma cartografia sensível, que valoriza a experiência corporal e afetiva. Esse corpus responde ao questionamento proposto no item 6.1.3.

A pesquisa integra práticas artísticas, tecnologia e reflexão teórica, ampliando o campo da cartografia para além da visualidade e respondendo a desafios contemporâneos ligados à mobilidade urbana, à estetização do cotidiano, à memória e às práticas participativas. Na dimensão *na* arte, insere-se no contexto das práticas de arte sonora e performativa, dialogando com obras de Janet Cardiff, Christina Kubisch e Hildegard Westerkamp. Essa dissertação dialoga com a dimensão *para* a arte, propondo estratégias cartográficas com o intuito de desautomatizar a percepção e estimular o engajamento social, oferecendo ferramentas para artistas e educadores pensarem a cidade, o que ressoa como resposta ao item 6.3.2 deste texto. Já na dimensão *sobre* a arte, o trabalho de Lilian desenvolveu uma análise crítica das práticas sonoras contemporâneas, discutindo seus fundamentos teóricos e implicações estéticas, sociais e políticas, ao questionar modelos tradicionais de representação. Pela contextualização desta pesquisa o trabalho responde também ao item 6.1.2.

Para conhecer melhor o trabalho de Lilian Nakahodo, acesse o link: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/44476>

8.3. Pesquisa de doutorado de Ricardo Vieira

FOLGUEDOS IMAGINÁRIOS: RASTROS POÉTICOS DE UMA GENÉTICA COMPOSICIONAL

A tese de Ricardo Vieira (UNIRIO, 2023) configura-se como uma P.A que articula teoria e prática por meio da criação de obras sonoras e audiovisuais inspiradas em manifestações da cultura popular sergipana. Trata-se de uma tese-criação em que o processo composicional funciona simultaneamente como objeto e método, estruturando-se de modo intermedial, o que nos aporta um exemplo dos itens 6.2.1 e 6.3.1 das perguntas avaliativas. Seu trabalho desenvolve uma narrativa de “documento de processo composicional”, detalhando o passo a passo da criação, as dificuldades encontradas e as questões técnicas, teóricas, o encontro com esse lugar cultural que ele vai transfigurar nas obras e todo o potencial artístico que emergem ao longo da pesquisa, o que se relaciona com a pergunta elaborada no item 6.1.2. Vieira propõe um processo que denominou “genética composicional” que é mobilizado como horizonte metodológico não prescritivo, capaz de acompanhar o ato criativo e integrar memória, experiência e subjetividade como elementos constitutivos da obra. O conceito de “genética”, aqui utilizado, é tomado como proposta metodológica a partir da leitura dos textos da Cecília Salles (2011) e fundamenta a abordagem analítica do processo de criação.

As obras criadas são inseparáveis da reflexão teórico-experimental que as sustenta: cada composição materializa um percurso investigativo que incorpora categorias interconectadas da genética composicional - como memória, plasticidade e transcontextualidade - e evidencia rastros poéticos identificados pelo autor ao longo do processo. Assim, a obra não é apenas resultado, mas testemunho do diálogo entre prática, teoria e experiência/vivência, como questionado no item 6.1.4.

Para conhecer melhor o trabalho de Ricardo Vieira, acesse o link: [Folgedos imaginários: rastros poéticos de uma genética composicional](#)

8.4. Pesquisa de doutorado de Rodolfo Santos

ESCUTANDO A DANÇA: DA MUNGANGA AO GESTO MUSICAL NO FREVO

A pesquisa de doutorado de Rodolfo Pereira dos Santos (UNIRIO - 2025) apresenta uma pergunta clara: *Como se dá a composição de frevos de rua inspirados na dança frevo?* Essa questão -adequando-se ao questionamento abordado no item 6.1.1- orienta todo o percurso metodológico, articulando prática composicional e reflexão crítica. O trabalho não busca comprovar hipóteses, mas construir coerência entre a indagação inicial e os experimentos composicionais, evidenciando a relação entre movimento corporal e gesto musical como eixo estruturante.

O autor investiga, por meio de uma metodologia pessoal e situada, os gestos corporais dos passistas do frevo como material composicional. A observação participante, o registro audiovisual, o diálogo com saberes locais e com as comunidades propiciam a convivência com músicos e dançarinos. Isso poderia ser resposta para os itens 6.3.2 e 6.4.2. Essa contextualização atravessada pela vivência constitui um dos pilares fundamentais desta pesquisa. A partir disso, foram desenvolvidos experimentos composicionais que culminaram na série *O frevo de Alisson*, composta por quatro frevos para *big band*. O processo criativo envolveu a segmentação da dança em gestos e microgestos. Para descrever e “traduzir” esses movimentos corporais em unidades sonoro-musicais, empregaram-se ferramentas analíticas provenientes de outras áreas, como a espectromorfologia (Smalley, 1986, 1997) e as Unidades Semióticas Temporais (USTs), que subsidiaram o processo conceitual e analítico. Esse procedimento revelou uma correspondência sensível entre os

fluxos sonoros e os fluxos gestuais. Esse dispositivo criativo responderia aos itens 6.2.1, 6.2.2 e 6.2.3.

O texto não constitui um mero registro; trata-se do resultado de um processo que opera como espelho da criação. A reflexão teórica permeia cada etapa, desde a segmentação dos gestos até a construção das premissas composicionais. Um conceito desenvolvido neste trabalho é o de *gesto idealizado*: um movimento sonoro imaginado, ainda em estado potencial, que sintetiza intenção, energia e expressividade, servindo como ponto de partida do processo criativo até se concretizar como gesto musical notado.

Por outro lado, a pesquisa evidencia a consciência do lugar de enunciação. Ao adotar uma postura crítica frente às relações de poder entre músicos e dançarinos, o autor insere sua criação em um debate cultural e político, dialogando com comunidades artísticas e acadêmicas e situando o trabalho no contexto da salvaguarda e reinvenção do frevo, o que responderia à pergunta elaborada no item 6.1.1.

Para conhecer melhor o trabalho de Rodolfo Santos, acesse o link: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/259.pdf

8.5. Pesquisa de mestrado de Flora Ferreira Holderbaum

A VOZ-MÚSICA NA INTERMÍDIA SOM-PALAVRA-PERFORMANCE

A dissertação de Flora Holderbaum (UFPR - 2014) contribui para o campo da P.A ao propor uma reflexão sensível sobre a voz como matéria poética e composicional. Ao integrar teoria e prática, ao articular e construir suas obras como espelhos de uma reflexão crítica, a autora realiza uma pesquisa que é, ao mesmo tempo, criação e pensamento, corpo e linguagem, som e sentido.

A investigação empreendida pela autora se estrutura em torno da problematização da voz poética, entendida como dispositivo de vocalidades que atravessa as dimensões da oralidade, da escrita e da performance. Para construir os subsídios que fundamentam suas obras, a autora realiza um mapeamento de algumas práticas artísticas do século XX e XXI, mergulhando nas vanguardas históricas, especialmente no campo da poesia sonora, da música concreta, da música experimental e do chamado teatro vocal. A análise de obras de artistas como Demetrio Stratos, Dieter Schnebel e Carmelo Bene é entrelaçada com a reflexão sobre os próprios processos composicionais, revelando uma metodologia que se configura como vaivém entre criação e pesquisa, entre razão e sensibilidade, entre crítica e poíesis. Desta maneira, o trabalho aponta os aspectos mencionados nos itens 6.3.1, 6.1.2 e 6.1.4.

Para conhecer melhor o trabalho de Flora Holderbaum, acesse o link: [A voz-música na intermídia som-palavra-performance](#)

8.6. A pesquisa de mestrado de Eduardo Patrício

INSTRUMENTOS MÚSICAIS DIGITAIS – UMA ABORDAGEM COMPOSICIONAL

A dissertação de Eduardo Patrício (UFPR - 2010) se insere no campo da P.A, compreendida como um espaço epistemológico que articula prática e reflexão crítica. O trabalho parte da concepção de *Instrumentos Musicais Digitais* (IMDs) não apenas como dispositivos tecnológicos, mas como processos composicionais, aproximando-se das ideias de obra aberta (Eco, 2008) e obra-processo (Aira, 1998). Essa perspectiva desloca a noção tradicional de instrumento, propondo que sua criação envolve escolhas estéticas, estruturais e gestuais que se assemelham às decisões composicionais, o que se insere como resposta ao item 6.1.1 e 6.1.3.

A articulação entre o referencial teórico e o processo de criação evidencia a indissociabilidade entre teoria e prática, já que esta dissertação propõe um texto reflexivo que coloca os procedimentos metodológicos, conceituais e tecnológicos no centro do trabalho. Nesse sentido, Patrício constrói um diálogo ao propor um roteiro para a criação de IMDs, contemplando aspectos como interface gestual, estratégias de mapeamento e geração sonora. A estrutura tripartite dos instrumentos (interface, mapeamento, síntese) é compreendida como um sistema aberto, capaz de incorporar elementos de improvisação e interatividade, aproximando-se da lógica processual defendida por César Aira (1998). Além disso, a dissertação enfatiza a dimensão experimental e a necessidade de planejamento, articulando recursos tecnológicos e objetivos estético-musicais.

Patrício apresenta exemplos práticos, que evidenciam como a concepção de IMDs pode ser entendida como um gesto composicional. Cada instrumento é descrito a partir de seus “níveis de realização” - leis, regras e estratégias -, o que reforça a ideia de que o *design* do instrumento define limites e aberturas para a performance, permitindo ao intérprete construir discursos musicais singulares.

A pesquisa, portanto, responderia aos questionamentos dos itens 6.1.2 e 6.2.1.

Para conhecer melhor o trabalho de Eduardo Patrício, acesse o link: [Instrumentos musicais digitais](#)

8.7. Paulo Rios Filho - Dois trabalhos em formato Memorial Descritivo

Gostaríamos de apresentar dois exemplos de Paulo Rios Filho para ilustrar o arcabouço metodológico que estamos desenvolvendo. Primeiro, porque reconhecemos a relevância de sua produção; segundo, porque suas propostas metodológicas para a composição

dialogam de forma consistente tanto com as que apresentamos aqui quanto com a nossa própria prática.

O primeiro é um texto 2013 que consideramos é um bom exemplo de uma abordagem que dialoga metodologicamente com a P.A. O autor apresenta um artigo que trata de um *memorial descritivo* do processo de criação de uma obra de sua autoria, intitulada *Abesana*. Composta para flauta solo, a peça, cujo nome significa “boiada”, remete ao universo sertanejo nordestino, especialmente ao aboio, canto tradicional dos vaqueiros. O compositor, nascido no sertão baiano, reflete sobre sua relação ambivalente com esse território, explorando memórias e sensações que, embora não vividas diretamente, permeiam sua subjetividade.

No documento do processo composicional podemos observar uma série de elementos extramusicais que servem, não só como motivação, mas são francamente estruturantes. O trabalho é dividido em três aspectos principais. O primeiro diz respeito à composição assistida por computador, que utiliza o *software* OpenMusic para gerar progressões harmônicas a partir de algoritmos e transformações de acordes. O segundo, trata da elaboração do material e da forma da música, de maneira que emergem da elaboração rítmica dos materiais sonoros, não como uma estrutura formal pré-definida, mas como resultado de gestos musicais que se desenvolvem organicamente. O terceiro é referente o gesto de um aboio impossível, onde a obra não busca representar literalmente o aboio, mas sim evocar suas inflexões e gestualidades por meio de uma linguagem musical contemporânea, criando uma utopia sonora que remete a um sertão imaginado.

A nosso ver, o trabalho apresentado por Paulo Rios, ao analisar de forma articulada suas etapas, motivações, problemas técnicos e tecnológicos e seus procedimentos, evidencia um percurso metodológico que se enquadra de maneira consistente no conceito de P.A que aqui defendemos.

Outro exemplo de Paulo Rios Filho (2020) propõe exemplificar a análise composicional como alternativa à análise musicológica tradicional, especialmente no campo da composição musical. A peça *Répéter*, para violão solo, é usada como estudo de caso, revelando o processo criativo do autor por meio de diários de campo, gravações, rascunhos e reflexões autobiográficas. O processo composicional se abre como um diário de bordo onde estão colocadas as experiências do compositor. Em vez de se concentrar exclusivamente no produto, essa abordagem busca acompanhar os fluxos e processos que constituem a criação, entendendo análise e composição como partes de um mesmo emaranhado. A proposta surge da crítica à predominância de métodos analíticos que privilegiam estruturas formais e desconsideram dimensões performativas e vivenciais da composição. O autor defende que aspectos como improvisação, intuição, errância e corporeidade são essenciais para compreender a criação musical. Nesse sentido, a análise composicional é concebida como uma extensão do ato de compor, e não como um discurso externo ou posterior.

O texto articula conceitos de linhas (Deleuze; Guattari, 1995), lugar e emaranhado (Ingold, 2011, 2012) e composicionalidade (Lima, 2012), propondo uma visão diagramática do processo criativo. A análise da obra *Répéter* explora diferentes “linhas” que atravessam a composição: linhas de repetição, que estruturam gestos, células e relações intertextuais; linhas de sono, que revelam conflitos entre tempo cronológico e intensivo; e linhas de escrituração, que discutem tensões entre escrita manual e digital, ansiedade e digressão. Outro ponto central é a relação com o instrumento, que atua como parceiro performativo na invenção musical.

Observa-se que a criação da obra constitui, em si mesma, o próprio campo de investigação. O processo composicional é vivido e documentado, atravessado por uma série de elementos práticos, teóricos, tecnológicos e técnicos. Nesse contexto, o autor situa-se no

interior do projeto, compreendido como prática artística, assumindo simultaneamente o papel de compositor e analista.

Para conhecer melhor o trabalho de Eduardo Patrício, acesse o link: [Vista do Abesana](#), [Vista do Répeter: Uma análise composicional](#)

8.8. Conclusões parciais para um espaço em construção

Esse texto buscou contribuir para a consolidação de referenciais metodológicos específicos para a P.A no contexto da pós-graduação *stricto sensu*, ressaltando a necessidade de compreender a criação como um processo integrado entre obra, documentação e reflexão crítica. Argumentamos que o acompanhamento sistemático do percurso criativo - por meio de arquivos, registros e narrativas de processo - não apenas torna visíveis as operações que estruturam a produção artística, mas também fornece critérios consistentes para sua análise e avaliação.

A discussão apresentada evidencia que pesquisas teórico-práticas demandam instrumentos conceituais próprios, capazes de articular materialidades, práticas e enquadramentos teóricos. Nesse sentido, destacamos a pertinência de modelos que reconheçam o caráter reticular, inferencial e processual da criação, em consonância com autores que situam a pesquisa e a criação como forma legítima de produção de conhecimento.

Além disso, tentamos oferecer dispositivos avaliativos - como as perguntas discutidas ao longo do texto - que acreditamos, podem auxiliar na construção de um horizonte comum de análise, favorecendo maior transparência metodológica e ampliando a compreensão dos modos pelos quais as obras se vinculam aos contextos sociais, culturais e acadêmicos que as atravessam.

Reafirmamos que a P.A exige rigor conceitual e clareza metodológica equivalentes aos de outras modalidades de investigação, mas fundamentados em sua própria natureza processual. Ao reconhecer a criação como prática reflexiva, situada e produtora de conhecimento, reafirmamos seu papel estruturante dentro da universidade e sua contribuição decisiva para a ampliação das formas contemporâneas de pensar e investigar.

Ao longo desses anos, no grupo de pesquisa *Práticas Sonoras Contemporâneas de Borda*, coordenado por Daniel Quaranta, temos trabalhado com bibliografias e universos conceituais muito diversos. Cada proposta abre um mundo, e cabe ao orientador compreender esse mundo, interpretá-lo e acompanhá-lo criando as condições necessárias para que cada trabalho encontre dispositivos metodológicos consistentes para realizar sua proposta. Temos nos adaptado e recriado abordagens, aprendendo e reaprendendo continuamente com as inquietações dos estudantes e com as necessidades que emergem de seus processos de pesquisa. Muitos trabalhos aqui apresentados pertencem a autores que hoje são colegas docentes em universidades em diferentes lugares do mundo.

Este texto não busca oferecer conclusões rígidas ou definitivas para a P.A, mas somar-se à continuidade de uma conversa em rede, com colegas e estudantes da graduação, da iniciação científica à pós-graduação.

Que o diálogo siga adiante!

REFERÊNCIAS

AIRA, César. Reinventar el arte. **Trespuntos**. vol 10, p. 70-73, nov. 1998.

ASSIS, Paulo. **Logic of Interpretation: Artistic Research and the Poetics of Knowledge**. Leuven: Leuven University Press, 2018. DOI: 10.2307/j.ctv1b9f5d.

BARTHES, Roland. La muerte del autor. *In*: BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**. Barcelona: Paidós, 1987. p. 65-71.

BRAGAGNOLO, Bibiana. A cartografia como método para a Pesquisa Artística: uma proposição teórico-conceitual. **Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 10, n. 2, 2023. ISSN 2357-9978. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29739>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo. Pesquisa Artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 1-29, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/21148>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BORG DORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties**: Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.

BRUNER, Jerome. **Actual Minds, Possible Worlds**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. 201 p.

BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate (org.). **Intermedial studies**: an introduction to meaning across media. London; New York: Routledge, 2022. 344 p.

CHAPMAN, Owen; SAWCHUK, Kim. Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *In*: CHAPMAN, Owen; SAWCHUK, Kim (Org.). **Research-Creation**: Innovation, Method, and Practice. Toronto: Canadian Scholars' Press, 2012. p. 5-22.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. **Quodlibet**, v. 74, n. 2, p. 55-86, 2020. Disponível em: <https://quodlibet.es>. Acesso em: 18 nov. 2025.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067> Acesso em: 22 nov. 2025.

COBUSSEN, Marcel. Introduction to section II: art-research-method. *In*: BULL, Michael; COBUSSEN, Marcel (org.). **The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies**. New York: Bloomsbury Academic, 2021. p. 135-223. ISBN 978-1-5013-3877-9.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn**: a manifesto. Leuven: Orpheus Institut, 2009. 192 p.

COOK, Nicholas. **Music as Creative Practice**. Oxford: Oxford University Press, 2018. DOI: 10.1093/oso/9780199357406.001.0001.

COSTA, Ricardo. **Folgedos imaginários**: rastros poéticos de uma genética composicional. 2023. 147 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

CROFT, John. Composition is not research. **Tempo**, v. 69, n. 272, p. 6-11, 2015. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/composition-is-not-research/F6E324D4458C7E71D82941696302719A>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. **A model for artistic research**. Aveiro: UA Editora, 2020. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/28182>.

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

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano; BENETTI, André; MONTEIRO, Fernando. **When is research artistic research?** Aveiro: UA Editora, 2018. ISBN 978-972-789-567-0.

DALAGNA, Gilvano; CARVALHO, Silvia; WELCH, Graham F. **Desired Artistic Outcomes in Music Performance**. London: Routledge, 2020. DOI: 10.4324/9780429055300.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 2.

DOGANTAN-DACK, Mine (ed.). **Artistic Practice as Research in Music**: Theory, Criticism, Practice. London: Routledge, 2015. DOI: 10.4324/9781315568041.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 284 p.

FERNANDES, Ana; QUEIROZ, João. **Invenção do fotolivro de literatura**. São Paulo: Numa Editora, 2025. 224 p. ISBN 978-65-83546-01-2.

FRAYLING, Christopher. Research in art and design. **Royal College of Art Research Papers**, v. 1, n. 1, 1993. London: Royal College of Art.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. ISSN 2357-9978.

GONÇALVES, Rafael. **Storytelling e narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg**. 2022. 413 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

GUTIERREZ, Bernardo. **El Arte del Storytelling Social**. Ed. Kallied. Paraty. 2025

HASEMAN, Brad. Tightrope writing: creative writing programs in the RQF environment. */n: ANNUAL CONFERENCE OF THE AUSTRALIAN ASSOCIATION OF WRITING PROGRAMS*, 11, 2006, Brisbane. **Anais [...]**. [S.l.: s.n.], 2006. Disponível em: <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>. Acesso em: 10 nov. 2025.

HINTELHOLHER, Rina. Identidad y diferenciación entre método y metodología. **Estudios Políticos**, CDMX, 2013.

HOLDERBAUM, Flora. **A voz-música na intermídia som-palavra-performance**. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. [S.l.]: Taylor & Francis, 2011.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre: SciELO Brasil, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

LIMA, Marcel. **Composição baseada em instruções: uma abordagem conceitual e colaborativa**. 2021. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LIMA, Paulo. **Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2012. 172 p. ISBN 978-85-232-0957-5.

LIMA, Paulo (org.). **Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos**. Salvador: EDUFBA, 2016. 251 p. ISBN 978-85-232-1542-2.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música:** problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México; Escola Superior de Música de Catalunya, 2014. 259 p.

MACLEOD, Katy; HOLDRIDGE, Lin (Ed.). **Thinking Through Art:** Reflections on Art as Research. London; New York: Routledge, 2006.

MOLINARI, Paulo; RIOS FILHO, Paulo. Pesquisa Artística na formação de professores de música. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 1, p. 135-148, 15 out. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/64545>. Acesso em: 21 fev. 2025.

NAKAHODO, Lilian. **Cartografias sonoras:** um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PACE, Ian. Composition and performance can be, and often have been, research. **Tempo**, v. 70, n. 275, p. 60-70, 2015.

PATRÍCIO, Eduardo. **Instrumentos musicais digitais:** uma abordagem composicional. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

POCKNEE, David. **Composition Is Not a Jaffa Cake, Research Is Not a Biscuit:** A Riposte to John Croft. Disponível em: https://davidpocknee.ricercata.org/writing/010_john-croft/croft-essay_airline_version_03.pdf Acesso em: 22 nov. 2025.

QUARANTA, Daniel (org.). **Creación musical, investigación y producción académica:** desafíos para la música en la universidad. Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017. 256 p. ISBN 978-85-5512-310-8.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, intertextuality and remediation:** a literary perspective on intermediality. *Cahiers de recherche sociologique*, n. 6, p. 15-34, 2005. DOI: 10.7202/1005505ar.

RAJEWSKY, Irina O. Border talk: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. *In: ELLESTRÔM, Lars. Media Borders, Multimodality and Intermediality:* New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-58

REEVES, Christopher. Composition, research and pseudo-science: a response to John Croft. **Tempo**, v. 70, n. 275, p. 50-59, 2016. DOI: 10.1017/S0040298215000625.

RIOS FILHO, Paulo. Abesana. **Revista Vórtex**, Paraná, v. 1, n. 2, p. 196-210, 2013. DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2013.1.2.439>.

RIOS FILHO, Paulo. Répéter: uma análise composicional. **Orfeu**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 9-38, set. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530405012020009>.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011

SALLES, Cecília. **Arquivos de Criação**, Ed. Horizonte. São Bernardo do Campo, 2010

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. *In*: EMMERSON, S. (ed.). **The language of electroacoustic music**. London: Macmillan Press, 1986. p. 61-93.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organized Sound**, v. 2, n. 2, 1997. p. 107-126.

SANTOS, Rodolfo. Escutando a dança-frevo: a composição de frevo de rua a partir da improvisação do passista. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 35., 2025, Campo Grande. **Anais [...]**. [S.l.: s.n.], 2025.

ULHÔA, Martha. Pesquisa Artística. Editorial. **Art Research Journal**, v. 1, n. 2, p. i-vi, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5616>. Acesso em: 21 fev. 2025.

4

Ricardo Balletero (USP)

EM BUSCA DO OUVIR(SE), VER(SE) E SENTIR(SE):

PERCURSOS DE UM
DOCENTE-ARTISTA-PESQUISADOR

O convite para escrever este breve capítulo veio às vésperas de eu completar vinte anos como docente no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Em razão desse marco, não pude escapar do desejo de trazer uma feição temporal para a escrita. Longe de ser uma autoetnografia (e espero que isso também fique claro para quem me lê), revisito aqui minhas memórias enquanto docente-artista-pesquisador, a partir de uma perspectiva que compreende que se ouvir, se olhar e se criticar pode ser o primeiro passo para uma reavaliação de como pensamos em ensinar, aprender e, consequentemente, investigar.

Ao revisitar essas duas décadas como docente-artista-pesquisador na USP, reconheço que minha trajetória foi marcada por tensões entre modelos normativos de pesquisa e as demandas vividas no cotidiano da prática musical e do ensino. Minha intenção é compartilhar como determinadas experiências (pedagógicas, institucionais e pessoais) produziram uma mudança metodológica gradual que me levou a reconhecer a primeira pessoa como parte constitutiva do pensamento artístico-acadêmico. Ao longo do capítulo, percorro alguns deslocamentos que me acompanharam nessas duas décadas: dos modelos de pesquisa que herdei ao encontro com a escuta; da reorientação das práticas pedagógicas à compreensão do corpo como lugar de conhecimento; até a adoção de perspectivas que tratam a experiência como fundamento investigativo.

Trago minha experiência pessoal não para servir de modelo, mas para compartilhar desafios, acontecimentos, percepções e reflexões que resultaram, de forma singular, numa transformação que foi, para mim, radical. Essa transformação abriu espaço para epistemologias e metodologias capazes de acolher a experiência artística e pessoal no tecido investigativo e na prática pedagógica. Foi um movimento lento que derivou da percepção de que o “eu” também poderia encontrar um lugar na pesquisa artística.

ENTRE O NORMATIVO E O VIVIDO

A radicalidade dessa mudança fica evidente quando rememoro o contexto em que comecei a atuar como docente. Formado num modelo que priorizava a *performance* como alto desempenho, fruto de minha educação dentro de modelos de pós-graduação dos EUA (mestrado e doutorado em *performance*), senti-me despreparado para atuar como orientador acadêmico no Brasil. Isso foi, inclusive, explicitado na arguição de meu memorial, quando um membro da comissão julgadora do concurso de ingresso na USP apontou justamente essa lacuna. Após meu ingresso efetivo na USP, fui estudar o que meus colegas da área de *performance* pesquisavam à época. Ainda que fossem artistas experientes e amplamente reconhecidos, seus trabalhos abordavam, como ainda de costume, análises de obras e estudos de estilos e repertórios, sempre mantendo, em maior ou menor grau, um certo distanciamento entre sujeito e objeto.

Nesse cenário, percebia-me quase como um clandestino! Meus colegas também sentiam uma tensão epistemológica semelhante, e isso ficava evidente em conversas informais, mas achavam que aquele era o único caminho possível para nós, artistas, realizarmos uma pesquisa em música. Passei então a buscar temas e abordagens mais próximas de minha atividade cotidiana como pianista colaborador. Vale lembrar que essa prática antecede minha formação formal, pois comecei a tocar em aulas de canto aos 16 anos, quase oito anos antes de ingressar no mestrado em Acompanhamento e Correpetição no *Westminster Choir College*, em Princeton. Desse impulso inicial nasceram meus dois primeiros projetos de pesquisa.

O primeiro projeto, *Variantes linguísticas no repertório vocal ibérico* (2005 a 2009), dedicou-se ao estudo da fonética do galego, do catalão e do dialeto andaluz aplicadas ao repertório vocal pertinente. Seus objetivos incluíam o levantamento de repertório em questão, com ênfase nas obras para voz e piano; o estudo articulatório dessas línguas e variantes; comparações fonéticas entre galego, catalão e espanhol;

e a elaboração de um manual fonético para cantores baseado no Alfabeto Fonético Internacional. Era uma pesquisa que, embora técnica, já apontava para um entrelaçamento inevitável entre linguagem, prática vocal e experiência interpretativa, oriunda de uma lacuna que eu mesmo sentia na minha prática: como abordar obras que se situam, em sua essência linguística, fora dos padrões normativos que são ensinados nas disciplinas e materiais didáticos de fonética aplicada ao canto?

Poucos anos depois, desenvolvi o projeto *O pianista colaborador: funções, habilidades e formação* (2010 a 2017), que buscava definir, a partir da literatura e de minha própria formação com Martin Katz na Universidade de Michigan e com Dalton Baldwin no *Westminster Choir College*, as funções específicas e habilidades adicionais exigidas do pianista colaborador em contraste com o pianista solista. Entre seus objetivos estava a criação de uma proposta pedagógica para a formação do pianista colaborador, mapeando as habilidades necessárias nos diferentes contextos sócio-musicais em que atua.

Olho hoje para esses dois projetos, ambos já concluídos e desativados, como parte de um mesmo movimento inicial. Eles expressavam, cada qual à sua maneira, o esforço de inscrever minha prática dentro dos modelos que via como possíveis naquele momento, mesmo quando começavam a revelar seus limites. Eram estudos que tentavam conciliar a exigência de distanciamento metodológico com um impulso inevitável de pensar a partir da (e em relação à) experiência, mesmo quando isso ainda não se declarava como tal. Essa tensão entre o modelo possível e a realidade vivida viria a desencadear uma reversão em minha prática.

APRENDER A OUVIR

Em paralelo aos projetos que mencionei, ocorria a vida cotidiana de um professor em uma universidade pública brasileira.

Alguém que transitava entre aulas, orientações, reuniões e ensaios, que interagiu com docentes e estudantes de graduação e pós-graduação e, ao mesmo tempo, no contexto artístico, com cantores e instrumentistas em ensaios, seções de preparo vocal e *performances* pelo país. Era também alguém que aceitava, ainda que de forma silenciosa, a dissonância entre modos de se sentir presente, de pensar e de entender que tipo de conhecimento poderia ser produzido, e que, de antemão, parecia excluído dos modelos vigentes de validação acadêmica.

Essa tensão relacional intensificou-se à medida que surgia a necessidade de definir um novo tema de pesquisa sem que eu próprio estivesse implicado. Vale lembrar que o projeto de 2010–2017 se apoiava fortemente em bibliografia de pianistas colaboradores do norte global (Katz, 2009; Spillman, 1985; Bos, 1949; Moore, 1944; Lindo, 1916), muitas vezes de décadas anteriores (Bos, 1949; Moore, 1944; Lindo, 1916), mesmo eu sabendo que a nossa realidade de formação, atuação e reconhecimento pouco se relacionava com a daqueles autores. Em outras palavras, eu tentava enxergar minha área através de uma lente que não era a minha, o que adicionava camadas adicionais de inadequação e de insatisfação à minha atuação como docente, artista e pesquisador.

Comecei, então, a perceber uma assimetria crescente entre a forma como eu ensinava e orientava e aquilo que o corpo discente expressava sobre seus desejos, necessidades e experiências. A partir de 2018, compreendi que precisava ouvir mais e que isso não deveria estar apenas nos processos pedagógicos, mas também nos modos de investigação. O contraste entre os objetivos formais do programa, centrados quase inteiramente em referências eurocêtricas de técnica, repertório, história, estética e modos de *performance*, e as perguntas reais dos nossos estudantes tornava-se cada vez mais evidente. Questões como quem são essas pessoas que estudam, de onde vêm, que futuros projetam para si, que músicas desejam ou podem fazer e qual é, afinal, o espaço delas dentro de um ambiente

moldado para reproduzir modelos já estabelecidos raramente encontravam lugar no tipo de pensamento acadêmico que eu via como hegemônico naquele contexto.

Aproximar-me da etnografia surge, então, como um gesto quase inevitável. O trabalho que apresentei ao lado de Marília Velardi no V Congreso CEAD *Bordes y fronteras: Pluralidad, plasticidad y permeabilidad*, em Santiago, intitulado *On being, teaching and learning*, refletia justamente a necessidade de compreender como os processos de ser, ensinar e aprender se davam em nosso contexto e como os estudantes lidavam com essas dinâmicas. O método usado, que incluiu coleta de narrativas gravadas, transcrição de falas e observação de linguagens corporais em sala, conversas abertas, registros em vídeo e diálogos constantes entre docentes, ajudou a revelar um quadro que não se ajustava aos parâmetros de pesquisa adotados até então por mim e por colegas do nosso programa de pós-graduação em música. E o que revelou? Que a maioria dos estudantes não se sentia pertencente ao ambiente universitário e que sentia uma constante tensão social, advinda do conflito de realidades culturais vivenciadas no ambiente estudado.

No V Congreso CEAD de Santiago, senti-me muito à vontade entre os participantes, e em especial do painel *Etnografias do ensino*, apesar de ter sido o único músico naquele encontro. Assisti a trabalhos de professoras do ensino fundamental em regiões fronteiriças da América Latina, participei de *workshops* de poesia na pesquisa, vi *performances* sendo reconhecidas como produção acadêmica legítima. Era tudo muito diferente das experiências vividas nos congressos brasileiros de música, em que se fazia mais pesquisa sobre a arte.

Um dos primeiros comentários sobre nossa apresentação destacou justamente a singularidade de ouvir percepções de estudantes **brasileiros** que, de fato, estudavam música **europeia**. Outro participante perguntou se a nossa instituição estaria disposta a acolher as proposições advindas do corpo discente.

Essa pergunta não poderia ter vindo em momento mais oportuno, pois 2018, ano em que estive no *CEAD* de Santiago, foi também o ano em que a USP iniciou muito tardiamente a implementação de políticas de cotas étnico-raciais¹. Como esperado, essas políticas têm contribuído para ampliar a diversidade do corpo discente do nosso curso de graduação em música. São estudantes que trazem experiências, conhecimentos, questionamentos e desejos muito distintos entre si, ainda que, em sua estrutura essencial, nossos objetivos e processos pedagógicos tenham mudado muito pouco desde então.

Anos mais tarde, já após a pandemia, vivi uma situação que trouxe novas camadas de sentido àquele trabalho. Na condição de chefe de departamento, coube-me intermediar um conflito entre discentes e dois docentes. Reconheço que talvez eu tenha falhado nessa mediação, sobretudo porque os docentes envolvidos não percebiam a necessidade de reconhecer as implicações de suas falas em aula nem das escolhas que fazemos, de modo sistemático, sobre o que e como ensinamos. Essa experiência evidenciou que a ausência de ferramentas metodológicas capazes de lidar com a singularidade, a alteridade e seus contextos podem estar na raiz de muitos sentimentos de não pertencimento. E revelou algo ainda mais desconcertante: embora muitos de nós nos sintamos alheios ao que se entende como o *status quo* acadêmico, ainda somos incapazes de ouvir e compreender por que nossos estudantes também se sentem de forma semelhante. Foi essa urgência, nascida do convívio e dos conflitos reais, que impulsionou o repensar imediato das minhas práticas pedagógicas e me levou à busca por um *locus* de pesquisa mais situado.

1

<https://prip.usp.br/destaques/comissoes-de-heteroidentificacao-e-a-politica-de-cotas-na-usp/>.

OUVIR PARA ENSINAR

A partir dessa primeira experiência investigativa, apresentada oralmente no *V Congresso CEAD*, senti uma grande necessidade de repensar e reorientar minhas práticas pedagógicas. Esse movimento resultou na reformulação das disciplinas de *Prática de Repertório de Canto*² e da então disciplina de *Montagem de Ópera*, que passou a constituir o que hoje é chamada de *Práticas, Percepções e Poéticas Corporais e a Performance Vocal*³.

No caso das disciplinas de prática de repertório de canto, a mudança fundamental foi a retirada do foco no repertório e nos estilos como eixo estruturante. Em seu lugar, passei a organizar as aulas a partir da construção de habilidades específicas relacionadas ao canto e ao fazer musical, concebidas de modo relacional, processual e intersubjetivo, tendo o discente como agente central, participante reflexivo e parceiro no delineamento dos percursos de estudo. A ementa reformulada da disciplina reflete isso ao entender a prática musical como articulação de escuta, leitura, exploração, estudo, reflexão, preparo, ensaio e *performance*.

Essa reconstrução também envolveu um esperado deslocamento para uma abordagem mais interdisciplinar, no que se refere à presença nas aulas de saberes oriundos da linguística e da fonoaudiologia. Ao mesmo tempo, almejou a criação de um espaço coletivo em que o aprendizado de cada um fosse igualmente importante para outros, uma vez que buscava convocar, de forma sistemática, a escuta ativa, a autonomia discente e uma relação mais crítica com a própria prática vocal, tanto em relação à contextualização de práticas consolidadas, quanto à exploração livre de processos de criação e *performance*.

2 <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CMU0454>.

3 <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CMU0460>.

Por sua vez, a ementa de *Práticas, Percepções e Poéticas Corporais e a Performance Vocal* explicita um entendimento radicalmente distinto de uma disciplina acerca do corpo na *performance* vocal. Esse movimento de revisão crítica da própria prática, impulsionado pela necessidade de compreender quem aprende, de onde aprende e em que condições se constitui como artista, encontra ressonância direta no processo que narrei em coautoria com Marília Velardi em *Diálogos pedagógicos em torno da criação de uma (trans) disciplina* (Ballestero; Velardi, 2022). Nesse texto, descrevemos como o encontro entre dois docentes de formações distintas (música e educação física) desencadeou a transformação de uma disciplina tradicionalmente orientada por modelos hegemônicos da ópera e da *performance* vocal para uma em que, não estando presa ao *ethos* do gênero operístico, possa criar um espaço em que a percepção corporal torna-se ao mesmo tempo um veículo pedagógico-artístico quanto ético, particularmente no seio de um sistema educacional que tende a colonizar corpos (Aires; Serpa; Resende, 2023).

A partir de um método assumidamente autoetnográfico e dramatúrgico, mostramos como a atenção às experiências das alunas (suas histórias, presenças corporais e modos situados de perceber) evidenciou os limites de um ensino baseado na reprodução de convenções técnico-estéticas distantes dos contextos reais de formação e atuação. Nossa autoetnografia registra dois deslocamentos fundamentais para reformulação da disciplina: a superação da ideia de corpo-instrumento em prol noção de corpo-lugar, através de um corpo que sente, age e produz conhecimento; e a transição da lógica de adestramento corporal para uma pedagogia centrada em autonomia, diálogo e consciência corporal (Ballestero; Velardi, 2022).

Nossa autoetnografia performatiza dramaturgicamente esse processo de inflexão: a escuta das estudantes, a experimentação conjunta, as tensões entre expectativas institucionais e a necessidade de criar condições de presença, espaço e ação que fizessem sentido no aqui-e-agora da sala de aula. Nesse percurso, a reformulação

curricular emerge como consequência inevitável de uma ética pedagógica que reconhece que não há aprendizado vivo sem corpo, sem contexto e sem diálogo. Essa prática, por sua vez, demanda um embasamento teórico-metodológico capaz de sustentar a inclusão da experiência e da primeira pessoa na pedagogia e na pesquisa.

OUVIR PARA CONHECER

Meus modos de pesquisar guardavam (e possivelmente ainda guardam, embora menos que antes) vínculos com formas de pensar que eu nunca havia escolhido conscientemente. Velardi (2018) lembra-nos que, ao adotarmos um método, acatamos também uma forma de ser, de perceber e de ordenar o mundo e convoca-nos a uma série de questionamentos:

Como penso quando eu me proponho a rememorar um processo ou experiência que vivi? Como **EU** penso? Como dizem para eu pensar? Rompo ou aceito? E quando penso, observo e descrevo um processo artístico ou pedagógico que estou (vi)vendo, como descrevo e escrevo? Atuo na escrita? Permito erigir uma escrita atuada, performática? Ou atuo conforme as regras de escrita do tipo: nunca em primeira pessoa, seja impessoal! Pensando desses modos, o que é possível? Ver? Enxergar? Compreender? Analisar? Narrar? Sintetizar? Repare, o verbo vem depois: a ação é consequência... o objetivo da ação é consequência do pensamento. Mas e o pensamento? Muitas vezes vem depois da imersão, da vida, da experiência corporificada, vivida ou encarnada. Sabemos disso. Sabemos? (Velardi, 2018, p. 48).

Passei, então, a reconhecer que grande parte da minha trajetória havia sido construída dentro paradigmas que naturalizavam neutralidades improváveis, como se o corpo pudesse ser tratado apenas como instrumento e não também como **lugar**; como se a *performance* pudesse ser investigada sem nenhuma relação com

as pessoas que, de fato, a produzem; como se o contexto fosse um estorvo e não parte constituinte do fenômeno cultural que é a música.

Nesse sentido, a autoetnografia, com suas possibilidades e perigos, pode nos oferecer um modo de habitar aquilo que investigamos, permitindo que nossa presença, nossa experiência encarnada, nossos próprios incômodos e descobertas se tornem matéria constituinte (e legítima!) do pensamento.

Ao revisitar a minha prática com esse olhar, percebi que a pergunta metodológica não era uma etapa técnica da pesquisa, mas um gesto ético: que histórias eu estava deixando de contar quando seguia modelos que não interrogavam seus próprios pressupostos? As minhas? As nossas? Assim, a autoetnografia (e não apenas ela!), que assume a biografia que se entrelaça com os caminhos da vida e da arte, permite-nos reconhecer que a neutralidade não é apenas impossível, mas também cúmplice de exclusões.

VER-SE EM CONTEXTO

Minha primeira experiência escrevendo em primeira pessoa ocorreu na seção final do meu trabalho de livre-docência, defendido na USP em 2019. Embora a proposta central fosse sistematizar os trabalhos que eu havia realizado até então, optei por iniciar com uma discussão sobre pesquisa em artes. Esta reflexão inicial estabeleceu o terreno para a compreensão de que as mudanças pedagógicas que eu já vinha implementando demandavam um suporte metodológico que assumisse a inseparabilidade entre corpo, experiência e conhecimento.

Nessa importante seção do trabalho, refleti sobre o lugar das artes na universidade e, sobretudo, sobre o que significa produzir conhecimento artístico dentro de uma instituição que historicamente organizou sua vida intelectual a partir de epistemologias disciplinares,

hierárquicas e, muitas vezes, eurocêntricas. A USP abriga uma vida artística ampla (museus, orquestras, corais, companhias de teatro, espaços de exposição e *performance*), mas esse florescimento institucional não se traduziu automaticamente em compreensão sobre a produção no campo artístico. A formação em artes foi admitida formalmente, mas não necessariamente incorporada em seus fundamentos. Ainda persiste uma relativa desvalorização do conhecimento sensível e material, de tudo aquilo que não se apresenta como abstração teórica ou registro textual (Buti, 2009).

A entrada tardia das artes na universidade ocorreu após a consolidação de modelos epistemológicos que pressupunham verificação, replicação e registro como critérios de rigor. Assim, quando artistas ingressam nesse sistema, não trazem apenas novos objetos de pesquisa, mas também novos sujeitos, corpos, narrativas, *epistemes* e conflitos. A própria materialidade da prática artística colide com dicotomias que estruturam o pensamento acadêmico (sujeito/objeto, teoria/prática, processo/produto, criação/pesquisa, dentro/fora) mas que não correspondem à realidade vivida pelos artistas (Borgdorff, 2017).

Velardi (2018) é incisiva ao lembrar que adotar métodos sem contextualizar seu tempo, suas circunstâncias e suas decisões políticas significa reduzir o método a uma mera forma de ação. Isso reforça automatismos, reproduz epistemologias eurocêntricas e silencia modos de saber situados, corporificados e históricos. Nesse sentido, a pesquisa artística torna-se não apenas um modo de investigar, mas um posicionamento ideológico: um ato de resistência acadêmica e política que coloca em movimento a função social da arte, a remodelação do sistema educacional e os limites epistemológicos das ciências tradicionais (López-Cano, 2015).

Ao sistematizar minha produção para a livre-docência, pude perceber que meu próprio percurso atravessa diferentes campos ontológicos da pesquisa artística. Já experimentei investigar práticas

interpretativas, analisar processos criativos, refletir sobre o exercício profissional, desenvolver técnicas personalizadas: todos esses modos que, segundo López-Cano (2015), constituem formas legítimas e múltiplas de pensar sobre, através, na e para a arte. E pude reconhecer que minha prática se constrói num vetor movediço entre teoria e prática, entre o artístico e o acadêmico num território onde experiência, reflexão, gesto e mundo se imbricam.

Ao longo da minha trajetória, entendi que a posição do pesquisador transforma profundamente os contornos da investigação, tornando a pesquisa artística relacional, subjetiva e situada. Essa constatação, fruto do meu próprio percurso e do diálogo com outros autores, abre o caminho para uma questão que agora se impõe: como sustentar, metodologicamente e eticamente, uma pesquisa que assume o lugar do sujeito como *locus* de conhecimento? É nesse ponto que se torna inevitável discutir o uso da primeira pessoa e, mais especificamente, as potências e implicações da autoetnografia como método possível para pesquisas que emergem do corpo, da prática e da experiência.

VER-SE E SENTIR-SE NA PESQUISA

À medida que avancei na reflexão sobre minha própria prática e sobre os limites das epistemologias hegemônicas na pesquisa artística, tornou-se claro que não bastava apenas falar sobre o campo. Era preciso situar-me dentro dele. Esse gesto implicava reconhecer a inseparabilidade entre trajetória, corpo e conhecimento, e assumir que meu lugar de enunciação não é exterior, neutro ou universal, mas inevitavelmente atravessado por história, política e cultura. É exatamente nesse território que a autoetnografia se torna uma possibilidade metodológica legítima, pois, como afirma Denzin (2017, p. 85), trata-se do espaço em que a biografia cruza com estruturas maiores e, ao fazê-lo, redefine a própria experiência.

Essa perspectiva oferece não apenas uma forma de narrar, mas também de compreender o que fazemos quando entramos em pesquisa no campo das artes. Ela permite, por exemplo, dar visibilidade à ação situada, explicitar relações com contextos e instituições, e compartilhar dúvidas e descobertas sem retirar da narrativa sua densidade crítica (Adams; Jones; Ellis, 2015), possibilitando uma comunicação intersubjetiva destacada (Versiani, 2005). Para mim, esses aspectos permitem acompanhar o pensamento enquanto ele se faz a partir da experiência, e não apesar dela.

Mas essa abertura não está isenta de tensões. A autoetnografia carrega riscos reais. E aqui sigo o alerta de Pace (2018) sobre a possibilidade de autoindulgência e autopromoção. Assumir a primeira pessoa não significa fechar-se em si mesmo. Pelo contrário: exige um escrutínio ético rigoroso, como propõe Wall (2008), que nos obriga a perguntar por que, para que e para quem escrevemos. Só assim a autorreflexão deixa de ser um exercício narcisista e, de fato, pode reverberar entre pares e/ou comunidades interpretativas, evitando aquilo que o próprio Pace denomina *mesearch* (a pesquisa de si mesmo).

Essa é também uma forma de recolocar a prática artística no centro da produção de conhecimento. A autoetnografia, ao tentar romper com a dicotomia ciência-artes (Ellis; Adams; Bchner, 2019), abre espaço para que modos de saber historicamente deslegitimados encontrem lugar. Ela funciona como uma ponte possível para enfrentar o “conflito de faculdades” descrito por Borgdorff (2017): o embate entre epistemologias disciplinares tradicionais e os modos de fazer dos artistas, que não se separam facilmente entre sujeito e objeto, teoria e prática, processo e produto.

Ao integrar meu percurso artístico, docente e investigativo, percebo que a autoetnografia (assim como outros processos em que tecemos com nossa subjetividade em diálogo com a alteridade) não foi apenas uma escolha metodológica, mas um modo de reconhecer

que pesquisar é também um ato de presença. As viradas que descrevo, da escuta às poéticas corporais, da reformulação curricular à escrita situada, podem me revelar que meu lugar na pesquisa não se separa do meu lugar no ensino e na arte. Encerrar este capítulo é, portanto, reconhecer que a legitimidade da experiência não está no afastamento, mas no compromisso com o que emerge quando nos permitimos ouvir, ver e sentir como parte da investigação.

REFERÊNCIAS

ADAMS, T. E.; JONES, S. H.; ELLIS, C. **Autoethnography**: understanding qualitative research. Oxford: Oxford University Press, 2015.

AIRES, D. S.; SERPA, M. G.; RESENDE, F. S. Corpos-cadeira: restrições da movença do corpo como efeito de violência colonial na educação. **Revista da Fundarte**, v. 55, n. 55, 2023. DOI: <https://doi.org/10.19179/rdf.v55i55.1204>.

BALLESTERO, R.; VELARDI, M. Diálogos pedagógicos em torno da criação de uma (trans) disciplina: uma autoetnografia dramatúrgica. **Claves**, n. 1, p. 98-109, 2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003124096.pdf>.

BORGSDORFF, H.; CERQUEIRA, D. (Trad.). O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. **OPUS**, v. 23, n. 1, p. 314-323, 2017. DOI: <https://doi.org/10.20504/opus2017a2314>.

BOS, C. **The well-tempered accompanist**. Bryn Mawr, PA: Theodore Press, 1949.

BUTI, M. 8.03: A arte na universidade, a universidade na arte. **ARS**, v. 7, n. 14, p. 112-129, 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200009.

DENZIN, N. K. Autoetnografia interpretativa. **Investigación Cualitativa**, v. 2, n. 1, p. 81-90, 2017. DOI: <https://doi.org/10.23935/2016/01036>.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoetnografia: un panorama. /n: CALVA, S. M. B. (Ed.). **Autoetnografia**: uma metodologia cualitativa. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.

KATZ, M. **The complete collaborator**: the pianist as partner. New York: Oxford University Press, 2009.

LINDO, A. **The art of accompanying**. New York: Schirmer, 1916.

LÓPEZ CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>.

MOORE, G. **The unashamed accompanist**. New York: Macmillan, 1944.

PACE, I. Spin, self-promotion, institutional recognition, and critical performance: notes from the diary of a performer-scholar. In: **Conference Beyond 'Meseach'**: Autoethnography, Self-reflexivity, and Personal Experience as Academic Research in Music Studies, Institute of Musical Research, Senate House, London, abr. 2018. Disponível em: <https://christopherwiley.files.wordpress.com/2018/04/imr-beyond-meseach-conferenceprogramme-16-17-april-2018.pdf>.

SPILLMAN, R. **The art of accompanying**: master lessons from the repertoire. New York: Schirmer, 1985.

VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa: Artes do Espetáculo**, v. 9, n. 1, p. 42-54, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/40646>.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WALL, S. Easier said than done: writing an autoethnography. **International Journal of Qualitative Methods**, p. 38-53, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1177/160940690800700103>.

5

Michael B. MacDonald (MacEwan University)

Tradução de Leonardo P. Sanchez e Bibiana Bragagnolo

ESBOÇANDO UMA IMAGEM MUSICAL:

**O ÉDIPLO REMIXADO PELA IA CAPITALISTA
E O RADICAL LIVRE DA PESQUISA-CRIAÇÃO**

O desejo liberado significa que o desejo escapa do impasse da fantasia privada: não se trata de adaptá-lo, socializá-lo, discipliná-lo, mas de conectá-lo de tal maneira que seu processo não seja interrompido no corpo social e que sua expressão seja coletiva.

Felix Guattari, Capitalism: um delírio muito especial¹

Quanto estamos dispostos a delegar? Quanto de nossa autonomia estamos preparados para renunciar? Minhas perguntas se resumem a isso: estamos realmente dispostos a desistir de pensar, desistir de sonhar?

Werner Herzog, O Futuro da Verdade (2025, p. 107)

INTRODUÇÃO: CRIATIVIDADE-IMAGEM SEM PROPÓSITO CONSCIENTE

A produção musical por IA e, de forma mais geral, a criatividade por IA, é uma imagem de criatividade maquínica baseada na engenharia de prompts. A problemática que ela levanta requer avaliar se é de fato uma nova imagem do pensamento ou uma extensão de uma imagem de criatividade orientada a objetos, já dominante e centrada no capitalismo. Essa ênfase na *imagem* dá continuidade à preocupação de Deleuze com a *imagem dogmática do pensamento* que “esmaga o pensamento sob uma imagem que é a do Idem e do Semelhante na representação, mas trai profundamente o que significa pensar e aliena os dois poderes da diferença e da repetição” (1994, p.167). Paola Marrati elabora que, para Deleuze (e mais tarde com Guattari), “o plano da imanência como imagem do pensamento reivindica *movimento infinito* para essa imagem, movimento sem coordenadas espaço-temporais, sem horizonte e, mais importante, sem corpos em movimento determinados. O movimento absoluto

1

<https://www.generation-online.org/p/fpdeleuze7htm>

coincide, por um lado, com a imagem do pensamento, ou seja, com o próprio pensamento, mas, por outro lado, é também, inextricavelmente, a própria matéria do ser” (2008, p. 91). A matéria do ser inclui o mundo dos fenômenos e o cosmos das coisas, mas também inclui o reino das ficções e o *enxame efêmero dos virtuais* que “aparecem, desaparecem e se transformam junto com as mudanças da própria realidade; eles não têm solidez, nem fundamento, nem consistência. Em certos aspectos, pelo menos na aparência, esse universo é o mais rico e vasto — mas também é o mais evanescente, o menos consistente e o mais próximo do nada” (Lapoujade, 2021, p. 21). O enxame efêmero de virtuais e es desafia se podemos compreender, ou esperar compreender, a imagem: “se tudo se torna um esboço, isso acarreta uma consequência inevitável: não há mais seres, há apenas processos” (Ibid, p. 37). Uma imagem do pensamento, uma imagem da criatividade, uma imagem da música são esboços mais do que fotos. Isso não as rebaixa nem as torna dispensáveis — embora possam precisar morrer. O movimento do esboço, mais sentido do que visto, é o berçário de universos existenciais que fornece uma textura de factualidade mundificada. A imagem do pensamento como esboço enfatiza seu processo, sua falta de consistência (ou obscuridade) e sua proximidade com o nada.

A imagem musical e a imagem criativa são importantes para a pesquisa e criação musical. Uma imagem musical funciona, e mesmo uma imagem criativa orientada para o objeto funciona no processo, limitando seu valor processual, desaparecendo na duração e ocultando seu trabalho social. Já conhecemos os dilemas de uma imagem de pensamento orientada para o objeto. A *imagem da obra musical* ocupou e perturbou a musicologia e continuou a gerar alternativas: *a imagem do musicar* de Christopher Small, *a música como imagem performática* de Auslander, a música popular *como imagem cênica*, *a imagem audiovisual* de Michel Chion (2019), *a imagem do ritmo* de Shaviro (2022), *a imagem da relacionalidade* Nehiyaw (Cree) (Urion 2022) ou minha própria *CineWorlding* (2023) e *imagem*

polyMUSICamory (2025). Cada uma dessas imagens também move a musicologia, a música popular e a pesquisa-criação musical em seu caminho. A imagem musical tem dois lados: ela cria o objeto de atenção e forma o território do estudo. A relacionalidade entre uma imagem do pensamento e sua formação disciplinar, ou seja, a operacionalização de territórios existenciais entrelaçados e independentes (de fazer, de estudar, de ensinar, por exemplo) tem algo a dizer muito além dos limites disciplinares da Música.

Esse tem sido meu interesse na pesquisa-criação cinematográfica: o que a audiovisualização faz, ou talvez, como os refrões capturam recursos auditivos, visuais, materiais e existenciais na construção de territórios existenciais. Como a imagem musical continua a funcionar ou é interrompida pela imagem dogmática do pensamento musical que se recusa a esboçar uma imagem musical audiovisual. Acho que, em algum momento, deixei de ser etnomusicólogo à medida que aprofundava meu envolvimento com a pesquisa-criação musical. Essa não foi uma decisão consciente, mas uma consequência de uma reformulação subjetiva, um resultado do estudo. Talvez a imagem musical oferecida pela disciplina etnomusicológica na qual fui treinado tenha deixado de ser operacional e essa lacuna tenha colocado outros processos subjetivos em ação? Ou talvez eu tenha começado a perceber lentamente que a imagem musical funciona em territórios mecânicos, virtuais e existenciais com os quais eu não fui treinado para lidar e, então, comecei a me aproximar e me apegar à filosofia de processo de Erin Manning e Brian Massumi (2014) e à prática de pesquisa-criação de Manning (2016).

Contei essa história em *CineWorlding* (2023) sobre as maneiras como os projetos de pesquisa-criação musical começaram a pressionar o conceito de música em si, de modo que passei a suspeitar cada vez mais da suposição de que posso identificar os limites dessa suposta coisa chamada *música*. Em outras palavras, foi um conflito com a imagem dogmática da *música* pensada. E se a música fosse uma malha vibrante de conexões rítmicas sempre operando no

meio-termo que move constelações de virtualidades para a atualidade, e não um objeto? Uma imagem musical que, na verdade, não vive em nenhum território, mas se conecta entre reinos, desafiando uma imagem musical reduzida apenas a som, imagem e vibração, e perturbando radicalmente a ideia de que o estudo de seu contexto e tecnologias é suficiente. Nos vemos abordando uma lacuna entre o contexto da música e os sons da música. A imagem da criatividade não é mais o ato de *ser criativo*, mas o processo de informar um universo existencial — a mundificação (*worlding*) do mundo. A lacuna entre o contexto da música e o som da música é tão enorme que leva a questionamentos sobre se temos feito musicologia de fato. O que é, suponho, o início do estudo real.

IA E A IMAGEM DA MÚSICA

Foi com essa abertura (perda?) que fui atraído para o aprendizado de máquina (ML) e a inteligência artificial (IA). Primeiro, com uma curiosidade sobre como eu poderia começar a usar a IA no meu trabalho de cinema musical para criar “novos acordes”² e, mais tarde, como você verá neste artigo, sobre o que Eduardo Navas chama de *metacriatividade* (2023) e, então, como a IA requer uma nova imagem ecológica para compreender seus impactos ecológicos na biosfera, na semiosfera e na tecnosfera.

A IA tem um enorme potencial, mas as questões que ouço na maioria dos meios de comunicação são formuladas em termos excessivamente simplistas, que parecem sugerir que a pessoa que

2 Em uma entrevista conduzida por Benjamin Harbert, Blank explica que não se considera um documentarista, mas sim que seus filmes musicais são pequenas óperas. Em outras entrevistas, Blank fala sobre a lógica de conectar imagens em movimento à música e diz que sabe quando elas funcionam porque produzem “novos acordes”. A ideia de novos acordes como uma imagem do pensamento para a audiovisual é algo que abordei em *CineWorlding*.

vende a IA, que coloca a questão ou que apresenta a crítica à IA já compreendeu o mundo e tem um futuro que já decidiu. Não tenho tanta certeza de que compreendemos as dimensões ecológicas do processo criativo tão bem a ponto de podermos ver claramente para onde tudo isso está indo. Gregory Bateson chegou a dizer que *o propósito consciente* "distorce a percepção de tal forma que obscurece a natureza sistêmica tanto do eu quanto do ambiente".³ Isso significa que qualquer imagem do futuro já está moldando recursivamente as percepções da ecologia na qual um futuro está sendo sonhado. O futuro, portanto, não está *lá fora*, ele já está aqui como um operador que molda o que pode ser reconhecido. Isso não seria um problema se a ecologia não tivesse agência e fosse infinitamente moldável em qualquer projeto fantasioso que a intencionalidade humana pudesse aplicar. Mas os sistemas ecológicos não são assim, e o que não está sendo percebido ainda estará ativo no sistema, fazendo suas adições e codificando suas alterações. O futuro do propósito consciente não se concretizará porque o presente com o qual você pensa estar trabalhando é diferente do que você imagina. Bateson adverte que isso não é verdade apenas para governos e corporações, mas também para movimentos sociais e protestos. O propósito consciente é a normatividade neurotípica que Erin Manning caracteriza como a tríade *vontade-intencionalidade-agência*, um modo de pensar que invisibiliza a formação em meio à complexidade ecológica.

Este ensaio, portanto, faz várias coisas ao mesmo tempo. Ele reflete sobre a questão da IA, mas, ao fazê-lo, questiona-se sobre criatividade, sentido, subjetivação e pesquisa-criação. Ele não propõe uma resposta, mas tenta mover-se entre esses conceitos de forma a uni-los, a mover-se em um entre-lugar, a realizar uma imagem de sentido. Esse entre-dois da construção de sentido ecológico é destacado pelo que está sendo proposto como criatividade no atual berçário da IA. Em sua ecologia exclusivamente capitalista, a ima-

3

Guddemi, Phillip. (2010). *Conscious Purpose in 2010: Batson's Prescient Warning*. Sacramento, Califórnia: Bateson Idea Group.

gem da criatividade é uma extrapolação de modelos já existentes de sistemas de extração e exploração orientados a objetos (e, portanto, antiecológicos). Devemos conhecer antecipadamente a imagem da criatividade? É possível fazê-lo sem distorcer a nossa percepção da mesma? E poderá a nossa experiência de investigação-criação com a força da imagem musical contribuir de alguma forma para o debate mais alargado sobre a relação entre o capitalismo e a imagem da criatividade?

ENGENHARIA DE PROMPT

A IA de texto para vídeo promete a oportunidade de sentar-se em frente ao computador, digitar prompts e fazer com que esses prompts gerem um filme. Supondo que, em algum momento, isso se torne possível, será o mesmo que pegar uma câmera e trabalhar com seus amigos no mundo real para fazer um filme? O marketing da IA sugere que será mais rápido, mais fácil, mais barato e mais eficiente. A engenharia de prompts é o mesmo que fazer cinema? Sentar-se em frente a um computador é o mesmo que viver no mundo como um corpo equipado com câmera e microfone? Do ponto de vista do produto final, sim. Um filme existe. Mas o *processo* de fazer um filme é irrelevante, desde que você tenha um produto final? Você está se tornando um cineasta ou o pensamento cinematográfico está se transformando em outra coisa quando se torna engenharia de prompts?

Ao transferir o processo de produção cinematográfica para a IA de texto para vídeo, estamos transferindo um processo cinematográfico que ainda é pouco compreendido. Talvez mais perturbador seja o fato de que estamos sendo solicitados a trocar um mundo de complexidade sensual por um mundo de prompts. Não faz muito tempo desde a “virada linguística” para nos lembrarmos de quanto trabalho foi necessário para expandir o pensamento além dos jogos

de linguagem para o afeto, a semiótica a-significante, a complexidade biosemiótica, a emergência ecológica, o processo mais do que humano e a relacionalidade não humana.

O sistema fechado atualmente proposto pela produção cinematográfica com IA, e pela IA de forma mais geral, está moldando um futuro corporal para o qual não estamos coletivamente preparados e talvez ainda nem estejamos discutindo. Parece estar, novamente no momento, reduzindo a semiosfera a símbolos apenas antropocêntricos, eliminando a contribuição da biosfera (da qual apenas consome sem consciência ou reciprocidade) e transferindo o pensamento para a tecnosfera, sequestrando a construção de sentido e naturalizando os usuários em um único mundo capitalista transumano.

A corrida para abraçar a IA está avançando mais rápido do que nossa reflexão sobre o que esses novos processos estão propondo. A pesquisa-criação mergulha artistas-pesquisadores no processo criativo e essa imersão na materialidade sensorial situa o pensamento em uma reciprocidade ecológica, transformando o devir em redes relacionais sensoriais que se estendem muito além dos limites do Humano. Uma "ideia" criativa não é um objeto, é um entre-ser instável, uma zona de vibração e uma rede de forças. Este é o território da emergência da imagem. Quando aprendemos sobre o que está acontecendo no *processo criativo*, os sistemas de forças maquínicas que se estendem muito além das máquinas tecnológicas que operam na produção da subjetividade, praticamos o que Felix Guattari chamou de *metamodelização* da processualidade virtual e criativa (1995, p. 31). O aprendizado de máquina (ML) e a inteligência artificial (IA) são máquinas de subjetivação, assim como são máquinas de informação.

A metamodelização de Felix Guattari propôs que "a partir de agora, a máquina será concebida em oposição à estrutura, estando esta última associada a um sentimento de eternidade e a primeira a uma consciência de finitude, precariedade, destruição e morte"

(1995, p. 58). Em vez de um dado ontológico universal, existe “um plano de interfaces maquínicas” onde “o ser se cristaliza através de uma infinidade agenciamentos de conjuntos enunciativos que associam componentes discursivos atualizados (fluxos materiais e indicativos, filios maquínicos) com componentes virtuais não discursivos (universos incorpóreos e territórios existenciais)” (1995, p. 59). Ao contrário das Humanidades, onde se dá um sujeito humano fixo, ou mesmo das Pós-humanidades, onde o humano é redefinido como pós-humano, a metamodelização mantém a questão em aberto. O humano e o pós-humano são territórios existenciais povoados por fluxos materiais e indicativos, conectados a máquinas de todos os tipos que estão produzindo universos de valor. O humano, o pós-humano e o transhumano são uma “composição complexa”, um “conjunto de enunciação” e uma “cristalização ontológica” (1995, p. 59). As “discursividades fonológicas, gestuais, espaciais e musicais” como “mônadas enunciativas” tomam “apoio de certos vínculos discursivos, desviando-os de suas incidências significativas, denotativas e proposicionais, fazendo-os desempenhar o papel de um refrão de afirmação ontológica” (1995, p. 60). O Humano é o refrão da afirmação ontológica nas Humanidades, um processo maquínico que se propôs a produzir o Humano em contraposição aos primeiros refrões cristãos.

Esses “diversos sistemas existentes de modelização”, afirma Guattari, “quase sempre contornam o problema da enunciação autorreferencial” (1995, p. 60), o que requer uma prática de pesquisa que não “escolha uma modelização com exclusão de outra”. É necessário manter em aberto a questão do que está se tornando. Isso coloca uma pressão sobre os métodos das Humanidades que privilegiam “modelizações reducionistas que simplificam o complexo”. A pesquisa-criação poderia, em vez disso, trabalhar em direção a uma metamodelização que “trabalhará em direção à sua complexificação, ao seu enriquecimento processual, à consistência de suas linhas virtuais de bifurcação e diferenciação, em suma, à sua hete-

rogeneidade ontológica” (1995, p. 61). Construir a prática de pesquisa-criação com base na metamodelização é centrar o processo que não se reduz às técnicas de produção artística, mas se move a partir da aplicação da força em cada gesto para seguir a ontogênese ou os mundos que emergem.

Este artigo é uma discussão sobre a clareza do pensamento com Inteligência Artificial e a obscuridade do pensamento do para-sentido. Para ser claro, não estou argumentando que o ChatGPT não está pensando porque não é humano, mas sim apontando que o Aprendizado de Máquina (ML) e a Inteligência Artificial (IA) fornecem uma nova metamodelização do devir. Manning e Massumi mostraram que o pensamento e o corpo não são separáveis. A IA é uma nova forma de corporalidade que coloca diagramas existentes de sentido para funcionar em um mundo capitalista transumano fechado (no momento). Não se trata de saber se isso é pensar, mas sim de nos orientarmos para compreender as consequências do que Eduardo Navas chamou de *metacreatividade*:

um estágio avançado da produção criativa que é transparente para os seres humanos como um processo que consiste em reinterpretar e reutilizar material produzido anteriormente. Esse processo se enquadra em nossa compreensão de remix e sua crescente dependência da automação da IA para aprimorar o conceito de criatividade além do que poderia ser realizado apenas por seres humanos (Navas, 2023, p. 11).

Navas detalha a história de um “processo de seletividade” emergente (2023, p. 149-162) na música que fornece uma linha condutora ao longo do século XX. Da música concreta, sintetizadores, DJing, samplers, a DAWs e música eletrônica de dança, um processo de seletividade “tem sido consistentemente aplicado em todos os gêneros musicais, independentemente da tecnologia, que continua em jogo na produção musical contemporânea que implementa o aprendizado de máquina” (2023, p. 157):

- Selecione a partir de um conjunto de dados
- O conjunto de dados pode ser notas musicais em formas anteriores de composição, como gravações musicais, ou qualquer fonte que o compositor considere relevante como fonte musical (música concreta e ruído)
- Em termos de amostragem, as amostras musicais são equivalentes a notas musicais, prontas para serem tocadas ou incorporadas como parte de uma composição.

A diferença com o aprendizado de máquina (ML) é que “é possível treinar um algoritmo para compor uma nova obra de arte visual, composição musical ou obra literária com base em milhares de exemplos... que são levados além do derivado para parecerem originais” (Navas, 2023, p. 161-162). O algoritmo assume uma relação diferente com o “artista” em formação.

A pesquisa-criação ocupa um espaço que vem teorizando o devir além da linguagem e já está profundamente imerso em entrelaçamentos tecnológicos com materiais mais do que humanos de todos os tipos. A pesquisa-criação está se tornando metacreatividade. Acredito que a pesquisa-criação está, portanto, bem-posicionada para se envolver nessas questões existenciais-tecnológicas de pensar com a emergência ontogenética além do Humano.

A IA de texto para vídeo ainda é muito nova e não é muito boa. Mesmo a primeira campanha publicitária da OpenAI, recém-lançada, não usa suas ferramentas de IA de texto para vídeo.⁴ Em vez disso, elas são produzidas por criativos humanos e filmadas em filme Kodak 35 mm! São filmagens analógicas melancólicas, longas e ricas em cores de atores humanos em locais reais suavemente iluminados vendendo o ChatGPT. O que talvez seja evidência suficiente para eu apresentar meu argumento. Seus anúncios desejam

4

<https://www.youtube.com/watch?v=cwjDCPpIAUU>

inspirar os usuários em potencial a sonhar com a OpenAI. Sonhar e a velha tecnologia do filme analógico são mais uma vez reunidos. Dado o enorme capital e os recursos tecnológicos da OpenAI, isso não é um descuido.

Se a OpenAI não pode usar suas próprias ferramentas para fazer seus próprios anúncios, então é muito cedo para criticá-los. A música de fundo dos anúncios da OpenAI provavelmente deveria ser “Don’t Believe the Hype”, do Public Enemy, uma versão hip-hop do livro *Manufacturing Consent*, de Noam Chomsky.⁵ Mas é claro que o hype/consentimento, como vimos nos últimos vinte anos de, é o que muitas vezes é vendido aos legisladores, investidores e consumidores. O hype é um fluxo. Ao contrário do marketing que nos pede para acreditar mais uma vez que a indústria tecnológica se preocupa em mudar o mundo, eles procuram mudar o que entendemos por pensamento e criatividade, à medida que fabricam a subjetividade transumana. É necessário reconhecer que a OpenAI começou como uma organização sem fins lucrativos e se tornou um “Império da IA” (Hao, 2025).

Nos últimos dois anos de “inteligência” de marketing de IA, ficou claro que há dois conceitos interligados que precisam ser considerados mais profundamente por todos: processo e criatividade. O que a OpenAI e outras startups de IA generativa estão oferecendo (no momento) enfatiza e aprimora um modelo humanista orientado a objetos e linguístico já presente. Nesse modelo, clareza e eficiência têm o mérito óbvio. Sonhos, desejos, sentido, pensamento e criatividade, no entanto, não são claros nem eficientes. Não sou contra sonhar com IA, sou contra uma IA que não consegue sonhar.

Parece que os produtores de anúncios da OpenAI concordam comigo. A IA atual parece não estar conectada a estruturas

5

<https://americansongwriter.com/the-meaning-behind-public-enemys-declarative-dont-believe-the-hype/>

sensoriais capazes de *dar* sentido às três ecologias do mundo. O pensamento da OpenAI, enquanto estiver sendo treinado apenas em objetos, ocorrerá apenas como redes semióticas em um sistema de objetos já fechado. Ele se baseia na biosfera como um recurso e não como um parceiro no pensamento.⁶ Minha preocupação é que reduzir o processo criativo e o pensamento à clareza de um prompt gerado pelo usuário, trocado por um objeto entregue por uma empresa capitalista de plataforma transumana que está impactando negativamente a biosfera, é um retorno de Édipo. Não é o mesmo que Deleuze e Guattari desafiaram, é um novo Édipo remixado.

Os sistemas capitalistas estão reificando o pensamento, confundindo ideias com fatos e pensamento com *prompts*. Qualquer prática que equipare o pensamento a um objeto precisa ser combatida. O pensamento não é um objeto, é uma malha processual. O pensamento é para-sentido, um entre-dois dentro das três ecologias. As práticas de criação de sentido são inscritas como metamodelização (algoritmos carnavais) dentro do *socius*. Uma metamodelização tem consequências sociais, culturais, éticas, legais, ecológicas e existenciais. O humano, embora não gostemos de admitir, emerge de uma metamodelização. A IA é uma metamodelização do sentido e uma subjetividade e a baseada no *antropoceno predatório* (MacDonald, 2016). Isso não precisa ser assim. É essencial entender que tipo de metamodelização está sendo oferecida a essas IAs incipientes. As empresas americanas não detêm a chave do pensamento e, se o dinheiro for a única forma de aceder ao berçário da IA, obteremos o tipo de IA que já podemos imaginar. No entanto, se dedicarmos tempo a considerar as metamodelizações e levarmos realmente a sério a nossa própria emergência algorítmica carnal, então temos esperança de ter a IA que desejamos.

CENA: MOTEL À BEIRA DA ESTRADA, NOITE DE VERÃO

Estávamos dirigindo há doze horas e acabávamos de abrir uma cerveja quando meu telefone tocou. Era uma mensagem de uma estudante de pós-graduação dizendo que ela estava trabalhando na nova introdução de seu artigo. O toque do telefone interrompeu uma história que minha companheira de viagem, outra escritora acadêmica, estava me contando. Ela descobriu que o ChatGPT podia copiar seu estilo de escrita. Decidimos que nós quatro faríamos um jogo. Os jogadores: dois autores acadêmicos, uma estudante de pós-graduação e o ChatGPT.

Pedimos à estudante de pós-graduação que pegasse a nova introdução e pedisse ao ChatGPT para reescrevê-la na voz de cada um de nós, copiasse o texto e nos enviasse pelo Messenger para que pudéssemos ler. Acontece que tanto eu quanto meu colega já publicamos o suficiente para que o ChatGPT já tenha sido treinado com nossa escrita. Não só é possível fazer com que o ChatGPT resuma e descreva nosso estilo, como também pode usá-lo. A diversão desse pequeno jogo improvisado veio de ler um texto transformado na minha voz e depois decidir se eu realmente soava assim. Talvez seja o equivalente, para um escritor, a um dublador interpretando sua voz. Não só a primeira tentativa foi próxima, como não parou por aí.

Prompt: Reescreva este parágrafo como Michael B. MacDonald. Segundos depois, está feito. Em seguida, ele pergunta ao usuário se deseja reescrevê-lo mais como Michael B. MacDonald, enfatizando um aspecto mais experimental de seu estilo. Sim. E ele faz isso. Que tal um estilo cinematográfico ainda mais experimental? Sim... e ele faz isso. O ChatGPT sabe que tenho pelo menos três estratégias.

Eu inventei essas técnicas de composição nos últimos vinte anos, enquanto quebrava as regras da escrita acadêmica musicológica em busca de um novo expressionismo na pesquisa-criação. Os editores diziam que eu não estava sendo científico. O que, em certa medida, é verdade: eu estava quebrando as regras da etnografia científica, mas totalmente alinhado com o incentivo de Marcus e Clifford para tratar a etnografia como uma forma literária (1986). O Chat GPT não sabe disso, é claro, ele não precisa saber o risco profissional potencial para um estudante. Tudo o que ele sabe é que tem acesso a todas as frases que escrevi e publiquei, todas as mudanças no meu pensamento, todas as inovações estilísticas na minha argumentação. Minha intervenção de pesquisa-criação na etnografia musical para estudos de música popular agora está disponível para você usar, *Michael B. MacDonald* se tornou uma máquina.

SONHANDO UM ESTILO: TORNANDO-SE PERSONAGENS CONCEITUAIS É PESQUISA-CRIAÇÃO

O estilo com um nome próprio é chamado, para Deleuze, de diagrama. Um diagrama não é um gráfico, é um esquema maquínico que aplica forças. Um autor não apenas escreve, ele cria um tipo particular de diagrama chamado *persona conceitual*. Uma persona conceitual é uma força com um nome próprio que atua entre o pensamento e a linguagem e atrai o leitor para o jogo. A leitura é um jogo elevado a níveis mais altos de abstração. Brincar com o ChatGPT nesse nível não é diferente de brincar comigo agora. É brincar com uma persona conceitual. A questão do aprendizado de máquina (ML) e da inteligência artificial (IA) talvez não seja mais bem abordada nesse nível. Se a literatura, a arte e a música são entendidas

como um objeto, então a arte da IA é arte como qualquer outra. Para mim, é uma questão de processo, e o risco é que a IA nos permita descarregar o processo. O que se perde ao transferir o processo? E que novo tipo de brincadeira é essa? Vamos seguir essa ideia de brincar com uma persona conceitual em relação à corporificação (*bodying*) de Erin Manning.

Para Manning, o corpo é a criação sempre ativa de um corpo, suas dimensões estéticas e éticas, sua relacionalidade ecológica. O corpo oferece uma abertura etnográfica para pensar sobre a sobreposição entre biosfera-semiosfera-tecnosfera. A corporificação não está apenas na biosfera, a corporificação também são suas ideias, políticas e tecnologias. A transferência da criatividade para o ChatGPT é uma corporificação de um tipo muito particular que provoca questões estéticas e éticas que não são levantadas quando a arte é entendida como um objeto. A pesquisa-criação é mais forte quando orientada para o estudo do processo e não reduzida à produção de objetos.

A abstração vivida que Manning e Massumi teorizam não é reservada aos animais humanos. O jogo ilustra que os animais não humanos já estão envolvidos no pensamento abstrato. No jogo animal, um “gesto lúdico libera uma força de transformação transindividual” (Massumi, 2014, p. 5), que cria um paradoxo. A brincadeira é verdadeira e falsa: “o combate e a brincadeira se unem — e sua união resulta em três” (2014, p. 6). Uma mordida na brincadeira é uma mordida e não é uma mordida. Na brincadeira, “o humano entra em uma zona de indiscernibilidade com o animal”, trazendo à tona o animal dentro do Humano. A leitura é a brincadeira elevada a um nível mais alto de abstração, mas é claro que “a linguagem humana é essencialmente animal... intimamente ligada aos seus poderes metalinguísticos” (2014, p. 8) na produção de “seus próprios parâmetros espaciais e temporais... diferentes territórios existenciais” (2014, p. 24) — corporificando mundificações.

O homo sapiens sapiens, enquanto animal, está corporificado através da biosfera. Os seres humanos emergem na sua manifestação com a semiosfera e a tecnosfera. Entre o homo sapiens e o ser humano existe a aplicação de uma força. O ser humano não é uma manifestação dada. E, claro, estes processos estão sempre a mudar, alimentando-se a si próprios, produzindo e excretando formas, rompendo e movendo-se em novas direções para excretar novos diagramas. O ser humano irá mudar?

ChatGPT, Machine Learning (ML) e Inteligência Artificial (IA) são novos processos maquínicos que estão reorganizando as ecologias. Redes densas de conexões maquínicos formam novos diagramas. O pós-humanismo ou o transumanismo ou talvez outras variedades de metahumanismo são nomes para os diagramas que operam entre o homo sapiens e o que quer que venha a seguir? Ou talvez extramodernos, pós-modernos, antimodernos? Talvez todos eles? A questão que a pesquisa-criação deve fazer é se as Humanidades fornecem as técnicas de estudo capazes de diagnosticar essas mudanças ou se precisamos de algo mais. Talvez a tecnociência feminista de Haraway? As pós-humanidades de Rosi Braidotti? (2013; 2019), a filosofia processual de Manning e Massumi? O que talvez seja necessário é um conjunto de ferramentas conceituais que ajude os profissionais de pesquisa-criação a reconhecer e descrever as maneiras pelas quais brincar com o ChatGPT é divertido e existencialmente consequente.

Mais do que diversão. A primeira força do jogo é o seu afeto vital (Massumi, 2014, p. 25). É um aumento no poder da vivacidade. O afeto é “a verdade do jogo” (p. 26) que “acrescenta uma dimensão verídica ao poder do falso do afeto vital” (p. 26). Também inclui o “efeito categórico” ou o “o quê do jogo”, o seu “significado” (p. 26). Para Massumi, o efeito vital e o efeito categórico são “aspectos coocorrentes do ato lúdico” (p. 26) que são navegados pela intuição: “corporificação criativa” (p. 31) e um “campo de consciência” em formação (p. 36). Um campo de consciência é um “verbo, e não um

substantivo... não há nada 'por trás' da atividade" (p. 36), porque "a ponta da língua e o dedo que digita mergulham nele a cada movimento" (p. 37). A corporificação, como mostram Massumi e Manning, é abstração vivida, não há separação entre pensar e fazer, fundo e devir — a corporificação é heterogênea. Ler como brincar com uma persona conceitual é corporalizar com um ser abstrato, uma virtualidade que se atualiza no leitor no processo chamado pensamento. Pensar não é um processo isolado nas dobras rosadas da matéria cerebral, é o processo relacional da corporificação. Com o ChatGPT, esses processos relacionais incorporam personas conceituais produzidas por ML no pensamento.

Uma persona conceitual é um estilo de criação de sentido. É um ser que está movendo o pensamento com você, não para você. É uma jornada mútua — pensar com é brincar. Pensar com é uma força que atua com o mundo. Dessa forma, criar conceitos é um jogo de mundificação. Os conceitos se somam ao universo. Uma persona conceitual é uma nova entidade, é um duplo. Ela compartilha um nome com um ser que ainda pode estar caminhando pela biosfera, mas não é intercambiável com ele. *Michael B MacDonald* não sou apenas eu, é também esse ser com quem você está lendo agora — movendo o pensamento em uma brincadeira conceitual. Estou co-criando essa persona conceitual a cada frase. Ela ainda está em formação e continuará assim até que eu me afaste dela por algum motivo.

Michael B MacDonald, como personagem conceitual, é um duplo que viaja pela semiosfera enquanto eu sigo em frente. É um ser separado do meu sangue e dos meus ossos que faz seu próprio trabalho. Ele está entrelaçado comigo enquanto eu me sento aqui, incorporando a biosfera, a semiosfera e a tecnosfera na pré-aceleração em direção a cada toque no teclado.

Mover-se é ativar o potencial inerente à pré-aceleração que o incorpora. Pré-acelerado porque não pode haver início ou fim para o movimento. O movimento é um com o mundo, não corpo/mundo, mas corpo-mundano. Nós

nos movemos não para preencher o espaço, não para estendê-lo ou incorporá-lo, mas para criá-lo. Nossa pré-aceleração já colore o espaço, o faz vibrar. O movimento o quantifica, qualitativamente. O espaço é duração com uma diferença. A diferença é meu corpo-mundo, sempre mais do que um. Nosso abraço acelera as moléculas e es que nos compõem. Ocorre uma adaptação — começamos a nos recompor (Manning, 2012).

Eu danço com meu duplo, brincamos com essas frases, desenvolvidas ao longo de muitas semanas, para mover o pensamento com elas em um envolvimento pulsante. O autor sente a forma da persona conceitual, sua formação também é brincadeira. É uma entidade de ritmos e métricas, meu parceiro na dança das frases. São escolhas de palavras que vibram uma malha de sentido, uma mundificação. Mundo como malha, malha como mundo, emergindo com o jogo conceitual. Michael B MacDonald é meu parceiro e nem tudo é conteúdo original. Seu nível molecular é inteiramente uma comunidade de outros. Dessa forma, não há nada de artificial no aprendizado de máquina (ML) e na inteligência artificial. O que é novo, porém, é que se trata de um conjunto de personagens conceituais que são colocadas a trabalhar para os usuários. Não ter mais que criar suas próprias personagens conceituais para escrever (ou criar outra arte) oferece aos usuários a oportunidade de substituir uma forma de corporificação por outra. Ainda haverá um objeto no final, mas a diferença estética, ética e política na corporificação é ontogenética.

JOGO DIGITAL

O que é revolucionário no ML é que ele utiliza personagens conceituais como companheiros de brincadeira como trabalhadores. Nossa transferência para companheiros digitais tem uma história.

Eu tinha um companheiro Atari quando era criança. O mundo incrível dos consoles de videogame conectados a uma velha TV em preto e branco no meu quarto. As luzes piscantes e o som de 8 bits, o cheiro do controle de plástico e borracha, o único botão vermelho brilhante, a estática na TV velha. Esse conjunto eletrônico e digital me levou a um novo universo existencial de brincadeiras.

Os pais da minha geração ficavam horrorizados com a quantidade de tempo que ficávamos dentro de casa, empurrando-nos para brincar na rua. Os jogos mais antigos de hóquei de rua e correr pela floresta brincando com armas de brinquedo eram misturados com brincadeiras digitais solitárias ou em pequenos grupos. No mundo exterior, nossos corpos assumiam formas diferentes. Nós hackeávamos nossas espingardas de ar comprimido para poder encher o cano com terra e pequenas pedras. Nós recolhíamos madeira para construir rampas para que pudéssemos nos lançar no ar com nossas bicicletas BMX.

Os jogos mais novos tinham toda a vitalidade dos jogos ao ar livre e novos efeitos categóricos. Se a consciência é um verbo que se mistura com o corpo, o Atari não foi minha primeira experiência com companheiros de brincadeira tecnológicos. Antes do Atari, eram discos, filmes, livros, carrinhos e bonecos. Nós nos aventurávamos juntos em cenários criados por nós mesmos. Passei por um período em que tinha um pequeno cemitério no meu armário. Depois de aprender sobre os antigos enterros egípcios, envolvi meus bonecos GI Joe falecidos em lenços de papel molhados para que fossem enterrados.

Talvez cada uma dessas tecnologias possa ser repensada como companheiros de brincadeira que geram o efeito da vitalidade com diferentes efeitos categóricos. Um filme certamente te envolve na brincadeira, mas um videogame dá a sensação de que você pode conversar com ele, e ele responde. A interação aprimorada faz com que pareça ainda mais uma brincadeira inclusiva. Ainda jogo videogames de mundo aberto, mas mesmo eles estão começando a

parecer menos interativos do que as novas interfaces de ML. A IA é um novo companheiro de brincadeira que parece ter mais espaço para remixar do que um disco. Mas quanto espaço realmente existe? Será que ela me permitirá sonhar com novas e impensáveis maneiras de brincar com ela? Será que ela me permitirá acessar a zona que Erin Manning chama de “radical livre”? Quando meus pais me diziam que eu precisava “sair para brincar”, será que era uma crença no poder dos sonhos? E que essa força impessoal vivia lá fora, na mastigabilidade do mundo?

O RADICAL LIVRE: PENSAR COMO PARA-SENTIDO, NÃO APENAS COMO PERSONAGENS CONCEITUAIS

A caixa de rufo eletrônica e as pesadas linhas de sintetizador refletiam nas paredes de pedra enquanto nós, centenas de pessoas, entupíamos as ruas de Porto tarde da noite. A festa de dança descentralizada estava em Porto a convite da conferência AnarchoPortugal. Anna e eu participamos da conferência filmando entrevistas com muitos dos participantes. Este é o segundo filme que fiz sobre a Festa de Dança Descentralizada. O primeiro, *Anarchist Erotica*, ainda estava sendo editado. Este, *Waiting to Connect*, foi um filme de ficção improvisado em que os dois personagens interpretam a si mesmos. Anna e Francisco se conhecem no Tinder, saem algumas vezes em Porto e depois participam da DDP. O relacionamento entre eles permitiria ao público acompanhar rostos familiares pelas ruas lotadas. Isso daria uma estrutura psicológica às centenas de corpos que se moviam ao som da música. Isso faria com que a experiência da DDP fizesse algum sentido. Esse sentido permite que estranhos e forasteiros tenham um vislumbre da DDP como *socius*, “uma

superfície onde toda a produção é registrada” (Deleuze e Guattari, 1983, p. 10). Nós passamos uma semana filmando cenas antes do evento da DDP. Nós as editamos coletivamente e nos preparamos para a grande noite.

Nós três (quatro com a câmera) nos juntamos ao DDP e nos misturamos enquanto filmávamos as cenas. Os delegados do AnarchoPortugal, um grupo de tecnoprogressistas nômade e anarcocapitalistas, nos viram com câmeras por dias, então não se perguntaram por que estávamos lá. O vídeo faz parte da realidade do tecnopopulismo. Se não está nas redes sociais, será que realmente aconteceu? Eles não sabem que nós, como artistas performáticos situacionistas, estamos fazendo um filme de ficção no meio deles. Anna e Francisco estão interpretando a si mesmos e o DDP é um evento real, então não há ficção. Anna e Francisco realmente se conheceram no Tinder: “o amor e a sexualidade são os expoentes ou indicadores, desta vez inconscientes, dos investimentos libidinais do campo social” (Deleuze e Guattari 1983, p. 353). Então, talvez os encontros para a câmera fossem fictícios, mas quem se importa, o filme é um socius, não um fabricado. Sim, sua performance é conscientemente performática, mas o mesmo ocorre com o chamado socius autêntico, onde sua performatividade é diferenciada por seu grau de julgamento e policiamento.

Realidade e ficção não são opostos, Werner Herzog chama a mistura de realidade e fabulação de “verdade extática”, que é diferente da “verdade dos contadores”. As datas filmadas são cortejo. A questão é se elas se alinham com a economia política anarquista do DDP. Essa não é uma questão para nós respondermos, é para você, espectador. Deleuze e Guattari escrevem que “a economia libidinal não é menos objetiva do que a economia política, e a política não é menos subjetiva do que a libidinal, embora as duas correspondam a dois modos de investimentos diferentes da mesma realidade como realidade social” (1983, p. 345). Tanto o documentário quanto a

ficção são performativos. Algumas pessoas chamam sua mistura de novo cinema de não ficção, o que talvez seja melhor do que etnoficção. Mas por que se preocupar em determinar o gênero, o que isso importa? Por que não perguntar: o que é esse investimento libidinal para categorizar? Pela minha parte, prefiro deixar isso para os contadores da arte. Nosso desejo de fazer um filme DIY com orçamento quase zero não é, por si só, já de ordem libidinal e política? A melhor pergunta: a que socius estamos comprometendo nossas máquinas de gravação? O projeto anti-Édipo de Deleuze e Guattari é:

esquizofrenizar o domínio do inconsciente, bem como o domínio sociohistórico, de modo a quebrar o colar de ferro de Édipo e redescobrir em toda parte a força da produção do desejo: revisar, no nível do Real, o vínculo entre a máquina analítica, o desejo e a produção. Pois o inconsciente em si não é mais estrutural do que pessoal, não simboliza mais do que imagina ou representa; ele engenha, é maquinico. Nem imaginário nem simbólico, é o Real em si mesmo, o “real impossível” e sua produção (1983, p. 53).

Gotas de suor e cerveja salpicam o visor. A noite está quente. Andar e esbarrar uns nos outros enquanto dançamos pelas ruas transforma minha camisa de algodão em uma pele pegajosa. É uma festa noturna que encontra um caminho para desfilar pela cidade. As pessoas se juntam, imaginando o que está acontecendo. A festa fica maior e mais barulhenta à medida que a noite avança. A filmagem continua.

O DDP quer semear a ideia de que as festas são uma forma de socialidade e solidariedade anarquistas. É isso que eles querem registrar em um socius. Eles são uma versão contemporânea da obra de Bruegel, *A Luta entre o Carnaval e a Quaresma*, usada como capa do livro de Attali sobre o Ruído. Somos liderados por um músico-artista-anarquista-filósofo vestido com roupas neon e carregando uma mochila com um transmissor de rádio, que acredita que educação, política vivida e festas noturnas são inseparáveis. Um xamã

tecnológico criando um ritual singular dentro do corpo tecnopolítico. Uma máquina carnavalesca quebrando a máquina estruturada dos festivais dos bares e discotecas noturnos. Até mesmo o festival da cultura noturna liberal segue as leis do tecnopolopolitismo.

A máquina-carnaval (MacDonald, 2016) é uma forma que desaparece pela manhã. A máquina-carnaval funciona a partir dos fluxos de criatividade, do fluxo de comunalidade afetiva e, especialmente, do fluxo do desejo pelo *corpo* carnavalesco *sem órgãos*: o radical livre. O radical livre

infiltra-se nos interstícios do evento, impedindo que ele se solidifique em torno de posições individuais. Operando transversalmente às práticas de fazer-pensar que orientam o evento, o radical livre descolaria pontualmente as posições que buscam sintonizar o evento com interesses pessoais. Ele atuaria como um malandro em torno da inevitável personalização, criando oportunidades para que o evento encontrasse novas orientações capazes de difundir o tipo de estabilização que gera a eventual institucionalização. A esperança era que o radical livre, apesar (e por causa) de suas tendências profundamente perturbadoras, tornasse possível criar uma cultura de afirmação que não fosse vítima do desejo de estabelecer o evento em uma cultura de consenso, ou seu subproduto, a crítica (Manning, 2019, p. 4-5)⁷.

Waiting to Connect é uma pesquisa-criação como máquina de carnaval. Ela surgiu quando três pessoas com uma câmera e um laptop decidiram realizar um filme e depois se dissolver, deixando nada além do filme para trás. O DDP é o evento para o qual nos preparamos, o DDP também terá desaparecido pela manhã. O filme é o evento que deixamos para trás, o pulso da música eletrônica da madrugada e a experiência do radical livre é o que o DDP deixa para trás. Uma materialização do radical livre, que sonha com outro mundo e outras pessoas por vir.

A pesquisa-criação é a afirmação de que este evento cinematográfico é um relato da vida, nada mais e certamente nada menos. Não é entretenimento no cinema saturado de gêneros, orientado para o marketing, gerador de lucros e impulsionado por métricas tecnopopulistas. É um evento singular que não se repetirá. A máquina do carnaval se esconde em cantos escuros, evitando sua cooptação. Não é um movimento ou um gênero. Ela rompe o pensamento porque evita a tradição, a cultura, o gênero e também evita a negação desses. Experimentar a pesquisa-criação e lutar com o que ela mostra é reconhecer que uma Ideia é *para-sentido*.

Deleuze perguntou: “O que significa ter uma ideia no cinema?” (2006, p. 99). A produção cinematográfica improvisada dentro de um evento contínuo, onde as pessoas interpretam a si mesmas para uma câmera em um filme DIY distribuído gratuitamente, é uma Ideia em uma pesquisa-criação cinematográfica de música. Ter uma Ideia no cinema é uma questão de pesquisa-criação. É o mesmo que perguntar o que a pesquisa-criação pode fazer para abrir o pensamento sobre a música.

Entre o plano do material e o plano da composição está a aplicação de uma força e uma materialidade responsiva: “algo no mundo nos força a pensar. Esse algo é um objeto não de reconhecimento, mas de um encontro fundamental” (Deleuze 1994, p. 139). O DDP encena e encontra a socialidade móvel em uma cidade. As pessoas entram e saem enquanto ele se move em um circuito improvisado até tarde da noite. Uma festa que se move pelas ruas, parques e transporte público. O encontro não é uma experiência pura de sensibilidade, mas um evento que levanta o problema do reconhecimento “em certo sentido, o imperceptível” (1994, p. 140), sua imperceptibilidade e a condição da “verdadeira crítica e uma verdadeira criação... a destruição de uma imagem do pensamento que se pressupõe e a gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (1994, p. 139). A aplicação da força é um encontro e “o que força a sensação e o que só pode ser sentido são uma e a mesma coisa” (1994,

p. 144-145). Nesse encontro, “oposição, semelhança, identidade e até analogia são apenas efeitos produzidos por essas apresentações de diferença, em vez de serem condições que subordinam a diferença e a tornam algo representado... cada faculdade, incluindo o pensamento, tem apenas aventuras involuntárias: operações involuntárias permanecem embutidas no empírico” (1994, p. 145). O pensamento é feito no ato (Manning e Massumi, 2014), corporificando-se em uma comunidade mais do que humana de devir-no-encontro.

A pesquisa-criação é a produção artística como pensamento no ato, não menos do que a filosofia ou as ciências sociais, mas uma orientação diferente para o empírico e para as faculdades do sensório: “As ideias, longe de terem como meio um bom senso ou um senso comum, referem-se a um para-senso que determina apenas a comunicação entre faculdades desconexas... elas brilham como flashes diferenciais que saltam e se metamorfoseiam” (Deleuze, 1994, p. 146). O para-sentido não é claro e distinto como sob a luz brilhante de uma sala de cirurgia ou do livro-razão de um contador. O para-sentido leva adiante a obscuridade relativa à sua distinção, “a sinfonia da Ideia discordante” (1994, p. 146). A ideia como para-sentido, uma relação obscura entre faculdades, é uma proposição para o pensamento de pesquisa-criação e não uma definição. É a experiência da máquina-carnaval como uma força de pensamento, uma experiência não restringida pelas personas conceituais da fábrica. A criação de uma persona conceitual é dessa ordem. É uma jornada que se move para a obscuridade da noite, que viaja sem um plano ou um mapa, ou mesmo qualquer conhecimento prévio do território.

Para Deleuze, o *delírio* é o contato com as energias intensivas que podem ser ordenadas novamente. Uma ideia é a atualização de novas conexões, novas maneiras de ordenar as relações entre a biosfera, a semiosfera e a tecnosfera. A IA pressupõe que existe apenas uma ordem. Primeiro o prompt, depois a resposta. Os fatos podem ser ordenados novamente, mas a experiência do processo é segura e claramente ordenada. A relação entre prompt e resposta

é unidirecional. Ela reduz a questão à linguagem e a experiência à linguagem. Eu pensei que finalmente tínhamos passado pela virada linguística, quando na verdade entramos nela novamente. Mas desta vez uma redução linguística capitalista transumana do pensamento às palavras. No cinema de IA de texto para vídeo, o pensamento é reduzido a prompt. Mas ter uma ideia no cinema não é ter uma ideia em palavras. Minhas questões cinematográficas não são prompts, são práticas ecológicas de corporalidade, movimento, som, luz e afeto. Essa redução do processo à linguagem e à transação, essa supressão do radical livre é a razão pela qual acredito que o ML é o retorno de Édipo, onde personagens conceituais capturados são transformados em trabalhadores capitalistas que alimentam um derlium transcapitalista: "capturamos todo o conhecimento humano e podemos vendê-lo a você e consertar o mundo".

IA NA MÚSICA POPULAR

O CERCAMENTO CAPITALISTA DO ARTISTA

Quando o pensamento se torna sinônimo da aplicação fabril de personagens conceituais pirateados, o movimento do pensamento-desejo é interrompido. Este é o retorno de Édipo. Seu retorno não é o retorno do mesmo Édipo psicanalítico, como qualquer criatura que parte em uma jornada, ele retorna transformado. Estou pensando aqui em um Édipo remixado que é:

tanto o repressor quanto o reprimido, ou seja, a imagem estereotipada que paralisa o desejo e cuida dele, representando-o como estando parado... É o compromisso, mas o compromisso distorce ambas as partes da mesma forma, ou seja, a natureza do repressor reacionário e a natureza do desejo revolucionário...No compromisso, as duas partes passaram para o mesmo lado, em oposição ao desejo, que permanece do outro lado, além do compromisso (Guattari, 2009, p. 99).

Contra a interrupção do desejo, o remix é “o ato de pegar materiais pré-existentes para combiná-los em novas formas, de acordo com visões criativas individuais e/ou coletivas” (Navas, 2025, p. 314). Ao *remixar* Édipo, refiro-me às maneiras pelas quais o desejo em formação, o que Carl Jung chamou de libido como força vital geral, é levado a um beco sem saída que paralisa o pensamento e o equipara a um objeto. A noção de Manning e Massumi de pensar como corporalidade ajuda a esclarecer a diferença entre o que é apresentado pelo ChatGPT como inteligência.

Desde a apresentação em julho de 2025, muita coisa já mudou. O artigo de Peony Hirwani publicado 29 de agosto na Rolling Stone, intitulado Uma nova gravadora de IA” diz que “você não precisa mais de talento”⁸, apresenta Kion, o novo ídolo K-pop criado por IA da Higgsfield Entertainment. No momento em que escrevo esta introdução (20 de setembro de 2025), o primeiro vídeo de Kion está no ar há dois dias e acumulou apenas 3,6 mil visualizações, contra 2 mil ontem. A Higgsfield Entertainment é uma startup do Vale do Silício cujo slogan é “redefinir o futuro dos ídolos GenAI”. Eles afirmam que Kion é o “primeiro ídolo K-Pop de IA do mundo” e que o futuro dos ídolos musicais está mais próximo de *você*, o público em geral, do que nunca. O site deles afirma que “você não precisa mais de talento. Seu rosto é suficiente”, com um botão *para se inscrever agora*.

A música e o videoclipe são aceitáveis. Extraordinários apenas porque são (segundo eles afirmam) totalmente gerados por IA. Como explica a Rolling Stone, a Higgsfield está se juntando a um grupo de empresas que vem trabalhando com artistas de IA desde 2021: Mave (Metaverse Entertainment), Plave, Eternity na Coreia do Sul, Stage Zero lançada por Timbaland em junho de 2025 com sua “artista” de IA TaTa. Esses outros artistas de IA têm humanos fazendo parte do trabalho criativo. De acordo com a Higgsfield, sua abordagem é totalmente impulsionada por IA. Enquanto escrevo isso em

23 de setembro de 2025, a Billboard anuncia que Xania Monet, “o avatar de uma mulher chamada Telisha Hones que escreve suas próprias letras, mas usa Suno para criar a música”, assinou um contrato de gravação de US\$ 3 milhões.⁹ A IA está entrando no mundo da música e dos vídeos, e uma das oportunidades para a pesquisa-criação é nos ajudar a entender coletivamente o que está em jogo quando o pensamento musical e o pensamento cinematográfico são transferidos para o processamento da IA.

A Rolling Stone encerra o artigo com a preocupação de que “a forma como a Higgsfield e outros empreendimentos semelhantes navegam esse equilíbrio (artista-público-fachada digital) pode determinar se a IA se tornará uma ferramenta real para a criatividade ou um atalho que a corrói por completo”. Focar a questão na “criatividade” sem fazer uma distinção entre uma abordagem orientada a objetos e uma abordagem orientada a processos irá atolar a conversa em um debate simplista demais.

O que é esse terreno micropolítico? Eduardo Navas observa que “a metacriatividade é uma *variável cultural que surge quando o processo criativo vai além da produção humana para incluir sistemas não humanos*” (2023, p. 231 *italico no original*) e que essa transferência de trabalho não é novidade (ibid., p. 33). A metacriatividade começou a redefinir a criatividade “além das presunções humanísticas” (ibid. 3) e é aqui, na micropolítica da subjetividade, tal como é conectada a máquinas metacriativas, que meu interesse pelo pensamento cinematográfico e pela pesquisa-criação está intimamente alinhado com a investigação cuidadosa de Navas sobre o trabalho estético metacriativo. A questão não é se devemos ter ML e Inteligência Artificial, pois estas já existem. A questão precisa ser como manter o pensamento do desejo, o movimento do pensamento para novos terrenos, enquanto lutamos simultaneamente contra o enclausuramento total de personas conceituais em benefício apenas

do capitalismo de plataforma transumano. As possibilidades do pós-humanismo, sua futurabilidade altermoderna, correm o risco de serem enclausuradas.

Uma resposta é uma micropolítica do pensamento, a Ideia como para-sentido, uma solidariedade da coletividade micropolítica. Manning e Massumi ensinam que o pensamento nunca está separado da vida, é sempre pensar na ação, abstração vivida. Isso nada mais é do que centrar os fluxos libidinais-inconscientes do pensamento e seus delírios que produzem/aproveitam assemblagens, como uma luta solidária (novos modos de pensamento coletivo inscritos no *socius*) que pode escapar da captura do pensamento pelas máquinas capitalistas transhumanas. O delírio do pensamento coletivo é solidariedade: cerveja derramada, vozes elevadas, encontro em cafeteria, seminário em beco, estudo na varanda da frente. A pesquisa-criação como brincadeira libera um delírio social.

O desejo em movimento, um radical livre, é tanto a abertura quanto a formação de um *socius* em devir. A IA se apresenta como um radical livre do devir transumano, traçando novas trajetórias para um futuro desconhecido. Essa forma de pensamento tem capacidade futura, o transumanismo oferece um futuro determinado de tecnocracia.

REMIXANDO ÉDIPO EM TRÊS MODOS

A IA está propondo uma nova metamodelização do pensamento e as empresas de IA estão se apresentando como a nova porta de entrada para o espaço intensivo de todo o pensamento humano. Mas isso é uma pretensão, ou talvez um truque. Elas treinaram seus grandes modelos de linguagem com enormes quantidades de dados. Usar IA é incorporar conjuntos de dados. A IA é a compra de acesso

a uma interface transumana. A interface consiste em coordenadas capitalistas extensivas prontas pelo desejo-delírio do capitalismo. O desejo-delírio capitalista é a louca absorção do máximo de dados possível para construir impérios de informação. Essas novas máquinas capitalistas de desejo da Inteligência Artificial Geral estão se distribuindo dentro do fluxo do pensamento. Elas aproveitam a criatividade de novo do lado do capitalismo. Não foi suficiente transformar a arte em conteúdo, agora até mesmo os criadores de conteúdo estão ameaçados pela IA, à medida que mais e mais mídias sociais são infiltradas, de modo que “a IA possui um nível de apelo semelhante ao dos influenciadores humanos.”¹⁰

Quando [os influenciadores foram] questionados sobre qual é a sua maior preocupação em relação às marcas que utilizam os seus clones digitais para promoções, 33% dos inquiridos afirmaram que sentiriam uma perda de controlo sobre a forma como a sua imagem é utilizada. 21% referiram sentir um potencial dano à sua marca pessoal e 18% responderam com o uso indevido da sua imagem digital. 26% dos influenciadores afirmaram que permitiriam que as marcas utilizassem os seus clones digitais apenas se tivessem controlo criativo total sobre os mesmos. 27% disseram que nunca permitiriam que isso acontecesse. Alguns se mostraram abertos a criar seus clones digitais apenas se houvesse proteções legais e limites de uso. 42% dos influenciadores do Instagram disseram que acham que os influenciadores gerados por IA se tornarão populares no futuro. 23% não acreditam nisso, enquanto 35% não têm certeza.¹¹

Pelo menos, agora podemos reconhecer que os criadores de conteúdo sempre trabalharam a favor da libertação econômica individual das máquinas industriais, mesmo estando do lado da

10 IA vs. conteúdo e contas gerados por humanos no Instagram: preferências dos usuários, avaliações e considerações éticas, (Park *et al.* 2024)

11 83% dos influenciadores do Instagram agora usam IA para conteúdo — mas 31% temem que isso prejudique a qualidade <https://www.digitalinformationworld.com/2024/10/83-of-instagram-influencers-now-use-ai.html>

acumulação de capital. Embora haja alguma discordância sobre como o duplo de IA seria usado, parece haver pouca discordância sobre a noção do duplo de IA. Em meu artigo de 2023, *Projeção colaborativa e o êxtase duplo do Cineworlding DIY*, escrevi que:

O êxtase da comunicação é o hipnotismo vertiginoso do “realismo capitalista” (Fisher, 2009) e o prazer na busca pelo capital social e cultural. É também uma *verdade extática* baseada na “estilização em oposição à mera observação” (Ames, 2012: 11). Tudo isso sugere a necessidade de um modelo de pesquisa etnográfica capaz de lidar com esses conjuntos biotecnológicos-afetivos para compreender a produção DIY contemporânea (p. 152).

O êxtase da comunicação e a verdade extática são um desejo de duplicação e a posse digital do duplo no consumo. As mídias sociais são um terreno de duplicação, consumo de duplos, transformação em duplos. Independente do duplo, livre de seu duplo biológico, agora trabalha na fábrica do capitalismo de plataforma de IA. A IA é vendida como eficiência, liberdade do trabalho criativo, tudo em alta velocidade. O duplo se torna um produto que a IA encerra e as empresas vendem. A IA não é apenas uma tecnologia da informação, é um delírio capitalista transumano, remixando Édipo de três maneiras que ameaçam fechar o pensamento.

UM: TECNOPOPULISMO

Dado que o pensamento está sempre se movendo e criando circuitos em seus movimentos, costurando a biosfera-semiosfera-tecnosfera em uma forma chamada mundificação. Nessa visão, a realidade é produtiva, e a ontologia (o que é) é vista como ontogenética (o que está se tornando). A realidade é o que é feito coletivamente e até mesmo o que define essa coletividade e é moldada

pelo poder gerado por seus próprios movimentos de pensamento. O transumanismo é definido aqui, em parte, como libertarianismo anarcocapitalista, cujos interesses materiais são inseparáveis de sua noção de uma coletividade de indivíduos do mercado livre baseada não no Humano do Humanismo, mas no usuário médio estatístico do tecnopopulismo.

O tecnopopulismo leva o pensamento a becos sem saída centrados no mercado. O capitalismo de plataforma aspira o capital e o instala em seu império. É uma extensão do neoliberalismo casado com o libertarianismo anarcocapitalista — tudo precisa ser “livre”, ou seja, disponível para o mercado livre. A própria liberdade é redefinida. A música pode ser quase gratuita no Spotify. O Spotify ganha bilhões e os artistas locais em todo o mundo não têm mais a oportunidade de trocar seu trabalho. O libertarianismo anarcocapitalista significa que todos devem ser igualmente livres para entrar no mercado, incluindo as empresas transnacionais, que devem estar livres da “interferência” do governo. A desigualdade de poder entre empresas transnacionais e produtores individuais não é abordada ou é uma consequência da liberdade. Embora o termo capitalista seja usado com bastante liberdade no discurso, é útil ressaltar que o Spotify é uma empresa transnacional que opera como uma entidade capitalista. Sua banda local favorita é uma indústria artesanal que trabalha em uma economia artesanal. A mobilidade ascendente na indústria musical foi praticamente congelada ou cortada. A maioria das cenas musicais do mundo agora existe em uma economia separada, relegada a uma classe baixa desorganizada, enquanto refrões obsessivos como “somente a indústria privada é eficiente” e “eficiência é boa” são becos sem saída edipianos. Embora eu não esteja sugerindo que as pessoas olhem para trás, para o século²⁰ e sintam saudades da indústria musical, é necessário observar que, pelo menos nessa fase da produção industrial capitalista, havia um fluxo de capital indo e vindo com os músicos locais. O capitalismo de plataforma não regulamentado contribuiu para a repressão tecnopopulista da arte.

O tecnopopulismo não é o populismo do passado. O tecnopopulismo tem sua própria história de desenvolvimento, na qual estamos inseridos. Podemos ver que o tecnopopulismo é “irritado, até mesmo exasperado, com qualquer atividade que não possa ser circunscrita ao horizonte estreito da conta” (Chatelet, 2014, np), que é “insultado por tudo o que está além dele e tem que denunciar como ‘elitista’ qualquer empreendimento que se distancie, mesmo que minimamente, da agitação do ‘homem comum’” (Chatelet, 2014, np), o que significa sempre “o mercado livre”. Seu narcisismo opera “bajulando a baixeza e a covardia do homem comum”, que não é uma pessoa, nem mesmo uma comunidade, mas uma invenção do marketing casada com o libertarianismo anarcocapitalista “e, acima de tudo, aqueles que pertencem à sua vanguarda tecno-comercial, aqueles pequenos bandidos portuários iniciados em econometria” (Chatelet, 2014, np). O inimigo do tecnopopulismo é “todas as proteções sociais, toda noção de serviço público ‘preservada artificialmente fora do mercado — em suma, todas as conquistas históricas — que devem ser apagadas e também denunciadas como um ‘privilegio’ que ameaça os grandes equilíbrios e lança no pânico os indicadores socioeconômicos da História prometidos pelos tecnopopulistas em todo o mundo” (Chatelet, 2014, s/p). O retorno de Édipo é um retorno do capitalismo violando a “zona de contenção” do Estado, mas seu retorno não é o retorno do mesmo. O libertarianismo anarcocapitalista não é neoliberalismo, nem é o retorno da Era Dourada. O anarcocapitalismo impulsionado pelo transumanismo é outra coisa.

DOIS: INSTRUMENTALIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Dado que a iniciativa das universidades de adotar a IA no ensino e na administração com pouca compreensão da política,

economia e ética do aprendizado de máquina, da inteligência artificial e da inteligência artificial geral, e sua cumplicidade com a tecnologia capitalista da plataforma transumana, ilustra um delírio capitalista que requer análise e discussão cuidadosas. Navas aponta que a IA se tornou

integrada em todo o espectro humano de maneiras imperceptíveis... O aprendizado de máquina (ML) está em toda parte, desde o pagamento de uma xícara de café com uma carteira pessoal de bitcoins até projetos de pesquisa em Marte. No entanto, as implicações da inteligência artificial em termos de estética não foram exploradas tão extensivamente quanto suas implicações culturais, políticas e históricas mais amplas ... A estética da IA, como uma vertente da estética, na qual a reflexão humana e a percepção do mundo são compartilhadas novamente em termos de metacriatividade, está tendo uma grande influência na consciência crítica humana (2025, p. 3-4).

A metacriatividade aprimora uma análise crítica e também altera o conceito de cognitariado. Em 2005, Franco Bifo Berardi chamou o cognitariado de "corporeidade social do trabalho cognitivo" que forma uma "inteligência coletiva [que] não reduz nem resolve a existência social dos corpos que produzem essa inteligência, os corpos concretos dos cognitariados masculinos e femininos" (p. 57). O significado da solidariedade mudou desde que o ataque neoliberal ao trabalho organizado e as mídias sociais preencheram essa lacuna. Agora é mais fácil do que nunca ser um coletivo, formar um coletivo digitalmente. E na ação digital das interações usuário-máquina, tanto a coletividade quanto o capital transumano da plataforma são acumulados. As coletividades digitais são tanto um organismo social na sociotecnosfera que luta por uma organização alternativa na biosfera, quanto um recurso rico em informações para o capitalismo de plataforma. Não há escolha entre um ou outro, eles são ambos. O ML transformou tudo o que foi produzido em um recurso, não apenas produtos.

TRÊS: TORNAR O PENSAMENTO GRANDE NOVAMENTE

O período de antihumanismo e pós-humanismo nas Ciências Humanas e Sociais, que pode incluir o pós-estruturalismo, a Teoria Crítica da Raça, a Teoria Queer e o Feminismo, está sendo abertamente atacado. Na minha universidade, um novo vice-reitor acredita que “a escola é orientada para o Verdadeiro, o Bom e o Belo, ou não é escola alguma.”¹² A tecnociência feminista e o pós-humanismo feminista, entre outros, estão sendo encerrados por serem considerados elitistas, perigosos ou ideológicos devido ao seu estudo do poder. Outra maneira de conceber isso é que eles são vistos como um insulto ao homem médio estatístico do mercado. Édipo, portanto, tem consequências disciplinares (tanto no sentido de repressão quanto de especialização acadêmica). A pesquisa-criação (pesquisa baseada na arte) neste contexto de remixagem de Édipo pode limitar-se à medida que toma forma, com medo de desafiar as ideias conservadoras da Verdade, do Bem e do Belo e es. A pesquisa-criação na minha prática surgiu do reconhecimento de que o Belo na estética era, de facto, uma estrutura humanista de poder. Walter Mignolo escreveu esta história. A estética cultural, a estética do *thrum* profundo e o radical livre do DDP não são a Verdade, o Bom ou o Belo. Neste contexto, a pesquisa-criação pode ficar assustada com o desafio, cansada das perguntas sobre por que você sairia do seu caminho para ir a lugares estranhos, ficaria acordado até tarde da noite para fazer um filme quando poderia simplesmente escrever um prompt e ter um filme sem sair de casa. Resistentemente, ouço as vozes das minhas avós: “saia para brincar!”

12

<https://theimaginativeconservative.org/2020/12/schools-not-tools-edvard-lorkovic.html> (O que é IA?), escrito em 13 de dezembro de 2020.

CONCLUSÃO: METAMODELANDO NOVAS PRÁTICAS DE PENSAMENTO COM O RADICAL LIVRE

A pesquisa artística em música ou pesquisa-criação é uma nova abordagem que não precisa, como Nietzsche alertou, nascer velha. A pesquisa artística que não busca também novas formas de fazer musicologia e estudos de performance, novas formas de compreender a música (ou o além da definição de música da musicologia) define sob o poder disciplinar e regressivo do Édipo da musicologia, seu esmagamento das imagens emergentes do pensamento. Isso requer um novo campo? Talvez. Mas será que requer um campo que modele antigas formações disciplinares, ele próprio esmagado pela imagem do pensamento da disciplinaridade? Esta é uma questão relacionada, e uma com a qual Paula Guerra e Andy Benett, do KISMIF (keep it simple, make it fast!), têm lidado, formando uma conferência que não tem membros nem disciplina. O KISMIF está rapidamente se tornando uma grande conferência acadêmica para música e cultura DIY, há uma revista e, até agora, não é uma sociedade acadêmica. A experiência do KISMIF é um delírio intelectual, uma abstração vivida do devir acadêmico. É uma conferência-festival acadêmica lotada que se confunde com performances e discussões noturnas nas ruas do Porto, Portugal. Ela cultiva o radical livre e esse é o seu atrativo, sua valorização de outras imagens do pensamento. Até agora, eles têm conseguido afastar o Édipo da organização acadêmica. Estão criando algo novo e aberto, um mundo DIY anarquista no campo dos estudos da música popular, mesmo com as nuvens de tempestade do Édipo Remixado se acumulando.

REFERÊNCIAS

- BERARDI, Franco. "Bifo". What does cognitariat mean? Work, desire and depression. **Cultural Studies Review**, v. 11, n. 2, p. 57-63, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. **The posthuman**. Cambridge; Malden: Polity Press, 2013.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Posthuman knowledge**. Cambridge; Malden: Polity Press, 2019.
- CHATELET, Gilles. **To live and think like pigs**: the incitement of envy and boredom in market democracies. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- CHION, Michel. **Audio-vision**: sound on screen. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Difference and repetition**. New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus**: capitalism and schizophrenia. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983.
- DELEUZE, Gilles. What is the creative act? /n: DELEUZE, Gilles. **Two regimes of madness**. Cambridge, MA: MIT/Semiotext(e), 2006.
- GUATTARI, Felix. **Chaosophy**: texts and interviews 1972-1977. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2009.
- HAO, Karen. **Empire of AI**: dreams and nightmares in Sam Altman's OpenAI. New York: Penguin Press, 2025.
- HERZOG, Werner. **The future of truth**. New York: Penguin Books, 2025.
- LAPOUJADE, David. **The lesser existences**: Étienne Souriau, an aesthetics for the virtual. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2021.
- MACDONALD, Michael B. Collaborative projections and the twin ecstasies of DIY CineWorlding. *D/Y*, **Alternative Cultures & Society**, v. 1, n. 2, p. 151-162, 2023b.
- MACDONALD, Michael B. **CineWorlding**: scenes of cinematic research-creation. New York: Bloomsbury, 2023a.
- MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. **Thought in the act**: passages in the ecology of experience. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, [s.d.].

MANNING, Erin. **Relationscapes**: movement, art, philosophy. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

MANNING, Erin. **The minor gesture**. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze**: cinema and philosophy. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press, 2008.

MASSUMI, Brian. **What animals teach us about politics**. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; BURROGH, xtine. **The Routledge companion to remix studies**. New York: Routledge, 2025.

NAVAS, Eduardo. **The rise of metacreativity**: AI aesthetics after remix. New York: Routledge, 2023.

SHAVIRO, Steven. **The rhythm image**: music videos and new audiovisual forms. New York: Bloomsbury, 2022.

URION, Carl. Some precepts taught by two cree elders and their implications for talking about music. *In*: STOCK, J.; DIAMOND, B. (org.). **The Routledge companion to ethics and research in ethnomusicology**. New York: Routledge, 2022. p. 21-33.



Parte



Eixo

1

IDENTIDADES DISSIDENTES E POLÍTICAS DA SUBJETIVIDADE

6

Davidson José Martins Xavier (UERJ)

A CENA AUTOSOCIOFICCIONAL *UMBIGO DE SONHO*

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.6

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa artística, em andamento no doutorado em Artes, articula diversos desejos e entre eles o de investigar como narrativas autobiográficas em dança podem transcender o individualismo e conectar-se a dimensões coletivas. Ao tomar o corpo como território de memória, arquivo e fabulação, o estudo parte do entendimento de que toda escrita de si é também atravessada por forças históricas e políticas. Nesse sentido, o trabalho dialoga com a autoficção e a autossociobiografia¹ como inspirações metodológicas para a criação cênica, tensionando as fronteiras entre literatura e dança, experiência e invenção, realidade e imaginação, indivíduo e comunidade.

A pesquisa de doutorado se inscreve no campo da Prática Artística como Pesquisa (PaR), e o recorte aqui descrito, reúne reflexões do que foi desenvolvido entre 2023 e 2024, por meio de aulas e laboratórios autobiográficos que articularam escrita, improvisação, fabulação e composição cênico-coreográfica, fazendo emergir protocolos não lineares de criação. Essas aulas e laboratórios se configuram como espaços de escuta e invenção coletiva, onde memórias pessoais são atravessadas por temas como colonialidade, gênero, classe e ancestralidade.

Entre os resultados do percurso, este artigo se volta à criação da obra *Umbigo de Sonho*, que se constitui como uma cena autossocioficcional, um veículo que articula memórias pessoais e familiares à dimensões coletivas, políticas e culturais do norte de Minas Gerais, reconfigurando experiências, inclusive traumáticas, para desafiar narrativas dominantes. O título *Umbigo de Sonho* surge da imagem

1 Termo que define um gênero literário híbrido, borrado e proposto pela escritora francesa Annie Ernaux, no qual a autora entrelaça indissociavelmente a memória individual com a análise da história e das estruturas sociais. Essa prática entende a sexperiência pessoal, marcada por fatores como classe, gênero e etnia, não como um fim em si, mas como um arquivo coletivo e um ponto de partida para a reflexão crítica sobre o tempo histórico.

do corpo como espiral, um centro aberto que olha para dentro e para fora, evocando o sonho como gesto de cura, reescrita e travessia. O umbigo seria, portanto, o espaço que integra elementos ficcionais, buscando tensionar a fronteira entre fato e invenção, e propondo novas formas de existir e intervir simbolicamente no imaginário social.

A partir do conceito de autossocioficção como ferramenta para conectar o íntimo ao coletivo na criação em dança, examino a relação entre memória pessoal e estruturas sociais, especialmente nos efeitos da colonialidade sobre a constituição das mais diversas subjetividades, e apresento a materialização desses conceitos na obra *Umbigo de Sonho*.

Autossocioficção, termo que defendo na pesquisa de doutorado, é o gesto de criar a partir de si, sabendo que o “eu” é uma dobra do mundo. É um modo cênico de fabular a própria vida enquanto campo atravessado por histórias coletivas, silêncios herdados, estruturas de poder e afetos compartilhados. O que se cria cenicamente não é só memória, pois cada gesto, palavra ou imagem é uma tentativa de costurar o pessoal ao histórico, o privado ao comum fazendo da prática cênica um modo de existir entre o real e o imaginado, entre o íntimo e o público.

A cena autossocioficcional surge da necessidade de ampliar as discussões sobre metodologias de criação em dança que articulem autobiografia(s), decolonialidade e dissidência corporal. Ao propor a autossocioficção como prática crítica e poética, o estudo contribui para a elaboração de pedagogias do sensível e para o desenvolvimento de estratégias de reescrita de narrativas hegemônicas, abrindo horizontes para outros modos de estar e dançar no mundo.

A estrutura deste artigo está organizada em quatro seções. Na primeira, discute-se o contexto teórico da autobiografia e da autoficção nas Artes Cênicas contemporâneas, situando seus atravessamentos políticos. Na segunda, apresenta-se a metodologia, detalhando a abordagem da PaR e aulas ocorridas ao longo do período

doutoral que ajudaram compreender a prática investigativa. Em seguida, analisa-se a criação da obra *Umbigo de Sonho*, explorando seus procedimentos e cenas como dispositivos de pensamento. Por fim, nas considerações finais, apontam-se os desdobramentos da pesquisa para a constituição de um campo ampliado da dança autobiográfica e de cunho autossocioficcional.

REFERENCIAL TEÓRICO

É intuito do doutorado, em desenvolvimento, explicitar uma Pesquisa autobiográfica em Artes Cênicas, tomando a autoficção, a autossociobiografia e a noção de autossocioficção, emergente deste processo, como eixos conceituais e metodológicos que possibilitam pensar a criação cênica como gesto de escrita de si e do mundo. No contexto das Artes Cênicas contemporâneas, essas práticas corroboram com a noção de que a autobiografia não se configura como um regime de confissão individual, e sim como uma zona de fabulação e crítica social, na qual o corpo se torna arquivo, linguagem e campo de pensamento. De acordo com Arfuch (2015)

[...] esta “virada subjetiva” poderia ser entendida, com ênfase positiva, como estratégias de autoafirmação, recuperação de memórias individuais e coletivas, busca de reconhecimento de identidades e “minorias” (no sentido de Deleuze), afirmação ontológica da diferença (sexual, étnica, cultural, de gênero) – todos registros onde o testemunhal e o autobiográfico desempenham um papel determinante (Arfuch, 2015, p. 299).

Na virada da pós-modernidade, certas experimentações cênicas passam a cruzar memória, identidade e narrativas de vida, aliando-as à contextos sociais e políticos e dissolvendo fronteiras entre sujeito e objeto, entre existência e criação, fazendo com que a vida pessoal da pessoa pesquisadora se torna ferramenta

epistemológica. Ao debruçar sobre narrativas de si, a pessoa artista da cena contemporânea tece paralelos com conceitos do campo literário, e aqui apresento de forma breve a título de contextualização.

A autoficção (Doubrovsky, 1977) é entendida como um exercício de alteridade exercendo um pacto ambíguo (Alberca, 2007). Ao borrar as fronteiras entre o real e o ficcional, a autoficção converte o vivido em matéria de criação. Expor-se na cena enquanto artista que fala de si pode, segundo Alberca (2007), gerar um efeito de ambiguidade, onde o artista se mostra a ponto de “confundir pessoa e personagem ou em fazer da própria pessoa um personagem, insinuando, de maneira confusa e contraditória, que essa personagem é e não é o autor” (Alberca, 2007, p. 32). Nas artes da cena, essa perspectiva ganha corpo em processos em que o sujeito se narra performativamente, assumindo a ambiguidade entre documento e corpo, o real e a imaginação.

Em diálogo com esse modo de ver, a autossociobiografia presente na obra de Annie Ernaux (2016) amplia o gesto de escrita de si, atravessando-o pelas estruturas sociais que o constituem. Ernaux reconhece que o Eu é inseparável das forças históricas que o formam, mostrando em sua obra interseccionalidades de classe, gênero, território e linguagem. A autora pretende “vingar a raça” (2016), não no sentido literal de vingança, mas como um ato simbólico de reparação e deslocamento social por meio da escrita. Vejo assim que, o relato pessoal pode se transformar em um campo de análise, dando ao testemunho um caráter coletivo, em que as marcas da vida se revelam como inscrições de um tempo histórico no mundo.

Tecendo cruzamentos entre artes cênicas e literatura, esta pesquisa propõe o conceito de autossocioficção, entendido como um modo de criação que fabula a partir de si para tocar o comum, unindo o impulso inventivo da autoficção à consciência sociopolítica da autossociobiografia. A prática cênica torna-se, assim, um território de experimentação liminar, em que memória e fabulação se entrelaçam, transformando experiências individuais em matéria que

propõe diálogo com questões sociais, políticas e identitárias. Na dança, mais precisamente em *Umbigo de Sonho*, a autossocioficção opera como estratégia coreográfica e narrativa, em que o corpo narra, desloca e reimagina as memórias, tensionando os limites entre documento, ficção e fabulação, desafiando, assim, as hierarquias narrativas nas diversas formas de existir e habitar o mundo.

A pesquisa de doutorado em desenvolvimento entende que o campo autobiográfico pode operar como material de análise quanto como poética de criação, transformando memórias em gesto estético e político. Nesse contexto, aponto práticas como a autoescritura performativa (Leite, 2014) e a dança-depoimento (Macedo, 2019; 2021), nas quais experiências pessoais são fragmentadas, reinventadas e reorganizadas esteticamente, transformando o corpo em arquivo vivo e espaço de intervenção social.

A autoescritura performativa (Leite, 2014) concentra-se nos processos de escrita e de construção cênica, partindo de materiais pessoais como diários, memórias e reflexões não ficcionais. O ponto central desse conceito é o encontro entre a escrita de si, a invenção dramática e a performatividade. A autoescritura percorre o caminho do registro íntimo ao espaço cênico, resultando em ações performativas investigando identidade, memória, verdade e ficção.

Em paralelo, a dança-depoimento (Macedo, 2019; 2021), ou cena-depoimento, prioriza a presença cênica e a ação coreográfica, utilizando depoimentos pessoais, memórias e vivências dos intérpretes como matéria-prima. O corpo, entendido como arquivo, é capaz de carregar marcas do passado e reinterpretá-las em cena. A trajetória vai da vivência pessoal à criação coreográfica, gerando uma dança que se torna instrumento poético e político de expressão e memória.

Esses conceitos dialogam diretamente com a proposta da pesquisa em *Umbigo de Sonho* e orientam cenicamente o conceito de autossocioficção. Ambos operam no limiar entre o individual e o coletivo, mostrando como experiências autobiográficas, quando

processadas artisticamente, transcendem o pessoal e se conectam a dimensões políticas e sociais. As estratégias práticas apresentadas por Macedo, por exemplo, demonstram como histórias de vida em contextos coletivos podem ser catalisadoras do movimento, tornando a dança uma plataforma para expressão, traumas, resistências e memórias compartilhadas.

A prática cênica contemporânea tem se voltado de maneira crescente para o universo narrativo autobiográfico, explorando a cena como espaço de exposição, elaboração e reinvenção de experiências pessoais. Essa tendência desloca o foco da representação para a presença, e da ficção dramática para a autorreferência, propondo novas relações entre sujeito, memória e criação artística. Não se trata de narrar a vida como um passado fixo, mas de reencená-la, reinventá-la e partilhá-la diante do outro.

O ato de narrar-se é também um ato de autoexposição e escuta, onde o íntimo, ao ser compartilhado, se torna público mostrando o corpo como arquivo sensível, onde se inscrevem violências, desejos, pertencimentos e resistências. O que era da ordem do segredo, do silêncio ou do trauma passa a ter uma dimensão política abrindo um espaço de identificação e de espelhamento onde o público reconhece algo de si mesmo naquela exposição.

Pensar o corpo autobiográfico desta forma implica reconhecer que nenhuma narrativa de si é neutra, já que o corpo do artista se torna um dispositivo de alteridade, um espelho que devolve a audiência sua própria imagem atravessada por emoção, memória ou ferida.

Como assinala Aníbal Quijano (2005), a colonialidade do poder institui hierarquias de saber, ser e sentir que atravessam a constituição das subjetividades. Essa lógica se impôs sobre outras formas de conhecimento e existência, apagando ou subordinando saberes provenientes de diferentes tempos e territórios. É possível compreender que essa colonialidade não apenas organizou o mundo a partir da raça, mas também hierarquizou modos de saber e sentir. Portanto,

esta pesquisa busca produzir fissuras nas estruturas coloniais, revela um corpo em dança que reencena e reescreve narrativas, criando brechas para imaginar outros modos de conhecimento e presença.

A dança, enquanto campo sensível de inscrição e deslocamento, oferece meios para reverberar histórias silenciadas e questionar narrativas hegemônicas. Dançar, nesse sentido, aproxima-se do que Gloria Anzaldúa (2015) propõe ao compreender o corpo como fronteira móvel, onde “para sobreviver nas fronteiras é preciso viver sem fronteiras, tornar-se uma encruzilhada” (p. 256). Errante e transfronteiriço, a autossocioficção articula, assim, uma proposta poético-política², em que o mover se torna pensamento insurgente e gesto de cura, soldando a ancestralidade, dissidências e sonho.

Ao reconhecer a dança como escrita de mundo, em que o corpo é simultaneamente arquivo e invenção, esta pesquisa orienta por uma Prática Artística como Pesquisa (PaR) onde o fazer artístico não é apenas meio de expressão, mas também modo de produção de conhecimento, integrando teoria e prática em um mesmo movimento reflexivo. Conforme Robin Nelson (2013), a PaR envolve uma tríade relacional entre saber tácito, prática criativa e reflexão crítica, permitindo que a pesquisa se desenvolva a partir do corpo, e não apenas sobre ele.

A PaR acolhe a incerteza, a deriva e o não linear como dimensões constitutivas do processo, privilegiando uma lógica espiralar e rizomática, coerente com o caráter autobiográfico e fabulatório deste trabalho. Assim, os protocolos não lineares de criação desenvolvidos nos laboratórios autobiográficos tornam-se simultaneamente dispositivos metodológicos e poéticos, articulando escrita, improvisação e composição como modos de pensar e de existir.

2 Nesta pesquisa escolheu-se redigir sem espaço e criar o termo **poéticopolítico** referindo-se a um modo de criação em que a dimensão estética e a dimensão política se tornam indissociáveis. Nessa perspectiva, a autobiografia passa a operar como gesto de resistência e reinvenção de si. Ao articular memória, gênero, raça e colonialidade por meio de linguagens cênicas, o poéticopolítico transforma a dor em potência e o silêncio em reverberação sensível.

PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO CÊNICA AUTOFICCIONAL

Figura 1 - A foto rasgada mostra Deição e sua prima de mãos dadas no quintal da avó materna em Montes Claros (MG). O rasgo horizontal divide a imagem, resultado de uma pergunta invasiva sobre um suposto relacionamento entre as crianças. O gesto da prima puxando o short e o sorriso forçado revelam tensões não explícitas. O rasgo é um ato de autodefesa, rejeitando expectativas sociais e afirmando a identidade gay de Deição.



Figura 2 - Maria Aparecida Mendes, tia de Deição, posa sorridente em frente à casa da avó Josefina, entre um cróton frondoso e rosas brancas (década de 1970-1980). A foto empoeirada, tirada em uma rua rural, captura a simplicidade afetiva do local. Os pés firmes no chão contrastam com os problemas de mobilidade que ela enfrenta hoje, acrescentando camadas de significado à imagem. Único registro da casa da avó, a foto torna-se um testemunho emocional de laços familiares e passado.



Fonte: Acervo do autor.

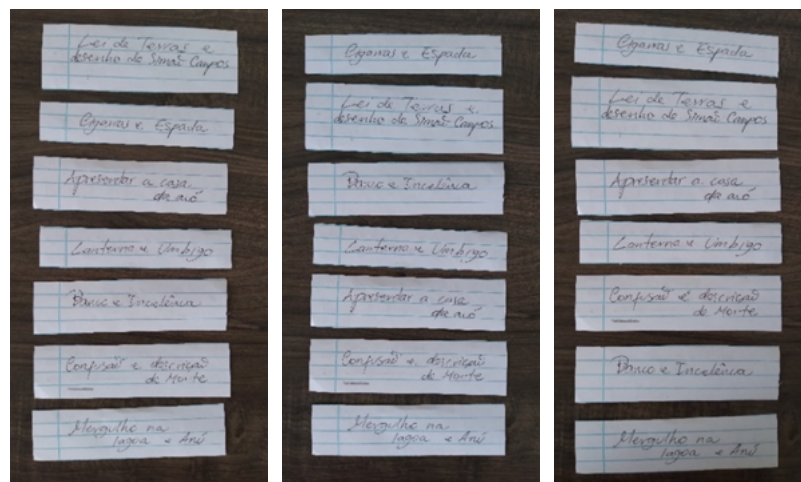
Durante o desenvolvimento da pesquisa que originou *Umbigo de Sonho*, participei de uma disciplina³ que constituiu uma experiência que possibilitou a vivência direta com protocolos de criação proposto pelas professoras e exposições de práticas documentais e autobiográficas. Noto que a metodologia proposta durante a disciplina parte da Prática Artística como Pesquisa (PaR) (Nelson, 2013) e do conceito de Pesquisa Performativa (Haseman, 2006; Fernandes, 2013; Scialom, 2016), conceitos que compreendem o corpo como agente de conhecimento e a criação artística como ferramenta investigativa. Robin Nelson (2013, p. 8), explica que “[...] a prática é o método-chave de investigação e, no que diz respeito às artes, uma prática [...] é apresentada como evidência substancial sobre uma questão de pesquisa”.

Assim, durante os dias nos quais as aulas se desenrolaram, as atividades se estruturam a partir de três princípios centrais: (1) Exploração da memória pessoal e coletiva: por meio de exposições guiadas de escrita, fala e movimento, fomos convidados a identificar memórias significativas e traduzi-las em material coreográfico. Nessa fase, denominada *coleção*, os exercícios buscavam não apenas resgatar lembranças, mas também problematizá-las, situando experiências individuais dentro de contextos culturais e sociais mais amplos.

(2) Protocolos não-lineares e restrições criativas: cada participante foi desafiado a organizar e selecionar suas memórias, a fim de transformá-las em cenas, gestos ou sequências de movimentos que pudessem ser compartilhados ao grupo. Esse procedimento permitiu observar como narrativas íntimas podem se tornar cenas-depoimentos, evidenciando as tensões entre o eu e o outro, entre o individual e o social.

3 A primeira disciplina, *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunho* foi ministrada pelas Professoras Dra. Lígia Losada Tourinho e Dra. Vanessa Macedo, do Programa de Pós-graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/ UFRJ). *Umbigo* foi desenvolvido em 2023, durante a realização das disciplinas do doutorado, onde trabalhei com documentos, autobiografia e narrativas de vida.

Figura 3 - Três versões de roteiro da peça *Umbigo de Sonho*, desenvolvida no Rio de Janeiro com as professoras Vanessa Macedo e Ligia Tourinho. As páginas rabiscadas e anotações revelam um processo criativo não linear, com experimentações de ordem cênica e narrativa. A imagem ilustra o trabalho artesanal de construção dramática, onde textos, movimentos e cenas são costurados para formar uma narrativa coesa.



Fonte: Autoria própria.

(3) Processo reflexivo e registro contínuo: Os laboratórios incorporavam momentos de observação, discussão e anotação, incentivando uma reflexão sobre o material gerado. A metodologia enfatizava que a criação não se limita ao gesto ou à dança final, mas se estende à compreensão dos atravessamentos sociais, políticos e culturais que atravessam os corpos em movimento.

O impacto desse período na UFRJ fez-me consolidar uma abordagem metodológica para a pesquisa, fornecendo ferramentas para a criação de protocolos de criação autoficcional. Estas práticas, somadas a vivência cênica de *Umbigo de Sonho*, permitiram que memórias pessoais fossem transformadas em paisagens coreográficas. Deste modo, a partir das práticas desenvolvidas, notei uma síntese metodológica: o corpo seria como arquivo vivo que materializa

experiências corporais e afetivas; a memória pessoal que se transforma em material cênico e a intervenção simbólica sobre o imaginário social tensiona fronteiras entre vida e obra, fato e invenção, indivíduo e coletivo.

Em suma, autossocioficção descreve uma estratégia de criação nas Artes Cênicas em que o autobiográfico e o ficcional coexistem, permitindo que experiências íntimas se expandam a partir de diálogos coletivos e políticos. Nessa cena suspensa, surge um outro tipo de pacto que, para além de um depoimento, torna-se um acordo tácito entre artista e público. Este pacto de suspensão permite transgredir fronteiras entre real e fictício, pessoal e coletivo, liberando a narrativa da coerência estrita, transformando memórias, imaginação e reflexões em experiência performática, desafiando, assim, a percepção de identidade e autenticidade.

Em busca da materialização deste pacto, a PaR atuou como eixo condutor, permitindo que o movimento, a memória e a escrita autobiográfica se articulassem em uma lógica investigativa na qual o corpo se torna, simultaneamente, suporte e veículo de pesquisa. O material produzido durante as aulas foi coletado, organizado e selecionado para compor uma dramaturgia que articula tensões de memórias pessoais sobre minha avó paterna. A estrutura da obra utilizou técnicas de sobreposição de narrativas, fragmentação temporal e espacial, e deslocamentos entre presença e ausência. A formalização da cena dançada em uma dramaturgia permitiu que memórias individuais fossem reconfiguradas como experiências coletivas compartilhadas, explicitando a existência apagada da mulher norte mineira, criando uma cena autossocioficcional em que traumas, resistências e estratégias de dissidência corporal se tornam visíveis.

Após a estreia do trabalho, a fim de compreender melhor os procedimentos metodológicos, realizei o 'Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais: Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida'. A proposta, que combinou práticas de movimento, improvisação e

escrita, destinados a explorar memórias das pessoas participantes. As atividades foram idealizadas para que houvesse o entrelaçamento de narrativas autobiográficas e suas questões sociais, incentivando transformar experiências subjetivas em material coreográfico. Cada laboratório, um em Montes Claros-MG, e outro em Goiânia-GO, se constituiu como um espaço de experimentação sensível, no qual o corpo se engaja em exercícios de escuta, peso, fluxo e contato, ao mesmo tempo que reflexões sobre identidade, trauma e resistência são verbalizadas ou escritas, contribuindo para o mapeamento de memórias corporais e afetivas.

Estes laboratórios não chegaram a desenvolver processo criativos finalizados, como a cena *Umbigo de Sonho*, porém, é notório que os protocolos incentivaram a exploração de múltiplas possibilidades de narrativa e de improvisação, ao mesmo tempo em que problematizam hierarquias e convenções. Assim, o laboratório cria um espaço de experimentação em que autoficção e autossociobiografia se entrelaçam a uma crítica às estruturas sociais e coloniais. Nesse contexto, o gesto autobiográfico surge como um ato de descolonização da narrativa, ao converter vivências silenciadas em matéria de criação. Ao fazê-lo, subverte a lógica colonial que insiste em separar arte e vida, corpo e pensamento, indivíduo e sociedade, instaurando um campo poéticopolítico de resistência e invenção.

DO UMBIGO PARA O MUNDO

A cena autossocioficcional *Umbigo de Sonho* constitui-se como um ritual espiralar, onde a estrutura espiralada da casa da avó repete-se até que, em um redemoinho de movimento, irrompe o próprio sonho encarnado. O trabalho articula gestos autossociobiográficos e paisagens coreográficas através de procedimentos que borram as fronteiras entre documento e ficção, memória e invenção.

Figura 4 - O corpo de Deicho, contorcido e com rosto coberto pela camisa, induz à vulnerabilidade, enquanto o restante do corpo expressa uma agonia. No centro da imagem, o corpo é o ponto focal, enquanto os objetos ao redor – levemente desfocados – remetem a fragilidade da memória. A luz suave, em tons de branco e lilás, cria uma atmosfera etérea. Os blocos de madeira que representam a vila de Simão Campos aludem ao contexto rural, enquanto a espada de São Jorge e o brinquedo roi-roí infantil acrescentam elementos simbólicos de proteção e infância. A lanterna, ao lado, reforça o tema do caminhante no escuro. A cena retrata a performance da morte da avó paterna, explora nuances de perda e catarse.



Fonte: Acervo do autor.

A montagem cênica materializa um ato político ao dar corporeidade a memórias silenciadas, demonstrando, por meio de seus procedimentos artísticos, como a prática autobiográfica se transforma em um agenciamento político, questionando narrativas hegemônicas. A exploração e a materialização de um tempo espiralar, como proposto por Leda Maria Martins (2021), fazem com que a cena rompa com a linearidade, propondo uma temporalidade decolonial em que a resignificação do esquecimento atua como dispositivo de pensamento e resistência.

O processo criativo desenvolveu-se a partir do método proposto por Vanessa Macedo (2018; 2022) de coletar, organizar e selecionar materiais autobiográficos, um arquivo composto por documentos familiares, certidões incompletas, fotografias rasgadas e memórias fragmentadas. Executar esta tríade metodológica foi um desafio, por envolver elementos profundamente subjetivos que resistem à linearidade. A coleta se assumiu um caráter de garimpo do passado familiar; a organização se estabeleceu por relações temáticas entre os fragmentos; e a seleção funcionou como filtro crítico, determinando o que seria destacado em cena, conforme disposto na figura 4

A obra opera o que bell hooks (2019) denomina como olhar opositor: um ato político de ver e ser visto que desafia as estruturas de poder. Ao projetar as únicas duas fotografias existentes da avó, sempre fragmentadas e incompletas, a cena explicita o silenciamento de figuras marginalizadas, e também afirmar sua presença resistente. O corpo-tela do performer torna-se arquivo vivo, onde se inscrevem tanto as marcas do apagamento quanto as estratégias de resistência ancestral.

O umbigo, enquanto cicatriz biológica e simbólica, funciona como portal duplo que articula os principais temas da obra. Trauma e afeto se entrelaçam na investigação das memórias familiares, especialmente aquelas relacionadas à figura da minha avó, Josefina, e às suas ausências nos registros documentais. A certidão de nascimento da minha tia Maria Aparecida – que omite o sobrenome Xavier e registra a cor como “morena” – torna-se emblemática dos processos de opressão e apagamento racial que perpassam a história familiar.

Figuras 5 e 6 - Duas fotos de Josefina Xavier: a primeira, em preto e branco, é um retrato formal e sério, provavelmente para documentos. A segunda, em cores, mostra-a recostada em uma parede, com vestido azul-escuro e lenço na cabeça. Em ambas, seu olhar distante e cansado contrasta com a rigidez da foto oficial. A justaposição das imagens questiona a diferença entre representações públicas e vivências privadas, destacando a riqueza das experiências humanas.



Fonte: Acervo do autor.

A estrutura dramaturgica organiza-se em sete cenas-esboço que funcionam como ilhas autônomas de sentido: 'Lei de terras e desenho de Simão Campos', 'Cigarras e espada', 'Apresentar a casa da avó', 'Confusão e descrição da morte', 'Banco e incelência', 'Mergulhar na lagoa e anu', 'Lanterna e umbigo'. Durante a montagem, estas cenas permutam em diferentes arranjos, criando uma geografia de sentidos onde a narrativa emerge não das relações dialéticas entre os fragmentos e não por sua cronologia, à maneira da constelação benjaminiana.

A investigação do Norte mineiro, território marcado pela Lei de Terras de 1850 e pelo coronelismo, conecta o trauma familiar às

estruturas de opressão mais amplas. A figura do fazendeiro Simão Campos, que dava nomes a logradouros públicos enquanto consolidava seu domínio sobre a população vulnerável, representa a violência epistêmica que a obra busca tensionar.

Esta abordagem permite ressignificar o esquecimento não como limitação, mas como gesto consciente de resistência. A obra demonstra como a prática autobiográfica nas artes cênicas pode funcionar como dispositivo de agenciamento político, transformando documentos íntimos em ferramentas de questionamento das narrativas hegemônicas.

Figura 7 - Deição aparece agachado, apoiando uma lanterna no joelho para iluminar blocos de madeira que simulam o vilarejo de Simão Campos-MG. A luz contrasta com o fundo azul-escuro, destacando os contornos do corpo e os detalhes das miniaturas. O chão riscado com giz imita as ruas do vilarejo, adicionando textura à composição.

A expressão séria e concentrada de Deição reflete sua conexão com o local representado. Sua postura abaixada, próxima às casinhas, sugere respeito e uma busca por vínculos com a história e memória do lugar. A lanterna simboliza a busca por compreensão, posicionando Deição como mediador entre o público e a narrativa.



Fonte: Acervo do autor.

O trabalho gerou desdobramentos pedagógicos significativos, culminando na proposição do Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida (2024), onde as estratégias desenvolvidas em *Umbigo de Sonho* foram compartilhadas e expandidas coletivamente. Este desdobramento reforça o caráter político da pesquisa, que compreende a autobiografia não como confissão individual, mas como zona de fabulação e crítica social, na qual o corpo se torna arquivo, linguagem e campo de pensamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A AUTOSSOCIOFIÇÃO E O AGENCIAMENTO POLÍTICO DA CENA

A pesquisa artística que culminou na obra *Umbigo de Sonho* além de resultar em uma montagem cênica, aponta caminhos, estabelecendo que o corpo do artista é, fundamentalmente, um território de memória e fabulação onde toda escrita de si é inseparável de forças históricas e políticas.

O conceito emergente de Autossocioficção, que tece o impulso inventivo da autoficção com a consciência sociopolítica da autossociobiografia, aponta para um modelo metodológico e conceitual que busco consolidar: a pesquisa autobiográfica em Artes Cênicas. Este tipo de pesquisa surge como necessidade de legitimar a prática artística como forma de produção de conhecimento, rompendo com modelos científicos rígidos. Ela nasce da constatação de que a criação não é apenas expressão subjetiva, mas também um modo de investigação, reflexão e proposição crítica.

Este tipo de prática autobiográfica, através de seus protocolos não lineares se demonstrou um processo de enunciação que materializa um pacto de suspensão com o público. Este acordo tácito

permite que o espectador seja transportado além do relato factual, engajando-se em uma experiência onde a narrativa de si é um fazer que produz novos saberes coletivos.

Em *Umbigo de Sonho*, essa prática permitiu que as ausências e os apagamentos da avó (marcas de opressão e colonialidade no Norte de Minas) fossem reconfigurados em um ato de resistência.

Para desdobramentos futuros, sejam com novas edições do Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais, ou com circulação do trabalho cênico, se confirma que a autossocioficção é uma direcionadora para um campo ampliado da dança. *Umbigo de Sonho* materializa a dança como uma escrita de mundo onde contar é fazer, e fazer é resistir, reafirmando assim que o Eu é sempre coletivo e que a cena, guiada pela memória e pela fabulação, torna-se um espaço ético e estético para que corpos dissidentes possam reescrever narrativas hegemônicas e produzir outros modos de existir.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna M. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

_____. **Borderlands/La Frontera**: The new mestiza. Trad. Carmen Valle. Colecion Ensayo. Capitan Swing, Madrid, 2016.

ERNAUX, Annie; JEANNET, Frédéric-Yves. **A escrita como faca e outros textos**. Tradução de Mariana Delfini. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023.

FAEDRICH, Anna. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em <i>O filho eterno</i>, de Cristovão Tezza. **Letrônica**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 181-195, 2011. Disponível em: <<https://pucrs.emnuvens.com.br/letronica/article/view/7984>>. Acesso em: 6 jun. 2025.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibebe *et al.* A arte do movimento na prática como pesquisa. **Anais ABRACE**, Campinas, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913>>. Acesso em: 2 fev. 2025.

HASEMAN, Brad. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, [S. l.], n. 118, p. 98-106, fev. 2006.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. Quem é a dança do “eu” – reflexões sobre o autodepoimento na cena. *In*: **Anais CONGRESSO DA ABRACE**, São Paulo, v. 20, n. 1, 2019.

_____. Mulheres da Cena Mulheres em cena – dimensão política do eu. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 11., 2021. **Anais CONGRESSO DA ABRACE**, São Paulo, v. 21, n. 1, 2021.

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

PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. 1. ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: apontamentos iniciais. **Revista NÓS: Cultura, Estética e Linguagens**, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio 2021.

SMITH, Sidonie; WATSON, Júlia. **Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives**, 2ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

7

Isis Akagi (USP)

DESMONTANDO, MONTANDO, REMONTANDO QUEBRA-CABEÇAS

O presente texto busca mostrar os caminhos da investigação intitulada “desmontando, montando, remontando quebra-cabeças”, apresentada como tese ao Programa de Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes Ciências e Humanidades para a obtenção do título de Doutora em Ciências. O quebra-cabeça mencionado é especificamente um Tangram, quebra-cabeça chinês que, originalmente possui sete peças geométricas (dois triângulos grandes, um médio, dois pequenos, um quadrado e um paralelogramo) e inúmeras possibilidades de resolução, já que o objetivo é criar imagens a partir destas peças – sendo possível, inclusive, criar novas/outras maneiras de combiná-las e assim, criar outras/novas imagens.

Em meu Tangram, metáfora materializada em **nove** peças, uma vez que acrescentei duas peças ao jogo (dois círculos), cada peça tem ainda um correspondente em palavra, cor e ideograma. Os ideogramas japoneses são parte importante da investigação porque são uma tecnologia ancestral de minhas/meus antepassadas/antepassados, revelando, em parte, como elas/eles se operacionaliza(va)m culturalmente e também porque são considerados elementos exóticos até hoje, ainda que o Brasil seja, segundo o IBGE, o país com maior concentração de pessoas japonesas e descendentes fora do Japão. A forma como se organiza uma língua revela aspectos culturais importantes e, no caso do Brasil, apesar de suas inúmeras encruzilhadas (culturais, sociais, de diferentes diásporas), é possível notar o apagamento, um silenciamento de algumas destas influências. “Apagamento”, inclusive, é uma das peças, a peça verde. 消.

A princípio, a investigação estava prevista para ser um Atlas. Um “pequeno Atlas poético-político-social” que visava redesenhar mapas geopolíticos físicos (ou subjetivos) a partir de uma perspectiva da dissidência, do lugar de fala (RIBEIRO, 2019) de alguém que sempre teve uma sensação latente de não-pertencimento. A dissidência era base da “rosa dos ventos” que organizava o Atlas, cujos pontos cardeais eram “corpo” (体), “memória” (心) e “território”

(地). Marcadores como raça, classe, gênero, entre outros eram e são fatores cruciais, pois permitem paralaxe em relação ao que é considerado hegemônico. A questão do “corpo amarelo”, categoria sociopolítica de pessoas leste-asiáticas e/ou descendentes foi o que determinou, em parte, a adoção das cores também como metáfora nesta etapa. Os pontos cardeais, com suas palavras e ideogramas, seriam como “cores primárias”: amarelo, vermelho e azul. Corpo é amarelo (auto-explicativo), memória é vermelho e território é azul. Entendendo que as cores podem assumir diferentes entendimentos e suscitar diferentes emoções para cada pessoa, adotei a Teoria das Cores como parâmetro para delinear as palavras e ideogramas que escolhi como pontos da rosa dos ventos.

Na cultura japonesa, o vermelho é uma cor bastante presente, simbolizando o sol e, no meu caso, presente no sobrenome que carrego, AKAGI (赤木). “Aka” (primeiro ideograma) significa “vermelho” e “ki” (cuja leitura, neste caso, vira “g”) significa “árvore”. Isis Akagi, Isis “Árvore Vermelha”. Vermelho é a cor que está ligada à minha ancestralidade e, neste sentido, à “memória”. Há uma antiga lenda japonesa acerca de um “fio vermelho” (赤い糸) que une duas pessoas por gerações, inclusive ultrapassando limites de vida e pós-vida. Para mim, desde o início dos processos de criação como artista e também pensando em toda a trajetória acadêmica percorrida até aqui, o “fio vermelho” me une, me (re)conecta sempre à essa(s) memória(s) – seja pela busca pessoal, seja pelo olhar e apontamento de outras pessoas que, ao se depararem com meu fenótipo, imediatamente me ligam a ela.

O azul representa “território” porque, segundo Milton Santos, seria uma categoria em constante transformação, unindo uma dimensão material (o espaço propriamente dito, objetos, infraestrutura, etc) com uma dimensão humana (que perpassam por aspectos subjetivos, pessoais, mas também pelas ações e intervenções de pessoas nos espaços). Pela perspectiva japonesa, azul e verde são “a mesma cor” – a cor do céu, a cor do mar, a cor da mata. Na bandeira

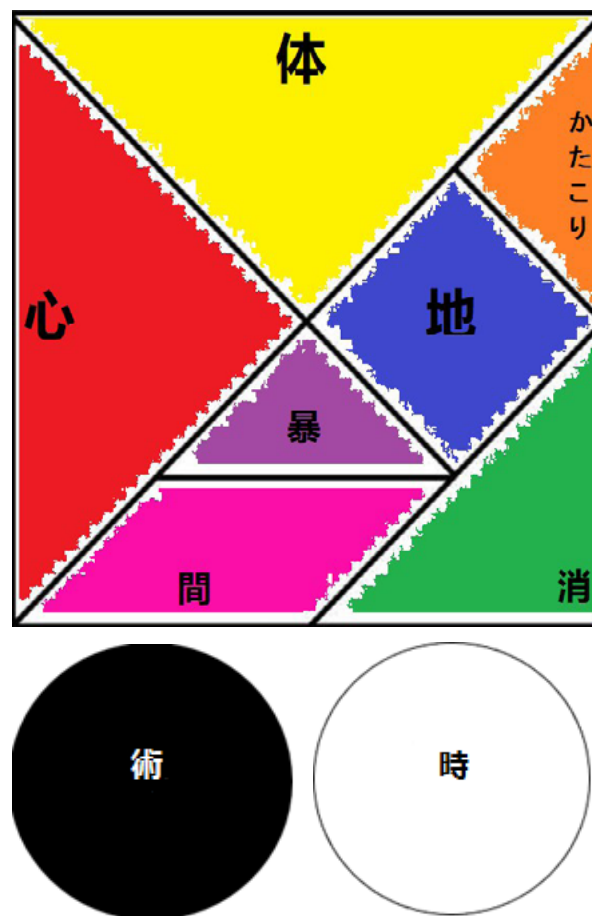
brasileira, o verde simboliza nossas matas, nosso território. A partir do entendimento de que um território é parte fundamental das relações (humanas e não-humanas), escolhi a cor azul para dar conta das inquietações sobre não-pertencimento, a partir de entendimentos que vão desde a ocupação territorial (como ocupa? quem ocupa?), com as observações de, por exemplo Francesco Careri sobre o caminhar enquanto prática artística e até o conceito de “não-lugar” de Marc Augé, em que estes são considerados lugares de passagem.

Do “cruzamento” dos pontos cardeais, surgiram os pontos colaterais:

- amarelo e vermelho: corpo e memória – laranja *katakori* (肩凝り)
- vermelho e azul: memória e território – violeta violência (暴)
- azul e amarelo: território e corpo – verde apagamento(s) (消)

No entanto, à época do exame de qualificação, fui alertada pela professora Marília Velardi acerca do que representaria um “Atlas”: boa parte da construção cartográfica foi feita no momento em que a expansão territorial e as diversas colonizações estavam em seu auge; ademais, faz referência ao mito grego de Atlas, o gigante que carrega o mundo nas costas como castigo divino (um mito ocidental). Esses aspectos enfraqueciam a noção de dissidência que, a princípio, a investigação almejava. Foi sugestão dela a adoção do Tangram no lugar de um Atlas, onde eu pudesse abrigar as palavras-cores-ideogramas de uma maneira mais coerente com a proposta do programa e as minhas próprias aspirações enquanto lugar de dissidência. Assim, as palavras-cores-ideogramas “viraram” as peças do Tangram (Figura 1), sendo:

Figura 1 - Palavras-cores-ideogramas



Fonte: Autoria própria.

Neste Tangram, as cores primárias amarelo, vermelho e azul representam respectivamente "corpo", "memória" e "território"; as secundárias violeta, laranja e verde representam "violência", "katakori" e "apagamento"; já as "não cores" rosa, preto e branco representam "ma", "metodologia" e "tempo".

Rosa, preto e branco são consideradas aqui não cores, pois, em termos físicos: 1) rosa (ou magenta) é uma percepção óptica, não havendo frequência de ondas específica para ela; 2) preto é a ausência de luz e 3) branco é a “junção” de todas as cores do espectro visível. Além disso, para chegar a estas palavras em português (GONZÁLEZ) houve também a influência dos ideogramas e seu *modus operandi*, que trazem em si uma maneira de ser-estar no mundo tipicamente leste asiática. Confluências nipo-amefricanas resultantes das diferentes diásporas que se encruzilharam em Brasil, antes conhecido como Pindorama. ピンドラマ.

O idioma japonês é composto por três alfabetos: ひらがな *hiragana*, カタカナ *katakana* e 漢字 *kanji* (ideogramas). Os dois primeiros são oriundos do terceiro, que foi “importado” da China. A diferença entre os ideogramas chineses e japoneses está em sua leitura – o significado costuma ser o mesmo. Quando o Japão adota os *hanzi* chineses, importa também a forma como eram pronunciados tais ideogramas (por exemplo, *hanzi* e *kanji*: são grafados com os mesmos ideogramas 漢字) e isso, vindos de diferentes partes da China e em diferentes épocas, o que resultou, no caso do japonês, que alguns ideogramas têm duas ou mais maneiras possíveis de leitura. Isso é um pouco desesperador para quem aprende o idioma (apesar de, gramaticalmente, ser bem mais simples do que idiomas neolatinos), mas também, no meu caso, abre possibilidades para neologismos, brincando com falsos cognatos.

E o que tudo isso tem a ver com mudança social e participação política?

Partindo da linha “arte, mídia e sociedade”, sendo uma mulher cis amarela, LGBTQIAPN+, artista, que nasceu e vive no Brasil, entendo que há diversas frentes de opressão aos quais estou submetida. Corpos como o meu ainda são lidos e vistos como estrangeiros, forasteiros. “Você é japonesa, chinesa ou coreana?” Sou brasileira. E essa é uma informação que, no geral, é difícil de as pessoas

processarem. O senso comum nos coloca como alguém “de fora” e isso não é à toa. É fruto de uma construção sócio-histórica (midiática) ligada ao colonialismo e à criação de hierarquias raciais muito bem definidas. A categoria “amarelo” foi criada como intermediária entre brancos e negros para reforçar ainda mais as narrativas de (pre)dominância racial em que quanto mais alva a pele, maiores os privilégios.

Sou brasileira, no entanto, sempre me senti não-pertencente, já que minhas características fenotípicas sempre foram alvo de algo que diferencia – e, diferenciando, afasta. Era (e é) comum as pessoas se referirem a mim como “vocês”, como se “eu” fosse “a outra” e, na minha cabeça de criança, por exemplo, isso sempre foi um nó, pois para mim, “eu e você” éramos “nós”. No entanto, tive algum contato com a cultura japonesa na infância, pois morei um ano (dos cinco aos seis anos de idade) no Japão com minha família. Lá, ao contrário do que se poderia imaginar, eu também era tratada como estrangeira, forasteira. Ou seja, um não-pertencimento que deixou uma criança bem (mais) confusa. Esta inquietação sempre atravessou minhas vivências e, claro, minhas manifestações e criações artísticas.

Falar sobre minha existência é honrar minhas e meus antepassados. É honrar as sementes de “árvores vermelhas” que puderam germinar em solo brasileiro e não foram dizimadas pela bomba atômica (uma parte da minha família paterna veio de Hiroshima, província que, em 8 de agosto de 1945, foi bombardeada pelo exército estadunidense durante a segunda guerra mundial).

Ao contrário de muitas pessoas nipo-brasileiras, eu tive e tenho contato com a língua. No Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas e especialmente durante a guerra, falar japonês foi proibido pelo Estado: livros foram queimados, pessoas tiveram que esconder/enterrar objetos que remetiam à cultura japonesa ou eram presas, não era permitido mais de duas pessoas amarelas caminhando juntas, pois poderiam ser presas, etc. Isso acabou gerando uma “quebra”

geracional, onde boa parte de descendentes acabou perdendo o contato com a cultura de seus/suas antepassados/antepassadas.

Aprendi a falar japonês no Japão, brincando e interagindo com outras crianças, imersa num cotidiano onde tudo era dito em japonês. Para não deixar que eu e meu irmão nos esquecêssemos do português, minha mãe e meu pai conversavam conosco, mas a comunicação era fluída em japonês. No entanto, fui alfabetizada em japonês aqui no Brasil. O fato de já falar o idioma facilitou o processo de aprendizagem, mas o que garantiu de fato foi a insistência da minha mãe, que não me deixou parar. Era (e é) interessante as co-relações imagéticas e de palavras (trocadilhos) possíveis entre os idiomas (japonês e português), principalmente no que tange a criação artística.

Os ideogramas, assim como diversas palavras do japonês têm a ver com um *modus operandi*, uma maneira de perceber o mundo e as coisas, uma cosmopercepção. Palavras como 間 *ma* são erroneamente traduzidas como "conceitos". No entanto, o conceito é algo específico de um *modus operandi* ocidental. 間 *Ma*, a peça cor de rosa do meu Tangram, por exemplo, é composto por um portão (門) através do qual, se vê o sol (日) e tem um sentido de "brecha", "fresta". Serve tanto para um contexto espacial quanto temporal. Está na ligação, na relação (por exemplo, *hito/nin/jin* [人] é "pessoa" e *nin'gen* [人間] é "ser humano"), mas também na duração, no intervalo, no período (por exemplo, *toki/ji* [時] é "tempo" [a peça círculo branca acrescentada ao Tangram] e *jikan* [時間] é "o tempo que dura"). 間 *Ma*, no presente Tangram, se refere a espaços-tempos onde a possibilidade de ser quem somos é respeitada e desejosa: no cotidiano e em todos os espaços que habitamos ou percorremos (inclusive o ambiente acadêmico).

O próprio "tempo" tem uma medida diferente. "Contemplar o sol": *hi* 日(sol) e *tera* 寺 (templo). 時. A existência de "jardins japoneses" não é mera coincidência. A contemplação é algo basilar na

cultura japonesa. Os *dō* 道, “caminhos” unem a contemplação, a ação, a repetição, a apreciação. Englobam também filosofia, arte, espiritualidade e ciência, não havendo segmentação. Não são conceitos, são literalmente caminhos a serem percorridos durante a vida (ou durante o período em que você estiver trilhando determinado percurso).

O tempo, nesse sentido, se aproxima da perspectiva africana trazida pela professora Leda Maria Martins: não-linear, mas curvo e em espiral. Nela, o tempo é reversível, ou seja, a cronologia (a “tirania de Chronos”) não dita a ordem dos acontecimentos e assim, passado, presente e futuro são concomitantes, pois são manifestações que se dão por e através da corporeidade. O ancestral é passado, mas também presente e futuro porque é manifestado neste *corpus* orgânico e vivo. Nos dizeres da professora Leda, o passado contém passado, presente e futuro. O presente contém passado, presente e futuro e futuro contém passado, presente e futuro. É uma cosmopercepção, uma maneira de compreender o mundo que se aproxima bastante da noção de começo, meio, começo, de Nego Bispo e também de futuro ancestral de Ailton Krenak. Maneiras, todas, por sua vez, que ousam sair da (mono)lógica euro-centrada.

A intenção aqui não é falar de cada peça-palavra-cor-ideograma (para isso, sugiro ler diretamente a tese), mas mostrar como um Tangram pode ser uma tese de doutorado. Num Tangram, as peças se organizam num monta-desmonta-remonta-desmonta-monta-outra-coisa e assim sucessivamente, visto que as possibilidades de combinações não se esgotam em apenas uma. A depender de como se organiza/monta as peças, diferentes imagens podem ser montadas.

Pensando interseccionalmente, é entender que as opressões e/ou questões que circundam as pessoas dependem de contexto, de tempo-espço. É o que a professora Heleieth Saffioti chama de teoria do nó frouxo. Ao analisar as diferentes opressões sociais, ela chega à conclusão de que não se trata de um “acúmulo” que, quanto mais marcadores a pessoa “acumula”, mais opressão ela sofre.

Na verdade, como em um nó, que ora se afrouxa, ora se aperta, as opressões se re-organizam, se moldam com e a partir das conjunturas.

A partir da lógica do Tangram – que combina também a escolha das palavras, cores e ideogramas – é possível pensar em maneiras de provocar a mu.dança em relação à percepção acerca de pessoas amarelas. Aos poucos, com o avançar de um autorreconhecimento enquanto pessoa racializada e com a ampliação de letramento racial antirracista, estamos entendendo que o apagamento desse grupo enquanto parte constituinte da população brasileira acaba por reforçar os estereótipos referentes à raça e que, portanto, é necessário se (auto) entender enquanto (pessoa amarela) ser ambivalente na manutenção da estrutura racista. O pesquisador autônomo Poroiwak defende a ideia de “Amarelitude”, enquanto um processo ativo de luta antirracista por parte de pessoas amarelas e, principalmente, em solidariedade à população negra e indígena (historicamente as que mais sofrem com a violência estrutural do Estado).

Com meu Tangram, espero poder mu.dançar pelo menos um pouquinho a noção das pessoas em relação à população amarela. Um dado curioso e interessante sobre o último censo do IBGE revela que a taxa de pessoas que se autodeclararam amarelas diminuiu.

A diminuição da população amarela está correlacionada a um procedimento adotado no Censo 2022: caso o entrevistado se declarasse ou a algum morador de cor ou raça amarela, o recenseador faria uma pergunta adicional padrão: “considera-se como cor ou raça amarela a pessoa de origem oriental: japonesa, chinesa, coreana. Você confirma sua escolha?”. [...] o novo procedimento concorreu para essa “mudança mais drástica” na proporção de pessoas que se declararam amarelas.¹

1

Fonte: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda> > acessado em 05/10/2025.

Existem muitas pessoas que são de fato amarelas, mas que se autodeclararam como brancas, pois acreditam – como eu também acreditava – que realmente o são. As categorias raciais, conforme já explicitado, não estão restritas à cor da pele, mas a um conjunto de fatores sócio-histórico-culturais, construídos e moldados a partir de uma lógica hierárquica que arquitetou postos (quase) intransponíveis. Cooptar pessoas para que não enxerguem a verdade por detrás desta lógica e, dessa maneira, tentem se adequar a ela de maneira acrítica é parte também da estrutura sistêmica.

Recontar histórias a partir de outros pontos de vista é uma maneira de não repeti-las com simplicidade, como diria a multiartista e doutora Grada Kilomba. Para tentarmos outros caminhos além do capitalismo branco-patriarcal é necessário olhar para outras (cosmo) lógicas. Precisamos sair da cosmofofia e adentrar as diversas cosmogonias que nos compõem. Precisamos também, descentralizar o antropoceno – coisa que nas culturas de terreiro e/ou xintoístas, com seu animismo, por exemplo, são intrínsecas. O rio (川), a montanha (山), o mar (海), a árvore (木), enfim, qualquer elemento, mesmo que inanimado, é “par.ente”, tem alma.

O presente Tangram é uma tentativa de rever a história, desmontando a narrativa colonial e possibilitando remonta-la de uma maneira que condiz mais com a realidade sentida por quem não possui o *status* de “cidadão universal” – neste caso, falo da questão amarela, entrecruzada com outras diásporas e cosmopercepções afro-ameríndias (GONZÁLEZ), mas também com a hegemonia, pois como explicita Thiago Abel ao propor “alianças que o Terceiro Mundo ensina”, juntando saberes de terreiro, o Butoh de Tatsumi Hijikata e Nietzsche, explica que “A impossibilidade de epistemologias e ontologias coexistirem é uma estratégia de extermínio *deles*, não nosso” (ABEL, 2023, p. 168). O epistemicídio, conceito trabalhado por Sueli Carneiro é uma tentativa de apagamento (aniquilação) de outros saberes pela ocidentalização dos modos de vida e pensamento. Digo “tentativa” porque, apesar de muitas culturas (línguas, costumes,

práticas ritualísticas) terem, de fato, sido exterminadas, as resistências (re-existências) também são fatos. São elas que movem o Tangram proposto. Porém é um movimento de mu.dança desta condição.

Neste desmontar e remontar de quebra-cabeças, é possível perceber e entender as nuances coloniais, as histórias que foram contadas e ensinadas a nós através de livros, da conquista e da civilização, mas que escondem outras tantas histórias, de massacres, de apagamentos, mas também de resistência, de luta e de poder contar sua própria narrativa.

A língua, o idioma é parte importante de uma Cultura e também grande instrumento de poder. A encruzilhada cultural das diferentes diásporas que chegaram ao Brasil permite tecer uma trama lexical interessante e que mostra o quanto culturas tão diferentes e geograficamente distantes podem ter muito mais coisas em comum do que se poderia imaginar.

Utilizando os ideogramas, que possuem uma poesia intrínseca e também as palavras em japonês (seus sons), consegui identificar diversos falsos cognatos com a língua ioruba, por exemplo. E isso só foi confirmando cada vez mais as aproximações possíveis – e que foram artisticamente pensadas em projetos musicais intitulados “Arvorar” e “Pretamarelo”.

As línguas asiáticas apresentaram um *boom* de interesse no período mais recente devido à expansão cultural promovida pela Coreia do Sul, com os *k-pop* e *k-dramas*, por exemplo. A cultura de manga e anime já há algum tempo atrai pessoas interessadas em aprender o idioma japonês. No entanto, ainda estão num imaginário *exótico*. Será que as pessoas percebem o quanto falam palavras de origem japonesa nos seus cotidianos? *Shoyu*, o molho de soja. *Aji no moto*, o realçador de sabor. *Sushi*. *Sashimi*. *Arigatou*. *Sayonara*. (Isso já virou refrão de música nos anos 90, mas num contexto de exotificação).

Passam despercebidas também as diversas palavras que herdamos do tupi guarani. Desde nomes próprios de lugares, cidades, bairros e até mesmo construções, nomes de animais, nomes próprios. Despercebidas também passam as palavras de matrizes africanas, bem identificadas pela professora Lélia González como pretuguês, fruto também do entrecruzar com o idioma português – ainda que “dominantemente” colonizador. Este artigo, por exemplo, está sendo escrito neste idioma, mas visa demonstrar que ele não é o único que compõe o idioma falado no país.

Estas são algumas das possibilidades que o Tangram pode levantar, desmontar, remontar. Rever outras. Não remontar com simplicidade, senão oferecer outras maneiras de combinação. Criar novas palavras e novas maneiras de fazer – quando as que já estão dadas não são mais suficientes para mudar o que está posto.

REFERÊNCIAS

ABEL, Thiago. **Arriar o Botô em 7 encruzilhadas**: micropolíticas do corpo. São Paulo: Editora Trevas, 2023.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus Editora, 2017.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Trad: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 07 out. 2025.

DEZEM, Rogério. **Matizes do “amarelo”**: a gênese dos discursos sobre os Orientais no Brasil (1878-1908). São Paulo: Humanitas, 2005.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Org: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

POROIWAK (Rodolfo Horoiwa). **Curso introdutório sobre Racialização Amarela**. 2023.

_____. **Pensando Amarelitude**. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigração Japonesa nas Revistas Ilustradas**: Preconceito e Imaginário Social (1897-1945). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

8

Ismael Honório da Silva (UFJF)

A MONTAÇÃO *DRAG QUEEN* AUTOETNOGRÁFICA ALIADA AO DESENHO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.8

INTRODUÇÃO

Este artigo surgiu durante a escrita do meu trabalho de conclusão de curso para o Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora, intitulado “Retrato *Drag*: processos autoetnográficos de desenhos e montagens *drag queen*”. Devido à proporção que tomou essa pesquisa, e o fato de que ainda estava a finalizá-la, me levei a orientar a intenção deste presente artigo em apresentar o processo criativo por trás de uma das três montagens *drag queen* que foram estudadas.

Foi feita a escolha por uma abordagem metodológica que transpassasse o campo da pesquisa em arte, como abordaram Sylvie Fortin e Pierre Gosselin, Gilles Delleuze e Félix Guattari, através do pensamento rizomático; Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2009) reúnem pistas sobre o método cartográfico e sobre a importância do processo. Para refletir sobre a autoetnografia encontrei e pude me inspirar em Carolyn Ellis (2010), um dos nomes de destaque na construção da autoetnografia. Christopher Smith Bignardi Neves, Paulo Gabriel Ferreira Gomes, Luiz Ernesto Brambatti (2020), unem a arte *drag queen* à autoetnografia. Também são relevantes para essa pesquisa algumas leituras sobre processos criativos e diferentes caminhos da pesquisa artística, como Fayga Ostrower (1977), Lúcia Pimentel (2015) e Sandra Rey (2002). Fortin afirma que “o desafio da etnografia pós-moderna é, portanto, acolher a ficção e as experiências individuais subjetivas, mantendo a credibilidade e rigor de pesquisa” (Fortin, 2014, p. 14). A autoetnografia como procedimento metodológico, propõe uma apuração da experiência de vida e manifestação cultural de si mesmo.

MOVIMENTO - SCIENCE FICTION

Em 2023, comecei a me dedicar mais seriamente à arte *drag* e decidi renomear minha personagem. Assim surgiu Isma Vep, um trocadilho com meu apelido, Isma, e a série *Irma Vep* (HBO, 2022), que é um anagrama da palavra francesa *vampire*. A história de Irma Vep teve várias adaptações, e uma em especial me marcou: a peça *The Mystery of Irma Vep* (1984), e sua versão brasileira dirigida por Marília Pêra (1986), com Ney Latorraca e Marco Nanini interpretando diversos personagens, homens e mulheres. Isso reforçou minha visão de que em *drag* não há limites, é um espaço de transformação constante, assim como Matheus Flauzino Oliari e Jesio Zamboni escrevem no artigo *A Performance Drag Queen e suas Reverberações* (2021): “A performance *drag* não é algo rígido e mecanizado, pois é feito no encontro da artista com a arte, com os espectadores e com o próprio desejo... com a imprevisibilidade da vida” (Oliari; Zamboni, 2021, p. 279).

Criei Isma Vep com uma base misteriosa, poética e debochada, mas ela pode ser também sensual, caricata ou conceitual. Costumo dizer, com humor, que ela é uma espécie de Joséphine Baker tropical de altitude, em referência ao clima de Juiz de Fora. Isma expressa minha admiração por artistas como Josephine Baker, Rogéria, Grace Jones, Veronika *Top Drag* e Marília Pêra. Fui convidado pela *Haus of Cult* para participar da peça *Além do Arco-Íris*, no Festival de Artes Populares da Cult (FAPCULT). A partir daí, entrei para o coletivo, que já contava com Loren Z, Saraah e Aurora the Witch. “*Haus*”, do alemão “casa”, se inspira nas houses da cultura *Ballroom*¹ e *voguing*² dos anos 70 e 80 nos EUA — espaços criados

1 “O ballroom, além do lugar onde aconteciam bailes e as competições, também se tratava de um local de afeto e acolhimento. As casas eram formadas por LGBTQI+ mais velhos, que eram chamados de “pais” e “mães” acolhiam jovens homossexuais e transexuais expulsos de casa, e faziam com que essas crianças se sentissem representadas na figura de seus pais” (JORNALISMO JÚNIOR, 2020)

2 O *Vogue* ou *voguing* é um estilo de dança que se estima ter surgido a partir das poses encontradas na revista de moda *Vogue*. possui três estilos principais o *Old Way*, o *New Way* e o *Vogue Femme*. (JORNALISMO JÚNIOR, 2020)

por pessoas LGBTQIAPN+, pretas e latinas como forma de comunidade, troca e resistência. Na *Haus of Cult*, somos quatro irmãs *drags* que compartilham saberes, desde maquiagem, costura e cosméticos até apoio em eventos, registros visuais e vivências pessoais. Desde então, tive algumas oportunidades de me apresentar em Juiz de Fora. Apesar da tradição da cidade com eventos como o concurso *Miss Gay* e a antiga boate *Stand Up*, conhecida por ter apresentações de *drags*, ainda falta reconhecimento e valorização da arte *drag* por parte do público e contratantes. Ainda é um caminho incerto, mas seguimos por amor à arte de se montar.

Foto 2 - Haus of Cult



Fonte: acervo do autor, da esquerda para a direita:

Isma Vep (eu), Aurora The Witch, Saraah e Loren Z. Foto por Paula Terra, 2025.

O processo de criação *drag* envolve várias etapas, como figurino, maquiagem, penteado, acessórios e escolha da música. Esses elementos são pensados em conjunto com a coreografia ou movimentação, e a letra da música também tem um papel importante, pois pode evocar sentimentos e direcionar a performance. Cada apresentação pode começar a partir de qualquer um desses elementos, seja uma estrofe, um gesto ou uma ideia visual. No meu caso, o desenho sempre foi fundamental nesse processo, foi por meio dele que encontrei uma forma de projetar ideias e imaginar montações futuras. Desenhar me permitiu acessar o universo *drag* através de uma linguagem artística que já me era familiar, antes mesmo de me tornar uma *drag queen*.

Um exemplo disso é o *Zine Drag*, uma publicação independente que criei em 2017 dobrando uma folha de papel em quatro partes. Nele, desenhei várias *drags* com estilos e emoções diferentes, tentando representar a diversidade da arte *drag*. Hoje, com mais experiência, percebo que esses desenhos influenciaram diretamente minha estética atual, especialmente na maquiagem. O uso do branco ao redor dos olhos, que aumenta e dá mais expressividade ao olhar, surgiu ali e se consolidou na minha prática como *drag*.

Desenho 8 - Zine Drag



Fonte: acervo do autor, caneta de retroprojektor sobre papel sulfite, tamanho A4 (2017).

Um outro exemplo, é uma ilustração feita em aquarela sobre papel *Montval*, onde me desenho tanto montado em *drag*, com maquiagem, peruca e acessórios, quanto “desmontado”, ou seja, com a aparência do dia a dia. Alguns elementos completam a imagem, em especial, destaco as flores de Manacá da Serra (*Tibouchina mutabilis*), o colar e o adereço de cabeça em formato de morcego, com olhos de cristais de resina translúcida. Primeiramente, a escolha por essa planta se dá em respeito a uma característica intrigante dela; após a polinização a cor das pétalas mudam do branco até um lilás intenso, ato este que dá nome a seu epíteto específico, *mutabilis*. Essa transformação me fez refletir sobre o fazer *drag*, como uma arte da constante mudança, segundo Oliari e Zamboni “Ainda que feita pela mesma artista, uma performance nunca é igual a outra. A cada vez que surge, traz consigo uma novidade...” (Oliari; Zamboni, 2021, p. 279).

Desenho 9 - Ilustração Manacá



Fonte: autor, aquarela sobre papel *Montval* (2020).

Outra forma de entrada criativa no território *drag* foram os acessórios que produzi durante o isolamento na pandemia de COVID-19. Chamei esse período de “casulo criativo”, pois meu espaço de experimentação se restringia ao apartamento onde morava. Fora

da rotina habitual e com mais tempo livre, criei uma forma de cuidado comigo mesmo diante do caos. Jorge Larrosa Bondía, em *Notas sobre a experiência* (2002), comenta: "...a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo..." (Bondía, 2002, p. 23). Ter esse tempo como artista me permitiu testar novos materiais, técnicas e expandir minha poética, como aconteceu com os acessórios criados nesse período. Modelei manualmente contas de colar em biscuit, imitando coral, e pinteí com tinta acrílica vermelho-alaranjada. Depois, criei brincos com a mesma técnica. Também costurei um morcego de pelúcia usando a máquina de costura da minha mãe e o acabamento à mão. Usei retalhos de uma camisa preta minha, e os olhos do morcego são cristais de resina que faziam parte de um sino de vento da casa da minha avó falecida. A ilustração *Manacá* conecta essas criações diversas, reunindo objetos comuns com itens carregados de memória afetiva, como a camisa antiga, os cristais do sino e a máquina de costura. Essa combinação, ou bricolagem³, revela o potencial de cada peça e mostra como a visualidade *drag* pode emergir a partir dessas articulações criativas.

Ao ser convidado para performar em um evento de *drags* chamado *Queens no Queens*, em agosto de 2023, decidi homenagear uma das referências que mais influenciam minha *drag*: o filme cult *The Rocky Horror Picture Show* (1975). A essa montagem⁴ lhei intitulei *Science Fiction* (Ficção Científica). No filme, Dr. Frank-N-Furter, vivido por Tim Curry, apresenta uma caracterização ambígua entre o masculino e o feminino, e tem o objetivo de criar um homem idealizado à luz de um padrão estético, alto, loiro, forte e bronzeado, para chamar de seu. Me identifico com a figura do cientista-criador que

3 "Lévi-Strauss explica que o trabalho do bricoleur se caracteriza por um universo instrumental fechado em que ele tem sempre que se virar com um conjunto finito de materiais heterogêneos." (STRAUSS *apud* PORTO, 2019, p.247)

4 Vídeo da performance: ATELIÊ DA ISMA VEP. Isma Vep - performance Science Fiction. YouTube, 06 ago. 2025 Disponível em: <https://youtu.be/jDV7YH6Yq84>.

Frank representa, e com o uso da ficção científica como linguagem que mistura arte e ciência. Mas, acima de tudo, me atrai a irreverência do filme. Como artista pesquisando meu próprio processo criativo, me vejo refletido em Dr. Frank-N-Furter. Vale lembrar que *Rocky Horror* surgiu como peça teatral em Londres em 1973, pouco após a descriminalização da homossexualidade na Inglaterra e no País de Gales (em 1967), o que evidencia o caráter provocativo e revolucionário da obra.

Logo no início do filme, vemos lábios escarlates sobre um fundo preto dublando *Science Fiction Double Feature*, de Richard O'Brien, uma cena icônica que marca o tom da narrativa. O *lipsync* (sincronização labial), aliás, é um elemento essencial na cultura *drag*, pois ajuda a expressar a mensagem da música e conectar com o público. Existem diversos estilos de dublagem: fiéis à música, dramáticos, cômicos ou *camp*⁵. Curiosamente, para essa performance, optei por cantar ao vivo — mesmo sem treinamento formal e sem me considerar cantor. Para manter o clima da abertura original do filme, criei uma projeção de vídeo com trechos editados e inserções minhas montado como Isma Vep, destacando o acessório do morcego.

Estava confiante com a performance vocal, mas um detalhe técnico me surpreendeu. Isma Vep tem movimentos marcantes em seu repertório de dança, como espacate e cambré, mas especialmente o chute alto, que transmite muita energia. Foi aí que aprendi algo importante: a combinação de scarpin sem fivelas, com meia-calça lisa não oferece segurança suficiente. Durante um chute, o sapato se soltou e voou em direção à plateia, provocando um grito e risos. Apesar do susto, recuperei o salto no meio da performance e segui normalmente. Esse episódio virou um aprendizado importante. Desde então, uso scarpins abertos com fita dupla face na sola, garantindo mais firmeza ao performar.

5 Segundo Susan Sontag em seu texto *Notas sobre o Camp* (1964) "a essência do Camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero." (SONTAG, 1964). É mais do que uma estética apenas, se trata de uma sensibilidade que busca "...destronar o sério." (SONTAG, 1964).

Ao que se refere à confecção da roupa, me deparei com um conjunto de 20 porta-copos que minha mãe ganhou de um parente. Era um jogo de porta-copos com fotos impressas de caretas e sorrisos. Foi um presente um tanto inusitado para minha mãe, que não se interessou e me deu para utilizá-los, a qualquer fim. Assim que recebi esse material já surgiu a ideia de unir a um vestido preto que tinha costurado há uns anos, foi uma das primeiras experiências que tive de costura. Cada porta copo foi aplicado com linha de bordado, à mão, em fileiras na frente do vestido, como se fossem grandes lantejoulas, o que lhes dava um balanço ao movimentar o corpo. Me interessei pela variedade de expressões das fotos ali impressas, e não pude desvincular ao próprio ato *drag* de dublar uma música. As fotos tomam um posto quase de *frames* (quadros) cinematográficos de bocas em movimento. Simulando um registro em *close-up* (enquadramento fechado) do processo de dublagem, dos movimentos dos lábios que articulam a expressividade da música dublada. O que dá a essa performance *drag* uma camada metalinguística, ao unir o vídeo projetado, às fotos na roupa e à enunciação enquanto eu cantava.

Desenho 11 - Ilustração *Science Fiction*



Fonte: acervo do autor, Lápis de cor papel Canson tamanho A5 (2023).

CONCLUSÃO

A *drag* assume o papel de desenho ao criar uma maquiagem composta por cores, formas e traços sobre o rosto. Ao se maquiar, o rosto se torna folha em branco para que surja uma nova criação. Enquanto o desenho se monta como *drag*, ao agregar os rastros visuais significantes de uma montagem *drag* e incorporá-los no papel explorando as possibilidades criativas anteriores à montagem de fato. Um devir⁶-desenho e devir-*drag*.

Foto 1 - Fotografia da montagem *Science Fiction*



Fonte: acervo do autor, fotografado por David Martins (2023).

6

"Confirma, em primeiro lugar, que num devir qualquer (devir-animal, devir-mulher etc.), não é o término que é buscado (o animal ou a mulher que nos tornamos), mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de um relançamento da produção desejanse ou da experimentação." (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21)

REFERÊNCIAS

ADAMS, T.; BOCHNER, A.; ELLIS, C. **Autoethnography**: an overview. *Historical Social Research*, v. 36, p. 273-290, 2010.

ATAÍDES, F. B.; OLIVEIRA, G. S.; SILVA, A. A. F. A etnografia: uma perspectiva metodológica de investigação qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, Rio Grande do Sul, v. 20, n. 48, p. 133-147, jan./abr. 2021.

ATELIÊ DA ISMA VEP. **Isma Vep - performance Science Fiction**. YouTube, 06 ago. 2025. Disponível em: <https://youtu.be/jDV7YH6Yq84>. Acesso em: 12 set. 2025.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

CHAPMAN, S. The Camp and Cult of The Rocky Horror Picture Show. **Out Write**, 2018. Disponível em: <https://outwritenewsmag.org/2018/03/the-camp-and-cult-of-the-rocky-horror-picture-show/>. Acesso em: 12 set. 2025.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FLAUZINO, M.; ZAMBONI, J. A performance *drag* queen e suas reverberações. **Linha Mestra**, [S. l.], v. 15, n. 44, p. 278-282, 2021. Disponível em: [<https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/704>]. Acesso em: 12 set. 2025.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE**, ANPAP e ANPPOM, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

MANNING, Erin. Against Method. *In: The Minor Gesture*: Thought in the Act. Durham; London: Duke University Press, 2016. cap. 1., DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822374411-002>. Acesso em: 12 set. 2025.

MATTOS, C. L. G. de; SANTOS, A. dos; GRION, V. Autoetnografia: self, identidade e reflexão como categorias de análise em etnografia. **Cadernos de Pesquisa**, v. 31, n. 2, p. 1-28, 30 jun. 2024. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/23774>. Acesso em: 12 set. 2025.

NEVES, C. S. B.; GOMES, P. G. F.; BRAMBATTI, L. E. Método Auto(Arte)Etnográfico: Proposituras a Drag Queens. **Ambivalências**, v. 8, p. 205-237, 2020.

SILVA, I. H. **RETRATO DRAG**: processos autoetnográficos de desenhos e montagens *drag queen*. UFJF, Ago. 2025.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. *In*: **Contra a interpretação**, 1964, Porto Alegre: L&PM, tradução de 1987, p. 318-337.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

9

Werner Miguel Struck Krüger (UNESPAR)

TRAJETOS PERCORRIDOS:

UMA GRAVURA *QUEER*,
RESSIGNIFICANDO LUGARES

INTRODUÇÃO

As pedras no caminho para muitos são obstáculos no meio do trajeto, porém, pensando fora do contexto, como pessoa *queer*, pretende-se pensar que a pedra surge aqui, como uma chance de ressignificar lugares e espaços. São essas ações de percorrer espaços e lugares durante certo tempo, tem sensibilizado para construção da criatividade e processo de criação. Por isso o questionamento: As caminhadas do cotidiano, programadas ou não podem ser acionadas em arte? Se sim, qual o peso dessas rotas para prática artística? Como as multidões *queer* se relacionam com esses lugares? E por fim, como essas cartografias diferenciadas dentro das cidades podem contribuir para as escolhas dentro do processo criativo?

Para esta pesquisa as caminhadas realizadas durante o cotidiano e as suas paisagens são muito importantes, e sendo assim se faz primordial: estudar o uso das caminhadas em arte; pesquisar o trajeto como ação na arte contemporânea e as relações *queer* dentro desses trajetos; Analisar os resquícios desses trajetos por meio de: fotografias, memórias recentes, sentimentos e coletas de objetos e aprofundar o conhecimento acerca dos conceitos das paisagens dentro desses trajetos e de que forma se conectam com as multidões *queer*.

Perante ao que diz sobre os métodos e contextualização da pesquisa. Sandra Rey, em seu Texto *Da Prática à Teoria*: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais, constitui-se como um ponto de partida metodológico dessa pesquisa em processos artísticos, pois contribui para o meu entendimento desse início de uma pesquisa. Para a autora, "os conceitos têm que ser tirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do processo de instauração da obra" (REY, 1996). Ao ler isso comeci a entender a importância das caminhadas, das paisagens, e das fotografias dentro do meu processo.

Outra reflexão levantada por Rey, no artigo *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*, tornou-se também fundamental para essa pesquisa; a abordagem sobre “conceitos operatórios”, segundo a autora:

[...] sob o prisma da obra em processo, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos conceitos operatórios (Rey, 2002, p. 129-130).

Acredito que essa definição contribui para a verificação ao longo da pesquisa do quão importante é as caminhadas do cotidiano, as suas paisagens e o pensamento organizacional da colagem para construção das imagens recortadas, já que há consequências práticas dessa noção no meu fazer artístico. Acredito que o pensamento artístico se concretiza (a partir de meu mundo simbólico) nas ações de percorrer trajetos, suas paisagens e organização dos seus resquícios.

O artigo foi dividido de maneira a desenvolver desencadeamentos sobre a ideia de ressignificar esses espaços públicos, por onde as caminhadas do cotidiano são realizadas. É um olhar sobre os monumentos dos “fundadores” da cidade de Joinville, Santa Catarina. Muitas vezes esses lugares não representam todos que passam por lá, a vivência do espaço é sentida individualmente ou por grupos de maneiras diferentes, causando por vezes no caso: incômodo, desconforto, rejeição e desapego.

Ao longo dos subtítulos será demonstrado mais sobre os conceitos metodológicos, artistas relacionados com o caminhar e representação em espaços públicos, o contexto das multidões

queer dentro desses trajetos percorridos, e as relações do processo de criação e a produção artística dentro da resignificação desses espaços como homem gay.

OS MÉTODOS E CONTEXTUALIZAÇÃO PARA UMA GRAVURA *QUEER*

Através da arte, aprendemos a observar o mundo com uma visão mais ampla. Para esse propósito, é necessário constantemente aprender através da arte, o que indica que precisamos do mínimo da técnica e da contextualização. Para uma compreensão mais significativa das questões sociais, buscamos a arte que solicita todos os sentidos como porta de entrada. O processo intelectual é produzido pelo conhecimento, também é intuitivo na construção da inteligência cultural, social e da história. Podemos racionalizar o conhecimento com a argumentação e a reflexão, o sensível da emoção, a percepção, da imaginação e da criação.

Por meio da gravura se observa que as construções das figuras e obras finais propriamente ditas são construídas primeiramente, com uma intensa atividade mental. Depois a manifestação material se transforma através dos conhecimentos, reflexões, memórias, e influências, assim assume forma. Segundo Marco Buti:

A elaboração de uma gravura, como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. À manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões, que justamente ao realizar-se atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. É um processo vivo, cuja consequência mais digna é a própria obra. É também o único resultado que o eventual espectador poderá avaliar (Buti, 1996, p. 107).

Mas o conhecimento que se sabe sobre uma gravura, muitas vezes, o resultado final não sai como o esperado logo na primeira impressão. O pensamento tem uma forma, uma imagem desejada. Por tanto o conhecimento adquirido da técnica, faz com que possamos preparar a matriz e imprimir como queremos, até atingir a produção final desejada. Dessa forma Buti descreve, “A gravura tem um complicador a mais: a falta de resultado imediato. É um procedimento indireto, cujo resultado só é conhecido no fim, com a impressão.” (Buti, 1996, p. 108).

Segundo Rey (1996, p. 85) tudo seria muito podre ao pensar a obra como um mero produto final. Por outro lado, pensar a obra como processo implica pensar em um meio de atingir um determinado fim, que ela avance constantemente em processo com ela mesma. Com isso, entende-se que as faces da pesquisa se interpenetram de modo que uma complementa a outra onde os resultados podem ser totalmente diferentes uns dos outros, mas sempre por meio de percursos de idas e vindas. A prática alimenta a teoria e a teoria impulsiona a prática, onde vão surgir os resultados desses novos lugares ressignificados, através dos trajetos percorridos. E para exemplificar o método de pesquisa, reitera Rey:

Traçar genealogias, reconhecer filiações, estabelecer análise comparativas e diálogos com produções de artistas cujas produções são merecedoras de reconhecimento, sejam eles contemporâneos ou da história da arte, constitui o campo de investigação no qual o artista buscará estruturar um método a partir do seu processo de criação e das questões conceituais, históricas e teóricas aí implicadas (Rey, 2016, p. XX).

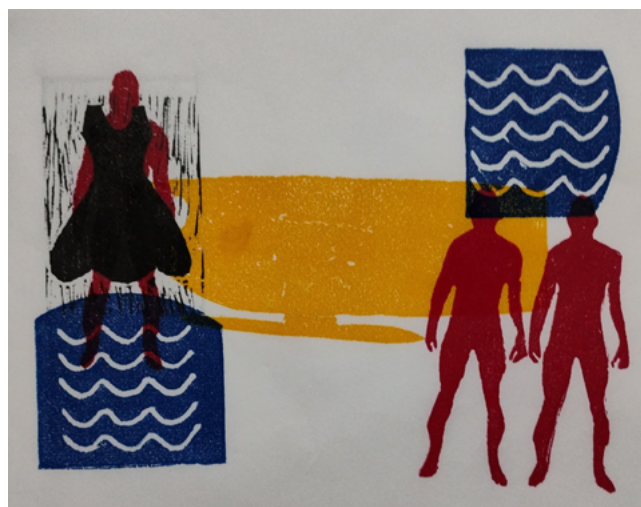
As viagens dentro e entre cidades, estados e países também fornecem experiências novas de exploração do ambiente, segundo Rey (2010, p. 110): no entanto, no mundo contemporâneo, as relações dos indivíduos com o ambiente são mais complexas. A ordem política, assim como as identidades ligadas aos territórios e aos aspectos culturais, é constantemente questionada pela globalização.

Imagem 1 - Fotografia do monumento barca Colon, 2023



Fonte: banco de imagens do artista.

Imagem 2 - "As Irmã na Barca", Gravura em xilogravura, linóleo e isopor, 33.3 x 24.2 cm, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

Durante as caminhadas, as paisagens contemporâneas podem ser extremamente conceituais, levando a um olhar contemplativo desse território, sendo assim podem ter diversas ramificações. As paisagens observadas em praças e seus monumentos também tem as suas histórias passadas e atuais, que se projetam para o futuro. Dentro desta, o conceito artístico da máquina, a indústria, as influências indigenistas, as questões *queer* e as temáticas sociais.

Com essas novas formas de pensar, o simples fato de se deslocar na contemporaneidade, traz novas reflexões sobre a ampliação do conceito de paisagem dentro dos territórios e trajetos percorridos. E dentro das imagens armazenadas e as experiências artísticas dentro dos territórios, evidenciam novas possibilidades relacionais com a paisagem.

ARTISTAS QUE RELACIONAM AS CAMINHADAS E OS ESPAÇOS PÚBLICOS COM O MEU FAZER ARTÍSTICO

Na contemporaneidade a paisagem continua sendo um conceito emergente, pode-se, no presente, com uma inter-relação inspiradora de Rosalind Krauss, em seu texto *A Escultura no Campo Ampliado*, onde coloca a linguagem escultórica contemporânea como resultante da soma da não- paisagem com a não-arquitetura e propõe um novo ponto de vista do espaço na produção artística, como fronteira tridimensional para a pós-modernidade.

Os artistas no final dos anos 1960 começaram a pesquisar um campo situado entre os termos paisagens e não-paisagens, que Krauss intitula de “Locais demarcados”. Essas interferências, momentâneas. Esses espaços alternativos são uma fuga para encontrar

novos espaços para arte. Os artistas não representavam a paisagem, ocupavam a mesma, realizando experimentações.

A combinação de paisagem e não-paisagem começou igualmente a ser explorada no final dos anos de 1960. O termo locais demarcados é usado tanto para identificar trabalhos como *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, e de *Double Negative* (1969), de Heizer, como para descrever alguns trabalhos dos anos 1970 feitos por Serra, Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis e muitos outros. Além da manipulação física dos locais, este termo também se aplica a outras formas de demarcação (Krauss, p. 135).

São esses novos trajetos de chegar a algum lugar na urbanidade que circula a morada do homem. Porém a paisagem é conteúdo e continente onde habita, também é o lugar lúdico que vive. Segundo Francesco Careri (2013), o ato de caminhar altera o significado do espaço cruzado e pode ser considerado uma intervenção urbana. Se auxiliando na ideia do autor de “indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos” (Careri, 2013), assim, pretende-se buscar novas possibilidades para experimentar as paisagens urbanas, seus espaços públicos e monumentos através dos registros digitais e não digitais.

A exploração do espaço urbano das cidades para processos criativos em arte é tema de diversos artistas. Podemos mencionar aqui, por exemplo, no século XX, o artista Flávio de Carvalho realizava suas experiências, tituladas de “Experiência nº2 Procissão de Corpus Christi” (1931) e “Experiência nº3 O *New Look*” (1956) foram realizadas no espaço urbano da cidade, tendo contado com os caminhan-tes que ali estavam no momento. Na procissão Flávio afrontou seus seguidores, invadindo na direção contrária, com chapéu na cabeça e resmungando frases ou palavras anticlericais. Flávio relata em livro a sua “Experiência nº2 Procissão de Corpus Christi”, um exame das diversas reações das pessoas e as transformações do comportamento coletivo da “massa”. Em “Experiência nº3 O *New Look*”, se

rebelou contra a ditadura dos costumes que obrigava os homens dos trópicos a se vestir com roupas de inverno ou baixa temperatura. Então, ele idealizou um desfile pelas ruas de São Paulo-SP, com esse traje, percorrendo diversas ruas e lugares da cidade sozinho, rodeado por um grande público, causando grande burburinho.

Imagem 3 - Fotografia do Palácio dos Príncipes de Joinville, 2023



Fonte: banco de imagens do artista.

Imagem 4 - Fotografia da paisagem do quarto do artista, 2022



Fonte: banco de imagens do artista.

Os artistas podem acionar a memória do que viram ou experimentaram, organizam possibilidades de usufruir dessas memórias e criar outras, como descreve Michel de Certeau: “A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e a sua inquietante familiaridade” (Certeau, 1994, p. 163). É ao se movimentar, se deslocar de um lugar para outro, que a memória é acionada e consequentemente alterada, por se entender de uma “memória prática” devido às circunstâncias das ações.

Outros artistas da contemporaneidade ajudam a entender melhor a utilização das caminhadas e a ressignificação dos espaços públicos, a ideia de percurso, e as questões *queer* que a influenciam no ambiente urbano, como Rafael Bqueer, que busca através do ato performático da montagem uma afronta às normatividades que repetem modelos coloniais hegemônicos. Em sua obra *Alice e o chá através do espelho* (2014/2020), é uma série de ações realizadas desde 2014, onde Bqueer recupera a imagem da Alice representada pelo ator Jorge Lafon no desfile da escola de samba Beija-Flor em 1991. A resistência nos espaços públicos com as imagens gravadas em vídeo e fotografias, criam uma nova cartografia sobre distopias. Hélio Oiticica, na obra *Tropicália* (1967) fez uma junção das vivências do artista nas comunidades e toda a abordagem que ele possuía sobre o conceito de brasilidade com as pesquisas que ele já fazia anteriormente. É um espaço sensorial e conceitual, sobre a ideia de Brasil, que se mesclam, criando um espaço interligado, uma experiência labiríntica com vários elementos naturais como pedras, água, plantas tropicais, textos e músicas.

A PRODUÇÃO E CRIAÇÃO DAS OBRAS E O SEU ATIVISMO LGBTQIA+

O processo de produção e criação das obras tem início com as caminhadas realizadas durante o cotidiano. São as imagens captadas através das paisagens de lugares e espaços públicos pela fotografia, armazenadas digitalmente e as que permanecem na memória. Essas imagens são diversas, aquelas que mais chamam a atenção, uma inquietude, um ressignificar daquela paisagem e lugar. Construindo um local nunca imaginado para as pessoas *queer*. Apropriar-se de monumentos públicos, essas paisagens e lugares por onde passo e nunca me sinto representado como homem gay. É a reconstrução de trajetos realizados durante um certo tempo de traumas e esquecimentos.

O processo de produção se aproxima de uma certa apropriação da paisagem e da imagem de monumentos públicos, e vídeos-clipes dos anos de 1980 e 1990 através de fotografias, imagens da internet e da memória visual. O monumento se apropria do espaço, esses trabalhos determinam o espaço e a arquitetura, tornando - se marcos, pontos confluentes na cidade. Pois para se apropriar de um local ou de se manter em um espaço público difere de pessoa a pessoa, tornando a experiência traumática para aqueles que não há representam (Hall, 2005, p. 161-180, 189-206).

Nesse processo de criação mental, a sensibilidade inspira a produção de obras que representam a comunidade LGBTQIA+. Ao fazer parte dessa parcela da população que por muitas vezes é minimizada, vulgarizada e excluída dos lugares públicos e históricos, surgiu a ideia de ressignificar essas paisagens em um contexto *queer*. Dessa forma entendo que os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível (Ostrower, 2018, p. 12).

O caminhar dentro dos trajetos aleatórios dos espaços públicos, praças e avenidas movimentadas, estabelece novas memórias e sentimentos com as paisagens numa perspectiva *queer*. E dentro desses trajetos buscar as melhores imagens e objetos que mais chamam a atenção. Dentro de um arquivo vasto onde fotografias e objetos serão manipulados, analisados e experimentados. Desta forma Rey trata:

Em seu próprio projeto Desdobramentos da paisagem: um processo artístico com base na fotografia digital, no qual o conceito de deslocamento encontra-se permeado por experiências, ações e experimentações estabelecidas em determinados territórios ou lugares. Nestas experiências, processo, e projeto, independentes e interdependentes, se definem no “trajeto” de uma prática, do registro não apenas do espaço mas também das vivências produtoras de arquivos cuja experimentação é geradora de imagens que amplificam e redimensionam os conceitos historiográficos da paisagem (Rey, 2010, p. 108).

São imagens como monumentos aos colonizadores que me fazem refletir sobre a existência. O caminhar como homem gay, permite que esse valor do herói que nunca fraquejou seja o mesmo. A resistência dos corpos dissidentes que ali caminham são os mesmos que lutaram com sangue, suor e lágrimas, para a glória de seus fundadores. Acredito que essa experiência de percorrer trajetos, faz pensar e perceber a falta de representatividade nos espaços públicos. Toda essa sensibilidade podemos vincular ao ser consciente a um fazer intencional e cultural que busca conteúdos significativos, desta forma a sensibilidade surge como criatividade (Ostrower, 2018, p. 17).

Imagem 5 - Fotografia do quadro que retrata a princesa Dona Francisca, 2024



Imagem 6 - "A Princesa Drag", Gravura em linóleo, isopor e bordado, 21 cm x 29,7 cm, 2025



Imagem 7 - Fotografia do quadro que retrata o príncipe de Joinville François d'Orléans, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

Dentro dos aspectos das multidões *queer*, aparece no centro um trabalho de "desterritorialização" (Deleuze/Guattari) da heterossexualidade, onde afeta tanto o espaço urbano quanto o espaço corporal e como homem gay este processo de "desterritorialização" do corpo, supõe uma resistência aos processos de chegar a ser "normal". Dentro destes aspectos de resistência, as paisagens do trajeto podem se modificar e serem aceitáveis para todos. São as análises, observações e testes nos arquivos de imagens que serão produzidas novas formas de ver o corpo dentro das paisagens capturadas. E dessas ações *queer* se define assim:

[...] tanto adjetivo (ou substantivo) como, mais apropriadamente, verbo. Um verbo que desenha ações e deslocamentos arriscados, delineando trajetórias múltiplas de

corpos instáveis, provisórios e cindidos. O ato performático muda; o que incomoda e abala é a mudança, não só porque altera os sujeitos que enunciam, mas porque insere a probabilidade de transformação. A multiplicidade de corpos drag, trans e gays assinala a possibilidade de transformar-se (Pereira, 2012, p. 373).

Uma das referências artísticas para produção foi o grupo 3NÓS3 que realizou em 1979 um trabalho intitulado *Ensacamento*. A ação de ensacar com plástico preto 68 cabeças de estátuas públicas durante a madrugada. O grupo fotografou as intervenções e também ligou para imprensa simulando discursos de vizinhos indignados com o suposto vandalismo. O trabalho põe em diálogo a brutalidade da ditadura militar e a violência praticada pelos homens homenageados nos monumentos paulistas.

Essa ação segue tão atual nos dias de hoje, que conecta aos altos índices de mortes e violências LGBTQIA+ no Brasil. De acordo com o Observatório de Mortes e Violências contra LGBTI+ foram 230 mortes associadas à LGBTIfobia. Nesse contexto procura-se motivação e sensibilidade para produzir obras que ressignificam o espaço público e suas paisagens acolhendo essa comunidade tão excluída e marginalizada pela sociedade.

Os videocliques dos anos de 1980 e 1990 ajudam também na construção das imagens que serão produzidas, muitas vezes, apropriando-se das silhuetas dos artistas ou algo do cenário que chama atenção e se conecta com alguma memória visual do passado. Um exemplo é o vídeo do cantor Klaus Nomi da música *Total Eclipse* (1981), o que impressiona é a sua performance durante a música e a ideia de um eclipse, que torna tudo escuro. Então há vontade de ter aquela silhueta e o objeto eclipse para a produção da gravura.

Imagem 8 - "Eclipse", Colagem manual sobre papel, 30 cm x 20 cm



Fonte: banco de imagens do artista, 2024.

Imagem 9 - Imagem retirada do banco de imagens do artista, 2024



Fonte: banco de imagens do artista, 2024.

A produção das matrizes é realizada com materiais em um primeiro momento não usuais na gravura tradicional como isopor, carimbo, estêncil e podendo até ter uma pequena intervenção com bordado. Dentro desse hibridismo as imagens vão surgindo, ganhando forma e cor. A técnica da colagem me ajuda a observar isso como rascunho inicial da gravura propriamente dita. Em outro momento do processo, surge a gravura tradicional, o linóleo e a xilogravura que sobrepõem essas imagens iniciais dando destaque com a cor preta a outra imagem.

Imagem 10 - Início da preparação do registro e das matrizes de isopor, banco de imagens do artista, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

Imagem 11 - As primeiras gravações com as matrizes de isopor, banco de imagens do artista, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início das cópias está surgindo e dando um olhar maior do que quero para essa produção. São imagens entalhadas em isopor que conectam-se com memórias do passado, sobrepondo uma sobre a outra em cores. Logo o preto do linóleo com a imagem do monumento resignificado, se transforma. Criando assim uma outra imagem, a pura resistência na existência da pessoa *queer*.

É também para provocar, tanto com seu ativismo LGBTQIA +, como o seu hibridismo, se utilizando de materiais não convencionais, para produzir gravuras que ainda em tempos contemporâneos se discute seu valor tradicional sobre outros usos dos materiais para produzir gravuras.

Imagem 12 - "Seu Francisco", Gravura em xilogravura, linóleo e isopor, 33.3cm x 24.2 cm, banco de imagens do artista, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

Imagem 13 - "Liberté", Gravura em xilogravura, linóleo e isopor, 33.3 cm x 24.2 cm, banco de imagens do artista, 2024



Fonte: banco de imagens do artista.

Pensar espaços que acolham exposições diversas, que mostrem nossas existências, esse é um desafio, pois nem todos os lugares museais, se preparam ou estão preparados para comunidade LGBTQIA +. Sei que há várias exceções, como o Museu da Diversidade Sexual, criado em 2012, localizado na cidade de São Paulo. A ideia agora é expor essas gravuras e outras, que surgiram para além dessa série. Que de fato me despertou para um ativismo artístico, para lutar pela comunidade LGBTQIA +, que também faço parte.

A arte é uma estratégia de sobrevivência para qualquer pessoa esquecida. Eu acredito que ela sempre criou uma plataforma de expressão quando a cultura para além do indivíduo não está ouvindo sua voz ou não está criando representações de pessoas como ela. (Produzir Arte) Foi como uma estratégia de sobrevivência para mim em tenra idade para me ver de forma diferente, e para me ver fora das amarras da minha realidade corporal (Drucker, 2016).

A Série *Ressignificando lugares: a gravura queer*, libertou-me ao me permitir falar sobre a pluralidade, chamando, de algum modo, a atenção para urgência de políticas públicas que incluam os diversos grupos minoritários e garantam pautas fundamentais que os protejam por lei. Foi buscar ressignificar esses espaços, lugares e seus monumentos, que por muitas vezes, não representam todos que vivenciam esses trajetos, sobretudo as pessoas *queer*. Por isso, não podemos nos deixar invisibilizar! A arte é luta, é política, e nunca para, está em constante transformação. Criar essas gravuras foi transmitir um conhecimento de existência e um sentido de pertencimento.

REFERÊNCIAS

ALIANÇA Nacional LGBTI+ disponível em: Home - Aliança Nacional LGBTI (aliancagbti.org.br) acesso em: 01/03/2021.

BQUEER, Rafael. **Museu de Arte Moderna**. Rio de Janeiro. Disponível em: Rafael Bqueer – MAM Rio Acesso em: 05 de agosto de 2024.

BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento**. - Gravuras de Morandi.

CARVALHO, Flávio de. **A Revolução Modernista no Brasil**. Disponível em: Flavio2.pdf (bb.com.br) Acesso em: 29 de agosto de 2023.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. prefácio de Paola Berenstein Jacques: [Tradução Frederico Bonaldo] 1ª Edição. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

CERTEAU, Michel de. **Grupo Autêntica**. Disponível em: Livros de Michel de Certeau | Grupo Autêntica (grupoautentica.com.br) . Acesso em: 31 de agosto de 2023.

DRUCKER, Zackary. "Art talk with Zackary Drucker": **entrevista para o site do Incentivo Nacional às Artes dos Estados Unidos**. Entrevistador: Rebeca Gross. Publicado em 23 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.arts.gov/art-works/2016/art-talk-zackary-drucker> acesso em: 01/03/2021.

Escritório De Arte.Com. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/helio-otitica>. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

FRAZÃO, Dilva. Biografia. **Ebiografia**. Disponível em: Biografia de Guy Debord - eBiografia. Acesso em: 30 de agosto de 2023.

GRUPO Gay da Bahia disponível em: [mortes-violentas-de-lgbt-2021-versao-final.pdf](https://www.mortes-violentas-de-lgbt-2021-versao-final.pdf) (grupogaydabahia.com.br) acesso em: 01/03/2021.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HOMOTRANSFOBIA Mata disponível em: <https://homofobiamata.wordpress.com/acesso> em: 04/03/2021.

JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. **Revista Geográfica de América Central**. A educação visual dos mapas. Disponível em: Revista Geográfica da América Central (una.ac.cr). Acesso em: 30 de agosto de 2023.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo, Martins Fontes. 1998.

LEFEBVRE, Henri. Porto Editora. **Infopédia**. Disponível em: Henri Lefebvre - Infopédia (infopedia.pt) . Acesso em: 30 de agosto de 2023.

MCDONOUGH, Tom. Situationist Space *In*: MCDONOUGH, Tom.(ed.) (2004) **Guy Debord and the Situationist International**: Texts and Documents. Cambridge, MA: MIT Press.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30.ed. - Petrópolis, Vozes, 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo. Queer nos Trópicos. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v.2, n.2, jul-dez 2012, pp. 371-394.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Multidões queer**. Ponta Grossa, Editora Monstro dos Mares, 2022.

ROSS, Kristin. Lefebvre on the Situationists: An Interview. *In*: MCDONOUGH, Tom (ed.) (2004) **Guy Debord and the Situationist International**: Texts and Documents. Cambridge, MA: MIT Press.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Alegre, v. 07, nº13, nov. 1996, pp. 81-95.

REY, Sandra. **Site da artista Sandra Rey**. Disponível em: <https://www.sandra-rey.com/page2>. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

REY, Sandra. Apresentação. *In*: KANAAN, Helena. **Impressões, acúmulos e rasgos**: procedimentos litográficos e alguns desvios. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

REY, Sandra. **Caminhar**: experiência estética, desdobramento virtual. Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre. v. 29, p.107-121, 2010.

10

Fábio Bueno Skalecki (UNESPAR)

TRANS-ESCRITA:

BULAS DE HORMÔNIOS
COMO OBJETOS DE PESQUISA
DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Este artigo refere-se à minha pesquisa de mestrado na linha de processos criativos contemporâneos, na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus Curitiba I Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Trans-escrita é um jogo de palavras que resume o processo metodológico por trás desta pesquisa, estou cartografando três bulas de hormônios: undecilato de testosterona 250mg 4ml injetável, acetato de ciproterona 50 mg comprimido, valerato de estradiol 2 mg comprimido. Trata-se de um estudo sobre gênero, com um recorte em pessoas transgêneras que fazem uso de terapia hormonal. O interesse por analisar este material surge quando percebo que não há nenhuma informação nas bulas desses fármacos destinados ao uso para transição de gênero. “É preciso que o próprio cartógrafo esteja em movimento, afetando e sendo afetado por aquilo que cartografa. O cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim” (Costa, 2014, p. 69), em diálogo com o pesquisador Luciano Bedin da Costa sobre cartografia, foi nesse processo de ser afetado pela leitura das bulas e na constatação das ausências de informações que surgiu um afeto a ser cartografado e desdobrado processualmente como pesquisa dentro das artes visuais.

Para o autor Stuart Hall “Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (2011, p. 09). O filósofo espanhol Paul B. Preciado pesquisa e escreve sobre essa mudança, em especial no que diz respeito a corpo, gênero e sexualidade, “é possível esboçar um novo mapeamento das transformações da produção industrial durante o último século, usando como eixo a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade” (Preciado, 2018, p. 26), o que Hall se refere como “globalização e seu impacto sobre a identidade cultural (2011, p. 14). “Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica” (Preciado, 2008), é a principal referência para esta pesquisa, no qual o autor escreve sobre sua experiência seguindo um protocolo hormonal de uso da testosterona, dentro

do regime farmacopornográfico e sua relação com o capitalismo. O autor investiga os processos de construção e desconstrução da subjetividade, escrevendo sobre os lugares que o corpo, o sexo e a sexualidade ocupam na sociedade contemporânea.

Durante a Guerra Fria os Estados Unidos investem fortemente na pesquisa científica sobre sexo e sexualidade. Ofertando biotecnologias, onde a guerra serviu como laboratório: “Durante o século XX, a invenção da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas para uso comercial modificaram radicalmente as noções arraigadas de identidades sexuais tradicionais e patológicas” (Preciado, 2018, p. 28).

Nossa economia mundial depende da produção e circulação interconectada de centenas de toneladas de esteroides sintético e órgãos, fluidos e células (tecnosangue, tecnoesperma, tecno-óvulo etc.) tecnicamente modificados; da difusão global de um fluxo de imagens pornográficas; da elaboração e distribuição de novas variedades de psicotrópicos sintéticos legais e ilegais; [...] do fluxo de sinais e circuitos digitais da informação; de que todo planeta se renda a uma forma de arquitetura urbana em que megacidades miseráveis convivem com altas concentrações de capital sexual.

Esses são apenas alguns indicadores do surgimento de um regime pós-industrial, global e midiático que a partir de agora chamarei de farmacopornográfico. O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco) e semiótico-técnico (pornográfico) da subjetividade sexual (Preciado, 2008, p. 30).

Em 1941, as primeiras moléculas de progesterona e estrogênio foram obtidas de forma natural através da urina de éguas grávidas (Premarin), logo depois hormônios sintéticos como a noretindrona passaram a ser comercializados. “Em 1957 o psiquiatra norte-americano John Money cria o termo “gênero” para diferenciar de sexo biológico. Entre 1946 e 1949 o médico Harold Gillies realizou a

primeira cirurgia de faloplastia em Michael Dillon, primeiro transexual a tomar testosterona para masculinização” (Preciado, 2018, p. 29).

Mesmo após anos de comercialização da testosterona, e seu uso prescrito por endocrinologistas para terapia hormonal na transição de gênero, assim como estrogênio e bloqueadores de testosterona, não há informações sobre seu uso pela população transgênera que opera corporalmente através destas redes de hormônios: “O undecanoato de testosterona foi introduzido na China para uso por injeção e na União Europeia para uso oral na década de 1970. Tornou-se disponível para uso por injeção na União Europeia no início de meados dos anos 2000 e nos Estados Unidos em 2014” (Wikipedia, 2025). Abaixo temos uma resposta da Eurofarma, um dos principais laboratórios no Brasil que comercializa undecilato de testosterona:

Olá, Sr. Fábio,

Esperamos que esteja bem.

Em atenção à sua mensagem, esclarecemos que todo medicamento registrado no Brasil recebe a aprovação da Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – para uma ou mais indicações respaldadas pelo Órgão Regulador. O registro é concedido mediante a comprovação da sua qualidade, eficácia e segurança.

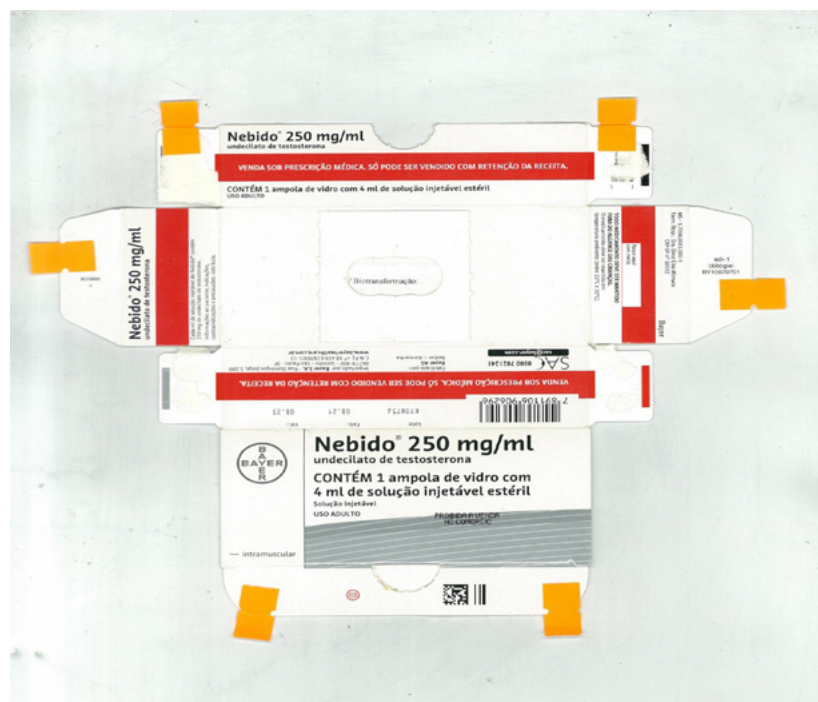
Não existe legislação que proíba o uso de um medicamento para uma finalidade diferente da indicação preconizada em bula. Conforme a ciência e a medicina avançam, o médico vai adquirindo e aplicando novos conhecimentos com o objetivo de encontrar o melhor tratamento para seus pacientes.

A bula do nosso medicamento genérico UNDECILATO DE TESTOSTERONA 250MG/ML segue de acordo com a bula do medicamento referência (NEBIDO), diante disso, não é possível realizarmos nenhuma alteração na bula a não ser que o medicamento referência também os faça.

Agradecemos novamente seu contato, e permanecemos à sua disposição também pelo telefone 0800-704-3876, das 8h às 17h e WhatsApp 11 9-9334-2692, das 9h às 16h, de segunda a sexta-feira, exceto feriados.

Atenciosamente (Eurofarma, 2025).

Figura 1 - Fábio Skalecki, 4 ml de solução injetável, 2023.
Recorte e colagem, dimensões variadas, acervo.



Fonte: elaborado pelo autor.

A pesquisa está seguindo seu caminho a partir das pistas encontradas nas bulas, "Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho" (Passos, Barros, 2009, p.31). Percorrer esse processo apontou um caminho metodológico, baseado em etapas e categorias. A metodologia que utilizo dialoga

com o que Reynaldo Bessa propunha a seus alunos do curso de literatura, a criação de poemas partindo da análise de bulas de remédios, seguindo as seguintes etapas: leitura da bula; seleção de algumas palavras; descobrir seus significados; organizá-las numa estrutura e a leitura (Bessa, 2014, p. 31).

Vômito

Indigestão, náusea, diarreia

depressão, vertigem, cefaleia

convulsão, flatulência, dispneia

obstipação, asma, apneia

óbito.

(Bessa, 2014, p. 32)

A seleção das palavras, inclui uma transferência e uma reinscrição a partir de escolhas, algumas estão ordenadas por categorias que foram se criando ao longo desse processo, como repetição das palavras, efeitos colaterais, palavras que a priori não sei o significado, partes do corpo. "Para contar esta história deste modo, não tive que fornecer nenhum juízo de valor, nem mesmo uma interpretação: precisei apenas descrever com precisão as ações, os objetos e os contextos" (Heinich, 2014 p. 375). É preciso que a transcrição das palavras não seja um quebra-cabeça, com encaixes, não é intenção que as palavras se liguem conceitualmente, quando surgem combinações inusitadas como: BioTransformação, considero um acidente. Fiz o exercício de contar a quantidade de vezes que a palavra testosterona aparece na bula de undecilato de testosterona. Foi como olhar para uma imagem procurando por signos parecidos. Alguns padrões foram se tornando cada vez mais familiares como Nebido (undecilato de testosterona), é sabido que ao ver essa estrutura terá uma testo (testosterona) escrita. Testosterona, palavra longa, palavra baixa, espremida, três Ts, cinco sílabas. Fazer esta contagem foi muito

interessante para entender de fato o texto como uma imagem, e pensar estas transcrições como imagens para além da textualidade.

Embora as três bulas (Undecilato de testosterona, acetato de ciproterona e valerato de estradiol) analisadas sigam a mesma estrutura, há uma espacialidade do texto que se difere. A leitura das bulas, para além do texto, engloba uma leitura da estrutura visual, o tamanho do papel, os espaços em branco como o verso da bula de estradiol, a quantidade de colunas, as pequenas ilustrações, as informações que estão e não estão presentes, é a partir dessas informações que a pesquisa se desenvolve.

crescimento excessivo de pelos perda de cabelo alopecia androgenica acne seborreia impulso desvios sexuais cancer de prostata gravida amamentando doença no figado icterícia prurido coceira herpes excreção bilirrubina síndrome de Dubin-Johnson Rotor tumores desanimo fraqueza depressão crônica grave circulação sanguínea trombose processos tromboembólicos diabetes mellitus anemia falciforme alérgico hipersensibilidade figado excreção alterada bilirrubina síndrome de Dubin-Johnson Rotor tumores tumor desanimo fraqueza depressão crônica grave distúrbios circulação sanguínea trombose coágulo sangue processos tromboembólicos diabetes mellitus anemia falciforme alérgico hipersensibilidade cancer prostata doença excreção bilirrubina síndrome de Dubin-Johnson Rotor tumores figado cérebro desanimo fraqueza depressão grave crônica cancer prostrata inoperável trombose processos tromboembólicos diabetes mellitus anemia falciforme alérgico hipersensibilidade diabetes sensação falta de ar glândula adrenal tumor cerebral meningioma alterações visão bupla embaçada perda de audição zumbido nos ouvidos perda do olfato dores de cabeça perda de memória convulsões fraqueza braços ou pernas trombose venosa profunda embolia pulmonar infarto do miocárdio acidente vascular cerebral eventos tromboembólicos tumores coágulos de sangue sangramento desvios sexuais álcool anemia coágulo de sangue anemia falciforme diabetes grave alterações vasculares hepatotoxicidade cansaço redução da energia

projudica a concentração miopatia rabdomiólise infecção
fúngica enfecccção viral tuberculose epilepsia erva de são
joão impulso desvios sexuais gonadotrofia grávida amen-
norreia menopausa histerectomizadas gravidez puber-
dade falta de dados de segurança e eficácia

coagulação doping organolépticas límpida amarelada
intramuscular injeções sérica intramuscular **testosterone**
séricos séricos masculinos hepática hepática tumor
hepático disfunção renal disfunção renal deficiência inje-
ção males reações adversas reações adversas reações
adversas acne dor celular vermelhas ganho de peso
fogacho acne antígeno próstata PSA próstata próstata
dor desconforto coceira vermelhidão hematoma irritação
celulas vermelhas concentração aumentada hemoglobina
reação alérgica apetite alterações hemoglobina glicoli-
sada colesterol lipídios sanguíneos depressão desordem
emocional insonian agitação agressividade irritabilidade
dor de cabeça enxaqueca tremor distúrbio cardiovascular
aumento da pressão sanguínea tontura bronquite sinusite
tosse respiração curta ronco problemas na voz diarreia
náusea função hepática aumento substância aspartato
aminotransferase queda de cabelo vermelhidão erupção
cutânea erupção cutânea papular rash papular coceira
pele seca dor nas articulações dor nas mãos dor nos pés
espasmo muscular tensão muscular dor muscular rigidez
muscular creatina fosfoquinase sanguínea jato urinário
retenção da urina urgência urinária noturna distúrbios do
trato urinário dor neoplasia prostática intraepitelial endu-
recimento inflamação distúrbios aumento ou diminuição
do desejo sexual testículos mamas hormônio feminino
estradiol testosterona cansaço sensação fraqueza suor
excessivo suores noturnos microembolismo pulmonar de
soluções oleosas tosse respiração curta mal-estar suor
excessivo dor no peito tontura parestesia frio calor for-
migamento perda de sensibilidade desmaio nervosismo
hostilidade caspas pele oleosa ereções amarelamento
icterícia esperma descontinuação hipogonadismo pria-
pismo edema superdose **Berlim Alemanha Socorro** anvisa
nebido undecilato de testosterona 4 mL de solução inje-
tável estéril uso adulto 250 mg 1000 mg testosterona 63,5
mg testosterona 4 mL benzoato benzila óleo de rícino

hipogonadismo masculino testosterona testosterona testada testosterona testosterona total sérica cavg posologia farmacodinâmica testosterona éster cadeia lateral androgênio sexo sintetizado testículos córtex adrenal infância puberdade androgênio-dependentes espermatogênese secreção hipogonadismo disfunção erétil libido fadiga depressão osteoporose massa corporal magra força muscular androgenios exógenos andógena ógão-alvo androgênico próstata vesículas seminais epidídimo anabólico músculos ossos rins fígado hematopoiese órgãos conversão periférica **testosterona a estradiol** estrogênio células-alvo hipófise tecido adiposo cérebro ossos células testiculares Leydig hipogonadismo perda óssea androgênios androgênios função sexual efeitos psicotrópicos melhora do humor farmacocinética absorção depósito via intramuscular solução oleosa substância ativa esterases séricas ácido undecanoico intramuscular hipogonadismo meia-vida 53 dias shbg albumina **biotransformação** testosterona endógena ácido undecanoico

Renata Oliveira Caetano e Tálisson Melo no livro *Só Vida: arte, história e intermídia* (2023) citam o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2011) Destacando que “[...] o artista moderno mostra que criar não significa [...] fabricar objetos, e sim fazer avançar uma obra, mesclar produção e produto num mesmo dispositivo de existência” (Caetano; Melo, 2023, p.08). Os autores utilizam o termo “dispositivo de existência” para refletir sobre o exercício da criação artística fazer parte da vida cotidiana, trazendo os fluxos, e a maneira como os objetos vão surgindo e ganhando formas e narrativas. As bulas, os hormônios são elementos que fazem parte da vida cotidiana das pessoas transgêneras, Preciado escreve “Testo Junkie” (2008), para deixar registrado sua experiência hormonal cotidiana que durou 236 dias, que depois seguiu de outras formas. Para Preciado o processo criativo foi a escrita, para mim, além da experiência pessoal e individual da hormonização, me interessa o caráter da indústria, do capital, da medicina. Neste sentido estou produzindo a dissertação no formato de bula, sendo a bula o objeto artístico e sendo o texto que dá conta da parte teórica da pesquisa, tudo em um mesmo dispositivo

Nathalie Heinrich em *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico* (2014), escreve sobre determinados objetos que são considerados obras de arte mas não por seus aspectos estéticos, mas através da análise das condições materiais, sociais, jurídicas e axiológicas, trata sobre o que ela chama de "sociologia pragmática". "Abordagem sociológica pragmática às artes se propõe a descrever o enlaçamento íntimo entre objetos e ações humanas a fim de entender todo o conjunto de estruturas (incluindo estruturas simbólicas, como representações e valores) que compele e organiza as relações com a arte" (Heinrich, 2014, p.374). Nesse sentido, ser um pesquisador que analisa bulas de hormônios e que faz uso de um desses fármacos (testosterona), é uma tarefa duplamente íntima, o objeto analisado flerta com a corporalidade de quem o analisa. Duplo, porque falar sobre um aspecto que envolve uma comunidade tão definida a que se faz parte, trazendo assim o objeto mais próximo ainda, confluindo e fazendo existir objeto de análise, pesquisa, pesquisador e comunidade da qual se é e se está falando.

estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	estradiol
estradiol	estradiol	estradiol	estradiol	testosterona	testos-
terona	testosterona	testosterona	testosterona	testoste-	rona
testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testosterona
testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testos-
terona	testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testos-
terona	testosterona	testosterona	testosterona	testosterona	testoste-

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- BESSA, Reynaldo. Poemas de uma bula de remédio: mãos à obra. **Revista Blecaute - literatura e artes**. Campina Grande (PB) - Ano 6- Nº 17 - Nov/Dez e Jan de 2014. Disponível em: <http://revistablecaute.com/wp-content/uploads/2020/05/110f%C3%ADcio-Liter%C3%A1rio-Poemas-de-uma-bula-de-rem%C3%A9dio-m%C3%A3os-%C3%A0-obra-Reynaldo-Bessa-SP-RN-31-1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2025.
- CAETANO, Renata O.; MELO, Tálisson. **Só vida**: arte, história e intermídia. Juiz de Fora (MG). Editora UFJF/ ClioEdel, 2023.
- COSTA, L. B. da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. DOI: 10.5902/1983734815111. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/revislav/article/view/15111>. Acesso em: 13 ago. 2025.
- EUROFARMA, Laboratórios S.A. "[Fale Conosco] - Eurofarma: Undecilato de Testosterona". Destinatário Fábio B. Skalecki. [Mensagem pessoal]. 25 set. 2024. São Paulo.
- HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. *In*: **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011 [1992].
- HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, vol. 4, out. 2014.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, UnB, Brasília, vol. 28, nº 1, jan-abr. 2013 [2012].
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilianda da. (ORGs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie, sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução Maria Bechara. Madrid, 2018 [2008].
- UNDECANOATO DE TESTOSTERONA. **Wikipédia, A Enciclopédia Livre**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Testosterone_undecanoate&oldid=1304113809. Acesso em: 8 Ago. 2025.

11

Tatiane M. Oleinik (UNESPAR)

ENTRE PELES E FRONTEIRAS:

**A PERFORMANCE E O MOVIMENTO
COMO LEITURA E EXTRAPOLAÇÃO
DO INCONSCIENTE**

A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas.

David Lapoujade (2002, p. 07)

Esta pesquisa consiste no desenvolvimento de uma reflexão sobre o corpo como expressão artística, tendo como pergunta central: “O que pode meu corpo?”, o corpo dessa artista dançarina que interliga linguagens e busca entender como o outro a compõem. Essa questão se desdobra a partir da colocação de Baruch Espinosa, “O que pode o corpo?”, sua potência - *conatus*: expressão de um corpo e de uma mente conectados, e também suas relações. “A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (Deleuze, 2017, p. 147)

A cada instante, portanto, as afecções determinam o *conatus*; mas a cada instante o *conatus* é a procura daquilo que é útil em função das afecções que o determinam. É por isso que um corpo vai sempre o mais longe que pode, tanto na paixão quanto na ação; e aquilo que ele pode é seu direito (Ibid. p. 177).

A investigação explora os limites e as ações que extrapolam a pele, manifestando-se por meio do corpo em estado de performance. A pesquisa examina como elementos como a pele, a mente, os ossos, o sangue, o movimento interno e a dor podem ser transmutados e materializados na arte. Além disso, questiona como essas inquietações íntimas se relacionam com o outro e com o coletivo, revelando conexões inesperadas entre experiências distintas, onde o expurgo materializado, embora profundamente pessoal, estabelece pontes entre vivências.

A partir dessas indagações, busco compreender como a performance e a tridimensionalidade se tornam meios para trabalhar esse expurgo. A construção desse estudo se ancora em indícios e desdobramentos da minha pesquisa poética, onde o corpo em performance se apresenta como elemento central na materialização

de marcos íntimos. Os “expurgos” referem-se ao processo de transformação, purgação ou até reavivamento de sensações e movimentos experimentados durante a pesquisa. Como um vômito, um ato catártico e até mesmo uma ponte entre o íntimo e o coletivo, onde algo sai do corpo para se tornar visível, compartilhável, esse expurgo parte de um estudo com o inconsciente.

O inconsciente que trago para essa pesquisa parte das noções de um inconsciente coletivo-social, seguindo os pensamentos de Félix Guattari & Gilles Deleuze nas obras *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980) onde os autores combatem a noção de um inconsciente familiar e edipiano, propondo um inconsciente maquínico, social e produtivo, que funciona por conexões e fluxos, algo coletivo e transindividual, resultado de agenciamentos. “[...] o próprio inconsciente não é estrutural e nem pessoal; ele não simboliza, assim como não imagina e nem figura: ele maquina, é maquínico. Nem imaginário nem simbólico, ele é o Real em si mesmo, o “real impossível” e sua produção.” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 76)

Nessa mesma linha Suely Rolnik em seus trabalhos: *Cartografias do Desejo* com Félix Guattari (1996) e *Esferas da Insurreição* (2018) propõe um inconsciente como campo de forças, afetos e intensidades. Ela trabalha com a noção de um inconsciente como campo coletivo, atravessado por fluxos históricos, políticos e coloniais. O inconsciente, para Rolnik, não está dentro de um sujeito, mas nas intensidades que circulam entre corpos e territórios, pulsa nas sensações que ainda não possuem forma. A partir disto Rolnik traz, também, o conceito de Corpo Vibrátil em sua tese *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (1989), o conceito está ligado à ideia de um corpo sensível, que capta o mundo para além do racional, operando na esfera da afetividade, da escuta, da percepção micropolítica e do desejo como força de criação, o corpo vibrátil é aquele que sente o mundo antes das palavras e das formas em um nível pré-consciente. “[...] o corpo vibrátil indicará as direções a tomar, os agenciamentos a fazer.” (Rolnik, 2006, p. 44).

A partir do Inconsciente de Deleuze, Guattari e Rolnik, busco me debruçar sobre como esse “outro” afeta a minha composição, ou quais são as máscaras que me compõem como artista, como elas se construíram e me influenciaram, como esse inconsciente me faz produzir e expurgar a arte.

[...] nossa personagem sabe, sem saber, que estão se operando silenciosos movimentos de simulação em novas matérias de expressão. Ela deixa que, pouco a pouco, uma nova máscara, uma série de novas máscaras, possam ir se delineando em seu corpo, de modo a compor um plano de consistência para seus afetos (Rolnik, 2006, p. 34).

Outro questionamento central ronda esse estudo: “Como se dá a inseparabilidade das linguagens e expressões artísticas em meu movimento de criação?”. A princípio, algumas práticas que exploram o inconsciente me chamaram mais a atenção: o movimento autêntico e o Butô. Foi a partir delas que a pesquisa começou a tomar forma. Devo ressaltar que tais práticas surgem nesta pesquisa como formas de experimentação ou mesmo de inspiração, uma vez que não me considero uma praticante ou estudiosa propriamente dessas abordagens.

O MOVIMENTO AUTÊNTICO

Essa prática combina movimento, psicologia junguiana e dança para explorar a relação entre corpo e mente, facilitando a expressão do inconsciente através do movimento. Janet Adler aprofundou e formalizou a prática do Movimento Autêntico introduzindo o conceito de «testemunha», onde uma pessoa (o testemunho) observa o praticante em movimento (o mover), ajudando a criar um espaço seguro e receptivo para que o movimento autêntico surja. Joan Chodorow aprofundou a conexão entre o Movimento Autêntico e o conceito de «imaginação ativa» de Jung, onde o movimento corporal é usado

como uma forma de diálogo ativo com o inconsciente, já Soraya Jorge é uma das principais figuras na disseminação do Movimento Autêntico no Brasil. Ela estudou com Janet Adler e trouxe a prática para a América Latina, adaptando-a ao contexto cultural e local, a pesquisadora enfatiza a relação entre corpo, movimento e consciência, utilizando o Movimento Autêntico como uma forma de explorar a relação entre o interno e o externo, o consciente e o inconsciente.

No encontro com o MA expando as formas de experienciar o corpo que dança; que se move em pausa e que no movimento potencializa gestos e palavras. Seus princípios somáticos se contornam em zonas limiares de relação, nas bordas entre o dentro e fora que contagia produções performativas, ecológicas, meditativas, psicossomáticas, e, atualmente, as pesquisas sobre neurônios espelho e empatia da neurociência (Jorge, 2019, p. 6).

BUTÔ

O Butô surgiu no Japão após a Segunda Guerra Mundial, em meio a um cenário devastado pelos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Esta dança nasceu como uma resposta direta não apenas à destruição física causada pela guerra, mas também ao colapso de valores sociais e culturais. Fortemente influenciado pelos movimentos de vanguarda como o Dadaísmo, o Butô compartilha com ele a negação da lógica, a libertação do pensamento racional, a aceitação do absurdo, do caos e da desordem, além da crítica à civilização ocidental que levou à guerra. Constitui-se como uma anti-dança, assim como o Dada se assumia como anti-arte. Ambos rejeitam a razão como guia e valorizam o automatismo, a intuição e o acaso como caminhos legítimos de criação.

Os principais nomes associados à origem do Butô são Hijikata Tatsumi e Kazuo Ohno, que colaboraram pela primeira vez em 1959,

criando uma performance que viria a ser classificada como *ankoku butô* (literalmente, “dança das trevas”). Apesar da parceria, cada um deles possuía visões e abordagens distintas: Hijikata representava a escuridão, o abjeto, o corpo em decomposição; enquanto Ohno representava a luz, a espiritualidade e a transcendência.

O *Ankoku Butô* nasce, num período de forte tensão social e de efervescência artística, atravessado por ausências, rupturas e experimentações. Ainda que imerso em um contexto histórico-cultural amplo, seu surgimento está profundamente ligado à trajetória pessoal de Hijikata. Sua linguagem cênica, portanto, deve ser compreendida não apenas como reflexo do tempo, mas como uma elaboração singular de sua experiência subjetiva. Entender sua poética exige um olhar atento às camadas de sentido que emergem da vida e do corpo deste artista. Para Hijikata, o *Butô* deveria emergir a partir da experiência viva do próprio corpo, escuridão e luz formam uma dialética inseparável: é preciso mergulhar na escuridão para compreender plenamente a luz. Essa concepção está presente até mesmo na etimologia do termo japonês *ankoku*, que pode ser interpretado como “luz subtraída”, revelando sua natureza paradoxal (Peretta, 2015, p. 51).

O *Buto-fu*, método criado por Hijikata, consistia em um processo de releitura de imagens, especialmente pictóricas, transformando-as em formas sensoriais e palavras. O procedimento envolvia penetrar nas pinturas, seguir o movimento interno das figuras e, depois, traduzi-las em palavras para “congelar” sensações e compartilhá-las com o grupo, incentivando a recriação sensível dessas imagens. Esse processo, no entanto, era marcado pela contradição: ao mesmo tempo que criava formas, Hijikata as destruía por meio da implosão dos gestos e da dissolução do corpo.

Hijikata, profundamente marcado por uma infância difícil e pela vida rural, trouxe para sua dança a presença da morte, da lama, da dor e do sofrimento. Seu estilo incorporava elementos do grotesco

e da abjeção, recusando qualquer aproximação com a estética tradicional da dança. Ele defendia a ideia de um “cadáver ereto”, um corpo que dança mesmo esvaziado de si, atravessado por forças que o superam. Valorizava também o uso de dançarinos sem formação acadêmica, priorizando a verdade do corpo sobre a técnica refinada.

Por outro lado, Kazuo Ohno, também com um passado de dificuldades, teve formação em educação física e contato com a dança expressionista europeia. Era profundamente espiritual e acreditava que o movimento carregava a alma, permitindo até mesmo incorporar o espírito de outros, como o de sua mãe, cuja feminilidade era frequentemente evocada em suas performances. Para ele, dançar era um ato de doação, de comunhão com o invisível.

O Butô rompe com a lógica ocidental da dança. Não parte da razão, mas do abandono dela. Utiliza o corpo como um instrumento mediúnico, capaz de acessar camadas profundas do inconsciente e comunicar-se diretamente com o público em um plano emocional e universal. Faz uso de maquiagem, pintura corporal e até elementos performáticos para dissolver o ego e assumir outras identidades. O corpo torna-se um receptáculo, um corpo morto, pronto para renascer como outro (Lousa, 2025).

ENTRE RELATOS E POESIAS

A partir de uma experimentação com tais práticas, começo então uma busca a fim de entender como o movimento corporal dessas experiências se transmutam e podem se estabelecer como uma ferramenta para “ler” e extravasar o inconsciente. A metodologia adotada baseia-se na cartografia e na escrita de si, articulando relatos de experiências, composições poéticas e a criação de máscaras que materializam, de forma sensível, as sensações vividas ao longo do processo.

Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres (Lispector, 1996, p. 130).

MAIO DE 2023 - MOVIMENTO AUTÊNTICO

Meu primeiro e mais marcante contato com essa metodologia foi em uma residência de curta duração ministrada pela pesquisadora Cristiane Ribas, sediada na Casa Hoffmann em 2023. Nesse período eu estava ligeiramente afastada das artes e da pesquisa, o desejo de iniciar o mestrado e a precisão de um tema de pesquisa me angustiam, me sufocavam, assim como a instabilidade da vida. Como pesquisar e pensar arte sendo uma artista recém-formada enquanto as questões que mais me privavam giravam em torno de não ter onde morar, como comer e literalmente como sobreviver e ainda assim continuar aquilo que se iniciou na graduação. O que nunca deixei de fazer foi mover, dançar me mantinha viva, esse movimento me levou ao dancep (grupo de dança do Colégio Estadual do Paraná), que me levou até Cris Ribas por meio de Vagas gratuitas para sua residência, foi aí que tudo começou a fazer sentido de fato.

Método Feldenkrais e o movimento autêntico, esse era o título. O movedor e a testemunha, conceitos que nunca ouvira até então, mas que incendiaram meu interior. Como se mover com o inconsciente enquanto se é observado? A testemunha que acredita fielmente que algo de fato está acontecendo, acredita que o movimento se apresentou na sua forma mais pura, sem amarras ou bagagens pré-estipuladas. E depois o expurgo, o que esse inconsciente gerou, vomitou, expurgou para o mundo. Era isso que eu fazia na minha graduação, como no meu tcc onde minha performance de um renascimento “gerou” outros renascimentos e expurgou a matéria

aprisionada, vida-arte, o inconsciente não era nomeado, mas esteve presente desde sempre.

A espera me foi difícil, angustiante e beirava o doloroso. Silenciar a mente que corre pensando sempre no próximo movimento, deixar vir algo ainda não nomeado, tudo isso sendo observada por um outro, que sem me conhecer ou saber minhas “dores” acreditava em mim, me permitia mover sem nomear tudo que eu tentava dolorosamente deixar vir. Trabalhar com o inconsciente me era novo, mas muito atrativo, deixar de lado tudo que aprendi a nomear durante anos foi incrivelmente libertador e doloroso na mesma medida. Após essa enxurrada de sensações o expurgo me emancipou, eu revivi e vomitei tudo que me aconteceu, um poema sem rima, um desenho colorido e um rosto deformado.

Essa experiência não era necessariamente performativa, mas meus olhos que procuravam algo para pesquisar e se debruçar o enxergaram assim, enxergaram nesse expurgo e movimento a minha arte.

Esse coletivismo entre movedor e testemunha, entre aquilo que se expurga e aquele que o vê e o toca me pareceu conversar de maneira surpreendente com aquilo que já fiz e busco em meus trabalhos em artes visuais.

Figura 1 - Máscaras expurgos da experiência com movimento autêntico



Fonte: autoria própria.

Encontro na Espera

*Palavras novas
queimaram minha pele:
o movedor
a testemunha
nunca os tinha ouvido,
mas já os conhecia no corpo.*

*Como mover com o inconsciente
enquanto alguém me vê?
Como ser verdade
sem saber o nome
do que me atravessa?*

*A testemunha crê.
Crê que o que se move é real.
Crê que é puro,
que não carrega os pesos antigos.
E então, vem o expurgo.*

*O que o corpo gera,
o que o inconsciente vomita,
brota no mundo
sem filtro, sem freio,
vida-arte.*

DEZEMBRO DE 2024 - BUTÔ

“narushintai” (corpo em transformação).

Pensando junto a Eden Peretta (2015) O gesto verdadeiro, não é vontade pessoal, mas uma secreção: resultado do colapso entre categorias internas. Deixar vir o pré-consciente, nisso o corpo é substância em devir, sujeita à transmutação constante.

Ao pensar o Butô o que me prende é o “corpo morto”, esse vazio de expressão pessoal, um corpo latente que é capaz de habitar novas formas e sentimentos, não como representação, mas como presença encarnada. Encarnar e apresentar ao mundo, ao outro, o interno; o que a pele cobre e as expressões maquiagem.

Nesse contexto de deixar o corpo em metamorfose e o não nomeamento vir me surge a maquiagem e a máscara. A maquiagem branca ou o uso de máscaras servem para apagar a personalidade individual do dançarino, o “eu” desaparece, dando lugar ao corpo neutro, disponível à metamorfose. O corpo mascarado ou pintado se

torna um “corpo estranho”, capaz de acessar o que está além da aparência humana comum. Elas tornam visível o que está oculto, como dor, vazio, desejo ou morte.

Hijikata frequentemente usava maquiagem branca, lábios escuros e olhos afundados para evocar um corpo em decomposição ou assombrado. Já Kazuo Ohno usava maquiagem feminina com delicadeza ritual, evocando figuras como sua mãe ou uma diva envelhecida.

Narushintai

*O gesto verdadeiro
não nasce da vontade
é secreção,
colapso silencioso
entre o que se sabe
e o que já não cabe nome.*

*Corpo em devir,
substância instável,
presença que escorre
do pré-consciente.
Tudo se move
antes de ser dito.
Não há expressão pessoal
há um corpo morto,*

*vazio de intenção,
latente,
pronto para ser
outro. Encarnar é
mostrar o que a pele oculta,
o que o rosto mascara.
É fazer do dentro
um fora vivo.*

*O corpo mascarado
não representa.
Torna visível
o invisível:
dor, desejo, vazio,
morte.*

Minha primeira experimentação com o Butô me gerou uma máscara, ainda incompleta e esperando pela metamorfose que a seguirá em um movimento. Feita em argila, meu rosto deformado, o rosto que gera a máscara nasceu da cópia exata do meu, mas já não me pertence ou me define, esse rosto deformado é um outro, um que já não aguenta mais, que se transforma e se retorce.

A palavra que atravessa esse processo é ambivalência: a máscara, que no Butô serve para neutralizar a identidade, parte

agora de um eu encarnado, mas que se converte em outro, um não nomeado, um corpo morto-vivo.

Figura 2 - Máscara expurgo da experiência com o Butô #1



Fonte: Autoria própria.

ABRIL DE 2025 – BUTÔ

Meu segundo encontro com o Butô me fez também encontrar La Argentina¹, musa de Kazuo Ohno que se inspirou nela em sua peça “Admiring La Argentina²” (La Argentina Sho) de 1977. Assim eu me inspiro em sua performance, seu tributo agora faz parte do meu tributo. Me inspiro agora em Ohno e La Argentina. O inconsciente me levou dançar com a maquiagem e transmutá-la em outro material.

1 “La Argentina” refere-se a Antonia Mercé y Luque, amplamente reconhecida como uma das grandes renovadoras da dança espanhola, cuja performance no Teatro Imperial de Tóquio, em 1929, exerceu profunda influência sobre Ohno.

2 Direção de Tatsumi Hijikata e interpretação de Kazuo Ôno. Sesc Pinheiros, São Paulo, Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=4LRlQetUODY>

O som do piano ainda pulsa dentro do meu peito. Não é melodia, é batimento, é memória que vibra no osso. Fecho os olhos e vejo fragmentos: uma saia imaginária que se abre no ar, um corpo que se curva como quem reza e fere ao mesmo tempo. *Admiring La Argentina* se faz presença, não imagem. Ohno não dança, ele é dançado, e talvez seja isso que tento compreender com o meu corpo agora.

Começo pelo silêncio. As mãos procuram o ar como se tocassem algo que não existe. Os dedos tremem, hesitam. O gesto vem de um lugar que não sei nomear, talvez o ventre, talvez a ausência. Há uma força antiga que puxa o corpo para o chão, enquanto outra o ergue, frágil, como se a pele fosse véu e peso ao mesmo tempo. Entre uma e outra, o movimento acontece: um quase, um resíduo, um tremor.

Sinto a presença dela, La Argentina, atravessando o espaço como um perfume que não se vê. O corpo tenta acolher esse espectro, deixá-lo entrar pelas frestas dos ombros, pelo vazio entre as costelas. Por um instante, não sou eu quem se move. Sou movida. Sou canal.

O rosto se dissolve, o gênero se dilui, o tempo se curva. Cada gesto é oferta, cada queda é lembrança. O chão acolhe o cansaço, o suor, a rendição. Quando tudo cessa, há apenas respiração, o eco do que foi.

Entre o abandono e o controle, surge o *expurgo*: uma descarga sensível que não é puramente física, mas simbólica, como se algo se desprendesse para dar lugar a outra coisa. Nessa travessia, a dança se torna linguagem do invisível, uma escuta do corpo que pensa e fala sem palavras, corpo que, ao expurgar, também se reinventa, experiência que se transmuta, no material, surge a máscara.

Figura 3 - Máscaras expurgos da experiência com o Butô #2



Fonte: Autoria própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este percurso de pesquisa nasce do corpo e retorna a ele, corpo que pergunta, sente, expurga e se reinventa em diálogo constante com o outro e com o mundo. As práticas do Movimento Autêntico e do Butô tornaram-se meios sensíveis de acessar o inconsciente e o invisível, transformando-os em um corpo de comparecimento coletivo plástico, que se dá até então na conformação das máscaras. Através delas, compreendo o expurgo como gesto de criação e de vida: um transbordamento que une o íntimo e o coletivo, o dentro e o fora, o eu e o outro.

Ao investigar o corpo como potência expressiva e maquínica, orientada pelos pensamentos de Espinosa, Deleuze, Guattari e Suely Rolnik, reconheço o corpo como território de passagem, um campo vibrátil de intensidades, afetos e metamorfoses. A máscara, o corpo, a pele e o movimento revelam-se, então, como camadas de uma mesma tessitura, onde o inconsciente se manifesta em forma e presença.

Contudo, esta escrita não se encerra aqui. O presente artigo constitui apenas uma parte de uma pesquisa em processo, que segue se desdobrando em novas experimentações, materiais e pensamentos. Trata-se de uma cartografia em andamento, onde cada gesto, cada expurgo e cada máscara são fragmentos de um corpo em devir. A investigação continua aberta às transformações que o próprio corpo, em sua potência de afetar e ser afetado, ainda há de revelar.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Olímpio Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- JORGE, Soraya. Movimento autêntico: uma cartografia do testemunho. In: CUNHA, Carla Sabrina *et al.* (org.). **Anais do I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: body-mind centering em criação, pesquisa e performance**. 1. ed. Brasília: Ed. IFB, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1996.
- LOUSA, Teresa. **Artes alternativas e de contracultura**. Curitiba: UNESPAR-EMBAP, 2025. (Notas de aula).
- Luiz B. L. **Orlandi**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. Perspectiva, 2015.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, n. 2, 2006.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 1989.

12

Stely Marchesini (UNESPAR)

REFRAÇÕES DO EU:
DISMORFIA E ARTE NA PRODUÇÃO
DE SUBJETIVIDADES

INTRODUÇÃO

Transformar a prática artística em um espaço de indagações e reflexões a partir de vivências pessoais é a intenção desta pesquisa. Tanto em minha escrita científica quanto na escrita poética, procuro transitar entre a percepção e a representação da autoimagem, analisando minhas percepções para a produção de linguagem. Através da arte, busco construir uma cartografia sensível das distorções que atravessam meu olhar sobre o próprio corpo, tensionando as fronteiras entre o real, o imaginado e o sentido, que se produz na imagem distorcida. Para tanto, encontro ajuda nos textos de Sandra Rey, onde a autora afirma que a pesquisa em arte vem a propor um diálogo constante entre superfície e profundidade, entre consciência e inconsciência. Com isso, gera trocas e movimentos que cruzam a experimentação material, a prática técnica, a organização dos procedimentos e a reflexão escrita (Rey, S. 2002).

A autora me oferece, particularmente, uma possibilidade para pensar um método de pesquisa fenomenológica¹ que dialogue com a pesquisa cartográfica, mais precisamente em minhas observações sobre as representações do corpo, que espelha as fragilidades e alterações da autoimagem. Este mecanismo se adequa às minhas necessidades. Posso, através dele, identificar uma forma de sentir a escrita e imergir na prática numa entrega absoluta.

O problema da pesquisa baseia-se em compreender como o corpo, representado na linguagem da Gravura, pode operar como espaço de resistência, expressão e elaboração de afetos; especialmente diante de patologias que afetam a psique. A investigação propõe uma articulação entre poética, teoria e prática. Pretendo

1

A pesquisa fenomenológica, busca descrever as experiências vividas em sua essência, privilegiando a percepção e a corporeidade como formas de acesso ao sentido do fenômeno.

identificar maneiras de representar o conceito de Dismorfia Corporal², utilizando a linguagem da Gravura. É importante considerar como se relacionam a ética e estética sob este recorte durante a produção.

A metodologia empregada, parte da reunião de memórias vívidas, da criação de mapas mentais e da articulação entre pesquisa epistemológica, teórica e empírica (Deleuze & Guattari, 1995). A observação de imagens e a imersão na poética completam esse processo de pensamento e criação. Foucault (1995) afirma que a ética do “cuidado de si” envolve um modo de viver baseado em orientações que o próprio sujeito escolhe e estabelece para si, conduzido por seus desejos e por suas decisões, com o intento de construir um formato de vida que se constitua como uma verdadeira obra de si, uma estética da existência. É nesse ponto que reconheço o núcleo da minha pesquisa, onde a escrita poética se torna aliada na formulação e expressão de ideias. Os afetos, enquanto forças que emergem das experiências de observação do corpo, organizam o sentido imagético das distorções de autoimagem e se manifestam em meu trabalho por meio de autorretratos e gravuras.

Pensando sobre Deleuze e Guattari, entendo que arte pode abrir caminhos para desvincular o sujeito dos padrões de identidade e comportamento. O devir, segundo eles é um movimento que não tem fim ou destino certo, é puro fluxo e criação (Deleuze e Guattari, 1995).

As implicações artísticas e pedagógicas se encontram no processo de criação e produção das obras, pois estes possibilitam um entendimento das contingências que a gravura propõe como técnica. Evocar a desnaturalizar padrões estéticos hegemônicos é

2 A dismorfia corporal, ou Transtorno Dismórfico Corporal (TDC), é caracterizada por uma preocupação persistente com falhas percebidas na aparência física, que em geral são mínimas ou inexistentes, mas provocam sofrimento significativo e prejuízo funcional. Trata-se de um transtorno inserido no espectro dos transtornos obsessivo-compulsivos, marcado por comportamentos repetitivos, como verificar espelhos, comparar-se com outros ou buscar procedimentos estéticos, em resposta às preocupações com a aparência (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014).

a Dismorfia corporal como matéria poética e política. A análise das obras aponta para a criação de espaços de escuta, troca simbólica e elaboração de novos significantes (Lacan, 1955-56), além de contribuir como forma de movimento contra a psicofobia³ e a favor do acolhimento antimanicomial. O estudo teve como primeiro resultado uma exposição conjunta com a artista lara Maica, que produziu pinturas sobre o mesmo tema. A mostra ocorreu no entre outubro 2023 e março de 2024 no espaço expositivo do próprio Museu da Gravura de Curitiba.

INTERPRETANDO O TRABALHO POR ORA

Por ora, não reconheço o que vejo no espelho. Um hiato no tempo, e logo o que vejo não é mais o que deixei para trás. Os olhos já têm meio século de existência, as pálpebras dizem dos anos. As linhas que os contornam se tangem sobre a pele que recobre a musculatura da face e revelam os anos e as experiências (Figura 1).

Este trabalho fez parte da mostra “Dismorfia”, que aconteceu em conjunto com a artista curitibana lara Maica⁴, de outubro de 2023 a março de 2024, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

3 Psicofobia é o termo usado para se referir ao **preconceito, discriminação ou estigmatização contra pessoas com transtornos mentais** ou que fazem tratamento psiquiátrico/psicológico.

4 MAICA, lara. Artista visual curitibana, sua produção tem como eixo o corpo e a condição de ser mulher, explorando diferentes suportes como carvão, acrílica e pastel oleoso. Utiliza diferentes suportes e mídias, buscando contrastes no uso do material e expressão visual. https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/OUTRAS-PALAVRAS-Mulheres-nas-artes-visuais-novos-trajetos?utm_source=chatgpt.com. Acesso: 27/09/2025

Figura 1 - Impressão litográfica; título: "Por Ora" - 29cm x 42cm; 2023



Fonte: da autora.

Sentir o tempo atravessando a fásia muscular desperta o afeto da simpatia⁵. Talvez eu já amasse estes olhos porque estão impressos em um papel de cor "branco envelhecido".

A gravura se faz espelho e este também se vê ao olhar sua imagem – a imagem pela qual Narciso se apaixona é, sobretudo, uma imagem que o olha apaixonadamente (Lacan, J. 1953-1954).

5 A palavra "simpatia" tem origem no grego "sympatheia", formado por "syn" (junto de) e "pathos" (sentimento). Etimologicamente, significa a capacidade de sentir junto com outra pessoa, seja em alegria ou sofrimento. O significado atual abrange a ideia de afinidade, atração e amabilidade, além do sentido original de compaixão.

Sem a imagem não conseguimos nos sentir. A visão nos leva a sentir o espaço. Assim, considero afirmar que a visão é uma extensão do tato. Mesmo tateando meu corpo e percebendo o espaço que ocupo no mundo, a imagem permanece distorcida, como se a consciência fosse suspensa e assim surge a necessidade de falar de esvaziamento. Neste ponto, posso dizer que encontro meu instante prenante, pois brota do âmago, o início de mais uma concepção e produção imagem, tanto pela foto performance e quanto pela gravura.

O instante prenante de Jacques Aumont (2004)⁶ pode-se dizer que é como aquele momento mágico, quando algo simples, quase imperceptível, carrega uma potência de significados, um peso silencioso.

Elaborando sobre este conceito, penso que se torna especialmente poderoso quando se fala da patologia e dos afetos que distorcem a percepção que temos de nós mesmos. O instante prenante seria esse momento em que a angústia, a frustração ou a busca por sentido se condensam em uma imagem, em uma sensação que, mesmo sem palavras, toca fundo. É como se uma única fração de tempo fosse capaz de comunicar toda a complexidade de uma experiência humana, fazendo com que quem olha se reconheça, se sinta, se veja (Aumont, 2004, p. 82).

Na imagem da gravura “Por Ora”, a primeira impressão contém a mancha gráfica intacta, que se desdobra por ela mesma, emulando a perceptividade das vivências. O tempo para na imagem. Linhas da face se entrecruzam com as linhas do lápis. Somada às

6 Jacques Aumont nasceu na França em 1942. Seu pensamento e suas análises, rigorosas e expressas com elegância, causaram grande impacto nos estudos teóricos de cinema, mesmo além das fronteiras da Universidade. Foi um dos primeiros teóricos a se interessar pela *figuralidade* no cinema, numa época em que os procedimentos narrativos eram o objeto da maior parte dos estudos sobre cinema. Esta sua atenção ao *figurativo* permitiu-lhe aprofundar-se em temas como as relações entre pintura e cinema, assim como a constituição e a percepção da imagem cinematográfica em comparação com as demais artes visuais.

linhas da matriz de pedra calcária, que foram feitas propositalmente, a renque se une formando massas e volumes.

O alto contraste da figura, o preto e o branco encenam o senso e a sensação, como um espólio de reações que o tempo deteriora, ruindo os meios tons. Me valho da cor do papel para manter o vazio da imagem. A boca traz um silêncio eloquente e tenta entregar ao observador um espaço de exegese e questioná-lo: haverá identificação? Estranhamento? Na realidade meu objetivo era provocar a desidentificação⁷.

O cabelo despenteado cobre as orelhas, como se a figura nada quisesse ouvir.

A despeito de tudo isso, minha imagem se desdobrava, necessitava da mão para sustentar a cabeça e não deixar que o pescoço se rompesse, e assim o ar não me faltaria novamente. Repetir várias vezes a ação da impressão de uma mesma matriz de modo a distorcer a imagem a cada cópia, traz sentido para mostrar como opera a dismorfia.

Na gravura plana, a Litografia, este A materialidade do papel oferece um campo para o registro da gravação. Na gravura plana, a Litografia, este caráter se evidencia; lembrando que a planificação do espaço gravado confere à gravura a possibilidade de explorar contrastes de valores tonais, texturas e a sutileza do traço que emerge da relação química entre gordura e água.

A primeira impressão ou cópia, carrega a integridade da forma, já a segunda perde o sentido da visão trazendo uma sensação ilusória. A terceira perde a fala, a posterior perde o tato e a última perde a própria imagem pelo seu vazio (Figura 2).

7 Em psicanálise lacaniana, desidentificação não é um termo comumente usado como um conceito central, mas pode ser entendido como o processo de dissolução de identificações prévias, abrindo caminho para novas formas de subjetivação e para o acesso ao real. É um movimento que ocorre na análise, onde o sujeito se confronta com as identificações que o constituíram, desfazendo-se de algumas para construir outras, ou para se aproximar de uma experiência mais autêntica

A memória recria coordenadas simbólicas de tempo e espaço. Para além de uma patologia, a Dismorfia é onde o olhar deixa de se reconhecer na imagem do corpo.

Portanto, o assunto extrapolou os limites da linguagem verbal e encontrou na arte seu espaço. O corpo tem seus sensores, o grão aberto da matriz litográfica revelava esta afirmação no autorretrato

O ato de confecção da imagem se fez na construção do desenho sobre a fotografia transferida à matriz litográfica e logo a destruição como gesto de finalidade, finitude. Fiz intervenções com lixas d'água de distintos grãos, ácido nítrico e bisturi. Aos poucos fui borrando a imagem, fazendo incisões, queimando com uma acidulação fortíssima e imprimindo cada nova ação. Lidei com a finitude de mim mesma (Figura 3).

Figura 2 - Imagem do trabalho "Por Ora" no espaço expográfico da mostra "Dismorfia" no Museu da Gravura Cidade de Curitiba; 2023



Fonte: da autora.

A verdade do corpo não pode nunca ser dita numa mesma imagem: é uma relação de paralaxe, de descontinuidade entre a imagem fisicamente projetada no espelho e outra que a imaginação constrói.

Repetir várias vezes a ação da impressão de uma mesma matriz de modo a distorcer a imagem a cada cópia, traz sentido para mostrar como opera a dismorfia. A primeira cópia carrega a integridade da forma, já a segunda perde o sentido da visão trazendo uma sensação ilusória. A terceira perde a fala, a posterior perde o tato e a última perde a própria imagem pelo seu apagamento. Helena Kanaan traz em sua tese de doutorado a descrição de uma experiência que parece muito coesa com minha investigação e elaboração:

Muitos foram os embates até perceber a matriz como corpo e o papel como pele, e isso já me oportunizava repensar a gravura, mas experimentei, ainda, outros materiais que pudessem funcionar como segundo suporte, sustentação, ou, enfim, camada. Nessa deriva, encontrei o látex, material orgânico, que se transforma, que muda de estado no tempo (Kanaan, 2011, p. 82).

A artista faz experimentações com vários materiais explorando os Policorpos, como ela nomeia sua criação e a descreve “O Policorpo assume individualidade e pluralidade, se faz unidade e totalidade, corpo excessivo, corpo temporal, pele-corpo, corpo metastásico, entre outras nomenclaturas que suscita ao longo de suas transformações” (Kanaan, 2011)⁸.

A memória recria coordenadas simbólicas de tempo e espaço. Para além de uma patologia, a Dismorfia Corporal é onde o olhar deixa de se reconhecer na imagem do corpo. Portanto, o assunto extrapolou os limites da linguagem verbal e encontrou na

8

Helena Kanaan é artista, professora e pesquisadora, nasceu em Bagé (RS, 1961). É doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS/Universidad Politécnica de València e docente titular no Departamento de Artes Visuais da UFRGS, atuando principalmente na área da gravura contemporânea.

arte seu espaço. O corpo tem seus sensores, o grão aberto da matriz litográfica revelava esta afirmação no autorretrato.

O ato de confecção da imagem se fez na construção do desenho sobre a fotografia transferida e logo a destruição como gesto de finalidade, finitude. Fiz intervenções com lixas d'água de distintos grãos, ácido nítrico e bisturi (Figura 4).

Aos poucos, fui borrando a imagem, fazendo incisões, queimando a figura gravada com uma acidulação fortíssima e imprimindo cada nova ação. Lidei com a finitude de mim mesma (Figura 5).

Figura 3 - Impressão litográfica; título: "Por Ora" - 150cm x 42cm; 2023

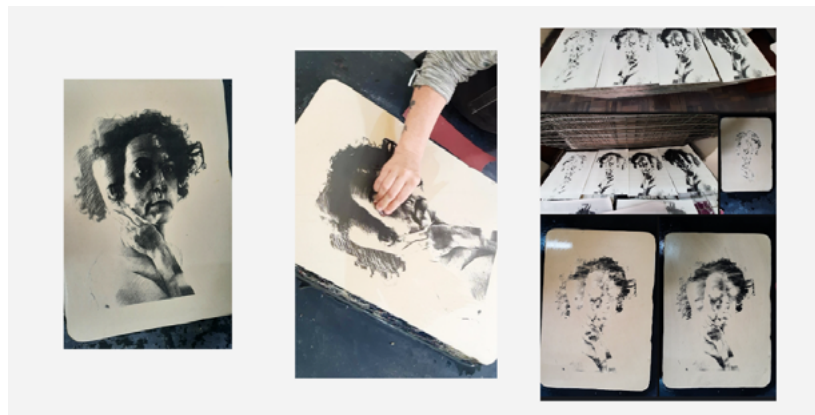


Fonte: da autora.

*A dismorfia corporal é o abismo
onde o olhar se despedaça,
não reconhece o corpo,
e a arte da destruição se faz gesto:
desenhar ruínas,
desfigurar o visível,
recriar na ausência
a imagem impossível de mim.*

Stely Marchesini, 2023

Figura 4 - Impressão litográfica e processo de desintegração da imagem;
título: "Por Ora" – 150cm x 42cm – 2023



Fonte: da autora.

Ao final do período expositivo, precisamente na desmontagem da mostra, retirei o trabalho da parede não como uma performance em si, e sim, com o intuito de completar a ação que fala sobre apagamento, vazio e impermanência. Fui arrancando cada uma das imagens da parede, tomando cuidado para deixar o desapego intacto e livre para desfazer-se daquilo que já havia sido dito, deixando sua marca e seu recado (Figura 5 e 6).

A essência da comunicação é um mal-entendido". (Lacan, 1956)

O afeto é a educação sensível e é de uma singularidade absoluta. O que eu sinto ninguém jamais sentirá da mesma forma. Por quatro meses este trabalho esteve vivamente exposto no museu, colado igual lambe no caminho como "imagem, afeto e experiência".

Figura 5 - Desmontagem da Exposição "Dismorfia":
Retirada do trabalho "Por Ora" do espaço expográfico, 2023



Fonte: da autora.

Figura 5 - Desmontagem da Exposição "Dismorfia":
Retirada do trabalho "Por Ora" do espaço expográfico, 2023



Fonte: da autora.

Na experiência encontro o cerne da minha obra. Sem a experiência corpórea, que constitui a memória das vivências é que recolho e seleciono as imagens que virão a compor a semântica edificada

na distorção da autoimagem. Ao escolher construir uma obra de si através da gravura, em si mesma e explorar seu campo ampliado, me coloco diante do mundo como quem assume a responsabilidade de criar, de revelar e de resistir. É pela gravura que pretendo realizar o que aqui enuncio: produzir imagens que possam tocar o espectador, levando-o a sentir, pensar e buscar sentido em si mesmo. Assim, a gravura torna-se tanto ato ético, por recusar a repetição dos padrões normativos, quanto acontecimento estético, por reconfigurar o sensível. Entre o risco da exposição e a potência da invenção, seguirei a esculpir com o olhar, imprimindo o corpo, para que cada traço da ausência também possa ser presença viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista social e ético, a relevância da pesquisa está em promover uma reflexão sobre os padrões normativos de beleza e suas implicações na saúde mental, especialmente diante da crescente incidência do Transtorno Dismórfico Corporal.

A arte, neste contexto, não atua apenas como expressão individual, mas como instrumento de resistência e sensibilização coletiva, ampliando o debate em torno do corpo e de seus direitos. No campo acadêmico e artístico, a investigação contribui para o alargamento das práticas da gravura contemporânea, compreendida em sua dimensão expandida, e dialoga com referenciais teóricos que articulam estética, ética e política.

Ao propor uma poética visual que emerge da experiência pessoal e se projeta em territórios coletivos de significação, a pesquisa reafirma a pertinência da arte como espaço de produção de subjetividades e de construção de novas formas de ver e sentir o corpo.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

AUMONT, Jacques. Formas do tempo, ou as intermitências do olho. *In: O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1989], p. 86.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia vol. 5**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KANAAN, Helena. **Impressões, acúmulos e rasgos: procedimentos litográficos e alguns desvios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 3: As Psicoses**. Tradução de Vera Ribeiro. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, p.155-170 (1955-1956).

PONTY, Maurice M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. *In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Ufrgs, 2002. p. 123-140.

ROMA, Pedro. Fernandes. Psicofobia: lidando com transtornos mentais e o estigma no Brasil. **Debates em Psiquiatria**, v. 14, n. 2, p. 1-12, 2024. Disponível em: <https://revistardp.org.br/revista/article/view/1315>. Acesso em: 2 out. 2025.

13

Trexy Caio Menezes de Oliveira (UFC)
Antonio Wellington de Oliveira Junior (UFC)

TENSÃO E BRUTALISMO:

**PRECARIZAÇÕES DO CORPO E A URGÊNCIA
DA CONSCIÊNCIA SOMÁTICA**

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte de uma reflexão sobre o corpo e sua relação permanente com a instabilidade. Através da metáfora da homeostase, como um sistema sensível de manutenção da vida, investigo como a tensão constante entre dentro e fora estrutura não apenas o funcionamento fisiológico, mas também a existência subjetiva, social e política dos corpos. Assim a corporeidade na contemporaneidade surge como espaço de inscrição de forças contraditórias: entre a busca por estabilidade e os abalos de um mundo brutalizado, entre a sensibilidade e o entorpecimento, entre o biológico e o tecnológico. Parte do objeto desta pesquisa também passa por questionar estes dualismos, e se eles fazem sentido atualmente.

Ao entrelaçar vivência pessoal e referências teóricas de autores como Achille Mbembe, Judith Butler, Donna Haraway, Paul B. Preciado, e António Damásio, proponho caminhar por questões urgentes na contemporaneidade, como a precarização generalizada da vida, as mudanças climáticas, a dissolução da coesão corporal no ambiente digital, e a metamorfose das identidades. Em meio a esses deslocamentos, proponho a tensão como dispositivo na arte: aquilo que nos obriga a sentir, a perceber, a reconstituir presenças em um tempo de crises.

Partindo de minha produção artística, aqui o corpo surge como múltiplo de sentidos, fundado por reiteradas violências e em processo de transformação, mas repleto de possibilidades. Não sendo uma busca por um corpo anterior, livre dessas mazelas, mas entendendo como podemos ficar com o problema e ramificar a partir dele (Haraway, 2023).

Uma abertura na forma de estar no mundo que reconhece o incômodo como um dos motores vitais.

TENSÕES

Parte importante de minha atual pesquisa acadêmica se orienta pela ideia da Homeostase, que surge como uma metáfora pela qual é possível se pensar uma busca pela estabilidade.

Homeostase é o conjunto fundamental de operações no cerne da vida, desde seu início mais antigo - e há muito tempo desaparecido nos primórdios da bioquímica- até o presente. [...] Ela assegura que a vida é regulada não apenas em uma faixa compatível com a sobrevivência, mas também conducente à prosperidade, a uma projeção de vida no futuro de um organismo ou espécie (Damásio, 2018, p. 35).

A Homeostase atua a todo instante, sempre alerta, seja em relação a tudo que cerca o corpo a qual ela se dedica, ou dentro do próprio corpo. Respondendo aos humores, e atendendo as necessidades das vísceras. Vigilante a toda vegetação, raízes soltas no solo, galhos baixos demais, folhas capazes de fazer a pele arder em chamas.

Ela varre os arredores como um gavião olha o campo abaixo dela, visualizando entre as nuvens em busca do mínimo movimento que irá garantir alimento para ela e seus filhotes. Atenta a cada arbusto, relevos, pedras, aos movimentos que não condizem com o vento, que sopra ao norte e as folhas vão ao sul. Percebendo aquilo que se destaca, desce em um rasante, abrindo as garras e as fecha na pele felpuda, escorrendo em vermelho.

No chão, um coelho percorre a vegetação, passando por galhos secos em busca de grama verde. Orelhas atentas, levantadas, seus olhos fixados nas loterias do crânio capazes de ver quase tudo ao redor. Um mínimo ruído, um bater de asas descuidado, e suas pernas disparam em movimentos de zigue-zague, cada músculo tensionado. Segundos, chega num buraco, a ave erra.

Figura 1 - Quando as Espécies se Encontram, Hilda de Paulo



Fonte: CIA Excessos, 2023.

O nosso corpo realiza esse processo o tempo inteiro, sem que precisemos parar para pensar sobre ou realizar algum comando. A importância dessa tensão constante, revela também o porquê que a capacidade de um mapeamento da realidade é tão importante, e por que sua complexificação cada vez mais profunda seja tão positiva para a Homeostase, pois ela faz uso constante, seja em mapeamentos externos ou internos (Damásio, 2018).

A aptidão em sentir o mundo ao redor, seja por meio da visão, olfato, audição, ou inúmeras outras formas, contribui com a capacidade de produzir a tensão não só com o fora do corpo, mas com a percepção do próprio corpo.

O corpo que é ciente das tensões, é ciência de si mesmo. O que não quer dizer ter conhecimento sobre algo, e sim sentir.

PRECARIEDADES

Na contemporaneidade, vivemos por meio de uma série de sistemas de precarizações. Isto me interessa faz algum tempo, pois essa constatação não surgiu de referências acadêmicas, mas da vivência no dia a dia, ao sentir meu corpo e minha identidade, e ao tocar nos outros mundos que são os corpos outros.

Há a vivência de um corpo cada vez mais anestesiado, apartado de sua vontade de sentir e responder ao que o rodeia.

Os motivos são os mais variados, podendo se falar de uma precarização geral da vida, resultando em um tipo de apartamento tanto em relação ao futuro, quanto ao passado, enquanto se vive a alienação no presente.

Figura 2 - Da Impermanência à Metamorfose, Trexy



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Habitamos num momento em que todas as promessas feitas pelo neoliberalismo falharam e se mostraram claramente como mentirosas (Dallabrida, 2021). O emprego se encontra cada vez mais precarizado, como mostra claramente a uberização das relações de trabalho, onde o informalismo já foi totalmente normalizado. Ao mesmo tempo que as gerações mais novas se mostram cada vez menos satisfeitas com os empregos CLT, que também surgem como uma exploração pesada não só parada no tempo, mas que sofreu retrocessos nos últimos anos (Conectas Direitos Humanos, 2023). Entre a informalidade e um mercado de trabalho cruel, não é à toa que a perspectiva de futuro seja mínima ou nula, atualmente se tem plena ciência de que a geração anterior viveu melhor que a atual.

Ao mesmo tempo, camadas inteiras da sociedade enfrentam o risco cada vez maior de uma desclassificação vertiginosa. Há não muito tempo, elas tinham a possibilidade de mudar de status e experimentar uma mobilidade ascendente. Agora, com a corrida ladeira abaixo, estão condenadas a lutar para reter e talvez assegurar o pouco que lhe resta (Mbembe, 2019, p. 25).

O que fica evidente com a crise climática, que há pouco tempo atrás não passava de um futuro sombrio, mas já chegou antes de todas as previsões possíveis, na forma de temperaturas recordes, mudanças nos padrões climáticos, inundações, secas, perda da biodiversidade, derretimento de calotas polares e outros fatores (Peduzzi, 2022). Não é difícil imaginar que se o planeta possui uma Homeostase própria, sua estabilidade se encontra abalada, atingida por um desequilíbrio repentino fruto das próprias formas de vida que o habitam.

Não que a própria Terra, ou a vida em si estejam em risco. Já houve grandes extinções muitos piores e mais súbitas, como a extinção do Permiano-Triássico, em que por volta de 90% das espécies foram extintas (Benton, 2003). Extinção que abriu espaço para o que um dia viria a ser a espécie *Homo Sapiens* e todas as outras que percorrem o caminho da evolução junto conosco.

VIRTUALIDADES

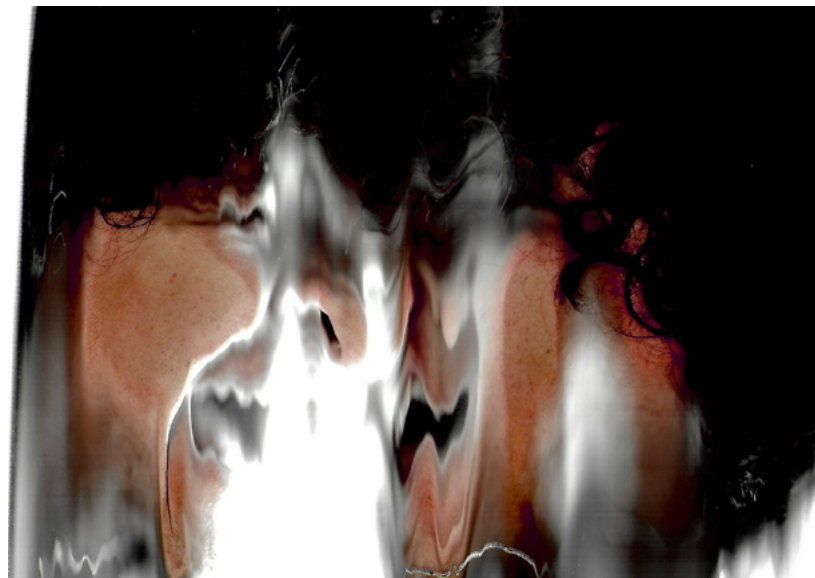
Com a falta de perspectiva em um futuro, e sem vislumbre de trabalhos adequados, surgiu uma droga muito mais potente do que a soma em *Admirável Mundo Novo*, as redes sociais.

Responsáveis por adestrar as subjetividades das novas mentes, escrevo por experiência própria, pois faço parte de uma geração que foi como uma ponte. Uma infância sem smartphones, que rapidamente se propagaram com o chegar da adolescência, novidade tão grande quanto a metamorfose que se espalhava pelos corpos.

Vieram grupos e mais grupos no Whatsapp, conversas em tempo real, fotos, vídeos, selfies, correntes, memes, nudes, agressões, humilhações, risadas. Seja no Facebook, Instagram, Snap ou Twitter. Vidas se desdobrando em telas e sendo expostas a uma pressão social nunca vista antes.

Isso faz com que, de influencers a pessoas comuns, passando por empresas, um enorme contingente de usuários consiga se adequar às normas opacas dos serviços para buscar visibilidade. Nesse sentido, pode-se afirmar que os algoritmos são o aparato disciplinar de nossa época, que ganha eficiência quanto mais pessoas procuram responder a suas regras para se tornarem visíveis (Beiguelman, 2021, p. 46).

As identidades agora são forjadas como partes destas telas, moldadas e fragmentadas por filtros, câmeras e aplicativos. Como um espelho quebrado, o eu do outro lado passou a ser cada vez mais palpável e real, lutando e muitas vezes sobrepujando a versão corporal. Como uma vida num mundo das ideias, deixando o que é feito de pele e unhas, opaco e árido.

Figura 3 - Série Estilhaços, Trexy

Fonte: Acervo pessoal, 2019.

As crianças, afinal, levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isso só se organiza, tudo isso literalmente toma corpo somente na imagem do espelho. De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Tróia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar (Foucault, 2021, p. 15).

Se para *Foucault*, o corpo só passa a se organizar a partir do espelho e do cadáver, atualmente o espelho se abriu para uma imensidão de paisagens graças à internet, volátil e incerta, vasta e restrita. À medida que os cadáveres se empilham como o novo normal, vistos por mil janelas e ângulos diferentes, que alcançou seu auge com a pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2023.

Pandemia que está relacionada com o desequilíbrio da Homeostase do planeta, pois as mudanças climáticas podem expandir a distribuição geográfica de vetores e acelerar a propagação de patógenos.¹ (Portal do Butantan, 2022)

Se o espelho em si já representava uma articulação corporal inacessível, ainda que unificada, e o cadáver perde sua potência, que coesão corporal se articula a partir do virtual? como se impregna cada vez mais no biológico?

Há uma idealização corporal, como sempre houve por meio de revistas, jornais, televisão e rádio. Se antes se esforçava ao máximo para uma uniformização dos corpos, agora a diferença passa a ser quantificada por meio de algoritmos, negociada e precificada, surgindo modelos ideais para todos os tipos de identidades. Tendo como única condição para isto, que as mesmas tenham alguma capacidade de renda e consumo, para que seu valor seja extraído constantemente (Butler, 2015).

Os novos dispositivos tecnológicos não só contribuem para uma acelerada fragmentação e para um encravamento de diversas partes do corpo social. Eles complicam mais do que nunca toda e qualquer coalescência do corpo social em torno de algo que não seja o eu singular (Mbembe, 2019, p. 55).

1 Desde os anos 90, há o conceito de Saúde Única, que busca tratar a saúde Homo Sapiens, Animal e Vegetal como interdependentes. A busca incessante pela saúde Homo Sapiens, levaria a uma diminuição desproporcional à saúde do restante da biosfera. (Organização Pan-Americana da Saúde, 2021).

BRUTALISMOS

Esses apontamentos a respeito da precarização do corpo, encontram respaldo a partir do conceito de Brutalismo, elaborado por *Achille Mbembe*. Nele o Brutalismo é entendido como o momento em que vivemos globalmente, caracterizado por fatores como o estabelecimento de um estado de exceção como a norma, em que os sistemas de poder exercem a demolição e a extração em escalas nunca vistas antes, transformando grande parte da humanidade em matéria prima, carvão para ser consumido pelo fogo. Basicamente é o estabelecimento do horror como a norma, impactando diretamente o corpo por meio dessas precarizações (Mbembe, 2019).

“Por “brutalismo” deve-se entender, portanto, “selvagerização”, a internalização da guerra que permitiria a aceitação de todas as suas dimensões. inclusive as mais paroxísticas” (Mbembe, 2019, p. 46).

Figura 4 - Série Estilhaços, Trexy



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Por corpo, deve-se entender a biosfera como um grande corpo, com sistemas, camadas, projeções e cartografias, com todas as existências bióticas e abióticas tendo seu peso, e sofrendo processos de extração paralelamente.

Assimilando o momento em que vivemos como transmutação, em direção à uma era em que a espécie *Homo Sapiens* se metamorfoseia, cada vez mais confundindo-se com suas próprias tecnologias, que a muito tempo já deixaram de ser meros acessórios (Simondon, 2020). Processo de séculos e milênios, agora acelerado, borrando as fronteiras entre natural e sintético, o corpo se tornando uma matéria flexível e maleável, não se limitando a própria pele.

Se relacionando com trabalhos de autores como Donna Haraway (Haraway, 2013) e Paul B. Preciado (Preciado, 2022), que possuem pesquisas que demonstram como o processo em direção ao sintético já está presente em nossas vidas há algum tempo. “No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos - teóricos e fabricados - de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (Haraway, 2013, p. 37).

São inúmeros os processos de mudança pelos quais o corpo e suas corporeidades passam no século XXI, desorientado e conduzindo a uma assimilação fácil de ideais normativos, difundidos pelo virtual, meio no qual se busca freneticamente a opinião de um outro de destaque, para apropriar-se dela como sua. Blindando as subjetividades de qualquer discordância e aberturas para o diferente, anestesiando as percepções, concomitantemente que o corpo se torna elástico.

SENTIR

A Tensão então aqui age como um método de superar essas barreiras. Acessando corpos e identidades, momentaneamente des-preparados para lidar com o que é apresentado, e por tal razão sendo capaz de abrir o corpo para o momento, seja para a dor ou para o prazer. Fazendo concreto o osso, músculos e metais.

Ao testar a dor a partir de uma espécie de despossessão - ou seja, quando a dor deixa de ser apenas individual e se torna compartilhada -, os processos de criação instalam a possibilidade de tornar visível a gênese da dor como resistência política: um querer viver e não deixar morrer (Greiner, 2023, p. 65).

Essa busca pela estabilidade, não pretende recuperar um corpo que já não existe, aceitasse que ele foi fragmentado e explodido, que sua identidade perpassa por quebras que fazem a própria noção de personagem perder o sentido.

Essas tensões então são capazes de apresentar os incômodos do real, inerentes à existência coletiva e ao ecossistema global como um todo. Busca-se que o corpo não se abra somente para os outros corpos *Homo Sapiens* (o que já é difícil), mas para todos os corpos animais, vegetais e minerais.

É possível tecer uma relação com os outros seres vivos, mesmo que a própria relação com outros *Homo Sapiens* seja apartada? Seria necessário pensar essas duas relações de maneira separada? Busco que ambas sejam inerentes, uma à outra, indissociáveis.

Figura 5 - Série Coágulo, Trexy



Fonte: Acervo Pessoal, 2025.

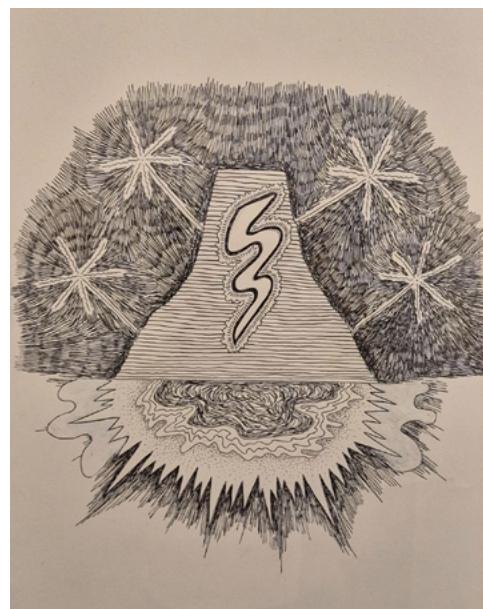
Então, essa criação de tensões não tem como intenção a violência e o confronto, a fracturação e a fissuração. Mas o estabelecimento de pontos de ativação em comum. Como um passo para a estabilidade, que ao mesmo tempo propõe uma consciência corporal do agora e se relaciona com a Homeostase, que requer um tensionamento perpétuo com o dentro e o fora de forma inseparável, sem o qual seu funcionamento não é possível.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79).

Mais especificamente sobre a Homeostase, a Tensão atua a todo momento. Não somente em relação aos perigos e futuras possibilidades de alimento, mas principalmente na consciência de si e dos corpos com que divide a Terra. É a tensão, por meio do incômodo, que indica os estados internos das vísceras, as regulações dos fluidos internos, que rege os sentimentos e também é um sentimento em si.

Não é à toa que sentimento vem do latim sentire, que significa “perceber”, “experimental”. É justamente por ser um sentimento que a Tensão pode ser potente, instaurando um momento para que outros sentimentos possam emergir.

Figura 6 - Onde a Carne Descansa, Trexy



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa procurou evidenciar como o corpo, na contemporaneidade, é perpassado e constituído por diversas formas de precarização, que se manifestam no cotidiano das pessoas e de todos os seres vivos. Especificamente, investigou-se como o início do século XXI é marcado por transformações e processos singulares

na história, especialmente ao se considerar a relação entre corporeidade, identidade e a experiência imersa no meio virtual, uma relação cada vez mais complexa.

Outro aspecto particular do tempo presente são as mudanças climáticas, que provocam uma reconfiguração profunda da relação com a natureza, com outras formas de vida e com o planeta como um todo, o qual passa a se apresentar como um ator ativo na história.

Como resposta a essas inquietações, propôs-se uma busca por estabilidade por meio do campo da arte. Para isso, foi mobilizado o conceito de homeostase, capaz de entrelaçar diversas existências e mundos, contribuindo para o questionamento de dicotomias como cultura/natureza. A pesquisa também evidenciou como a tensão pode dialogar com outros corpos de maneira singular, abrindo-os a uma experiência sensível com o agora, operação que pode ser articulada por meio de processos artísticos que lidam com o incômodo e a desestabilização de certezas.

Espera-se, assim, que as questões aqui tratadas possam se desdobrar em novas perguntas e direções, contribuindo para os estudos em arte e corpo.

REFERÊNCIAS

ALDOUS, Huxley. **Admirável mundo novo**. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência da dadosfera. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2021.

BENTON, Michael J. **When Life Nearly Died**: The Greatest Mass Extinction of All Time. Londres: Thames & Hudson, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: Os limites discursivos do "sexo". 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DALLABRIDA, Poliana. Cinco anos após impeachment, direitos trabalhistas ruíram e o emprego não veio. **Brasil de Fato**, 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/15/cinco-anos-apos-impeachment-direitos-trabalhistas-ruiram-e-o-emprego-nao-veio/>. Acesso em: 11, abril, 2025.

DAMÁSIO, António. **A Estranha Ordem das Coisas**: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**: Instaurar estranhezas para existir. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue**: As vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no chthluceno. São Paulo: N1 Edições, 2023.

PAULO, Hilda de. **CIA Excessos**: Editora, 2023. Disponível em: <https://ciaexcessos.com.br/hilda-de-paulo/obras/hilda-de-paulo/>. Acesso em: 23, junho, 2025.

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

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. 2. ed. São Paulo: N 1 Edições, 2023.

MUDANÇAS climáticas aumentam o risco de transmissão viral entre espécies: Desequilíbrios causados pelo desmatamento também favorecem novas pandemias. Brasil é visto como local de risco. **Portal do Butantan**, 2022. Disponível em: <https://butantan.gov.br/noticias/mudancas-climaticas-aumentam-o-risco-de-transmissao-viral-entre-especies>. Acesso em: 22, Abril, 2022.

PEDUZZI, Pedro. ONU: O clima está mudando mais rápido do que previsto. **Brasil de Fato**, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/28/onu-clima-esta-mudando-mais-rapido-do-que-o-previsto/>. Acesso: 11, abril, 2025.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2022.

SAÚDE única: um enfoque integral para abordar as ameaças à saúde na interface homem-animal-ambiente. Organização Pan-Americana da Saúde, 2021. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/documentos/cd599-saude-unica-um-enfoque-integral-para-abordar-ameacas-saude-na-interface-homem>. Acesso: 22, abril, 2025.

SIMONDON, Gilbert. **Do Modo De Existência Dos Objetos Técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020.

TRABALHADORES em situação vulnerável expõem a precarização dos direitos trabalhistas no Brasil. **Conectas Direitos Humanos**, 2023. Disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/trabalhadores-em-situacao-vulneravel-expoem-a-precarizacao-dos-direitos-trabalhistas-no-brasil/>. Acesso em: 11, abril, 2025.

Eixo

2

MEMÓRIA, TERRITÓRIO
E TRANSCULTURALIDADE

14

Mari Gemma De La Cruz (UFMT)

MITOCRÍTICA DO CONTO POPULAR BRASILEIRO “O CASAMENTO DA MÃE D’ÁGUA”

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.14

INTRODUÇÃO

O projeto “O Casamento da Mãe d’Água”¹ teve início em 2018, na Lagoa de Araruama (RJ) a partir de uma releitura simbólica e autobiográfica do conto popular brasileiro homônimo. Os contos populares são narrativas em prosa que relatam acontecimentos fictícios, situados em tempos e espaços indefinidos. Fazem parte do imaginário coletivo e são transmitidos oralmente de geração em geração, compondo a literatura tradicional de cada região ou país. Enraizados em antigas crenças e mitos, esses contos foram se transformando ao longo do tempo, adaptando-se a novos contextos e realidades culturais e muitas vezes, tem um caráter pedagógico, procura ensinar valores.

A proposta inicial consistia na produção de autorretratos e registros de ambientes naturais, organizados de forma a dialogar com a experiência pessoal da autora. Com o passar dos anos, expandiu-se geograficamente (Balneário Camboriú/SC, Chapada dos Guimarães/MT, Cuiabá/MT, Poconé/MT e São Miguel dos Milagres/AL), conferindo à obra maior complexidade, abarcando geograficamente o imaginário nacional tradicional sobre a figura da Mãe d’Água, como resultante do cruzamento dos saberes indígenas, africanos e portugueses, algumas vezes, associada a lemanjá.

Ao longo do processo, percebi que o conto não era apenas um tema, mas uma estrutura de pensamento e de criação e que dialogava com minha autobiografia, desde a infância ao ver as relações familiares até a maturidade, ao viver relacionamentos. As imagens performáticas, a princípio intuitivas, passaram a demandar um olhar teórico mais profundo — um modo de compreender o que estava sendo narrado neste conto popular.

1

Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1-VMPqrr_HECT76bY7I15q5swcbHgQ-LF/view?usp=sharing

Embora houvesse um acervo de imagens considerável, até 2023, sentia a ausência de uma estrutura poético-estético-conceitual coerente e autônoma para que o ensaio pudesse se sustentar. Era necessário um fio condutor que articulasse as imagens produzidas com questões pessoais, sociais e históricas, especialmente aquelas ligadas ao empoderamento da mulher no contexto da instituição do casamento. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2010, p. 213) afirmam que:

o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho e isso é o mais difícil para o artista. Para isso, é preciso, por vezes, muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas [...]. Manter-se de pé sozinho [...] é somente o ato pelo qual o composto de sensações criadas se conserva em si mesmo.

Encontrei na mitocrítica de Gilbert Durand (1982) um método de entender o imaginário sobre o conto popular brasileiro “O Casamento da Mãe D’Água” capaz de possibilitar que o trabalho imagético produzido se sustentasse em pé sozinho, possibilitando estruturar o trajeto visual do conto, compreender a lógica simbólica subjacente à narrativa original, identificar os elementos imagético faltantes ou redundantes no conjunto de imagens produzidas e construir uma narrativa coerente e conceitualmente sólida.

Nesta perspectiva, a pesquisa que estava realizando, se inscreve no campo da pesquisa artística, pois

o fazer artístico por si só significa explorar as corporificações, os conhecimentos situados, as diversas formas de fazer ou pensar arte e a pesquisa artística subscreve os gestos que antecedem e acompanham todas as etapas do processo do fazer artístico, materializando-se num projeto repleto de fios condutores relacionados a princípios, singularidades e diversas conexões humanas e não humanas. (Bragagnolo e Sanchez, 2022, p. 1).

O IMAGINÁRIO E A MITOCRÍTICA DE GILBERT DURAND

Para Durand (1982), as imagens, os mitos e os símbolos formam um “trajeto antropológico”, que vai do nível biológico ao cultural. Elas organizam nossa percepção, nossa linguagem e nossas ações. A mitocrítica, nesse contexto, consiste em identificar, nas obras e narrativas, os mitemas, considerados as menores unidades significativas de um mito, e os mitologemas, que são os elementos mínimos reconhecíveis de um complexo mítico, ou seja, os temas centrais que podem ser identificados nos mitos e que permanecem em sua essência, ainda que sejam reformulados ou reorganizados ao longo do tempo.

Segundo Araújo e Teixeira (2009, p. 7-9), para Durand, o imaginário é um espaço de entre saberes, funcionando como um museu de imagens passadas, possíveis e produzidas pela humanidade. Atualmente, esse imaginário não é mais sustentado pelos grandes sistemas religiosos, mas por meios como as artes, a imprensa, a publicidade, a fotografia, a televisão e o cinema, que exercem essa função simbólica. O imaginário, essencialmente ligado ao mito, é o fundamento da vida mental, enquanto a racionalidade é um estreitamento dessa base. Ele contestou a oposição entre imaginário e racionalidade, demonstrando que as imagens fazem parte de um trajeto antropológico que se inicia no nível neurobiológico.

Anaz e Ceretta (2016, p. 131) destacam que se o imaginário é, como mostra Durand, responsável pelo equilíbrio biopsicossocial do ser humano, ao negar ou eufemizar a morte, o nada e a percepção do tempo, a remitologização, contribuiria para a restauração desse equilíbrio no ser humano contemporâneo.

A remitologização é considerada um processo de retorno do mito ao centro da cultura ocidental, especialmente na

contemporaneidade. As produções audiovisuais para cinema e televisão, que alcançam enorme popularidade e contribuem para um processo terapêutico, usam os mitos. A remitologização pode ser um dos principais fatores do sucesso de obras audiovisuais e entender como ela ocorre, pode auxiliar na construção de outras narrativas. A interpretação imagética do conto “O casamento da Mãe D’Água” poderia ser uma remitologização, que pode mobilizar temas sociais de nosso próprio tempo, como casamento abusivo e violência doméstica.

O conto do “Casamento da Mãe d’Água”, mesmo sem estimativa da data de surgimento no Brasil, é atual na nossa sociedade ocidental, androcêntrica, patriarcal e eurocentrada, devido à situação encontrada em nossa cultura, onde inúmeras mulheres buscam realizar-se através do amor romântico e no casamento, passam por relacionamentos desgastantes e muitas vezes abusivos, mas que depois, quando saem deste tipo relação violenta, podem se empoderar e resgatar sua autoestima e o sentido de viver. A violência que a mulher pode sofrer é física, psicológica, sexual, patrimonial e moral (Art. 7º da Lei Nº 11.340, Lei Maria da Penha).

Dib (2015, p.156) coloca que a aplicação da mitocrítica é desafiadora e trabalhosa, seja nos mitos, onde as imagens são abundantes e evidentes, ou em textos mais racionalizados, como os legais, ideológicos, pedagógicos e científicos. Em qualquer caso, é essencial reconhecer que a mitocrítica não é um método puramente intuitivo. Os mitemas e os mitologemas dependem das variações do esquema de ação, das estruturas de imagens e de quem as formula e constituem constelações simbólicas que estruturam o imaginário coletivo. A escolha do vocabulário e das expressões para descrevê-los reflete a visão de mundo, o repertório, tradições, universos míticos e mitos do pesquisador.

Anaz (2020a) e Dib (2015) destacam que a aplicação da mitocrítica demanda rigor e implica em um mapeamento das imagens recorrentes e uma escuta sensível do mito que nelas se expressa.

Durand (1982) propõe, primeiramente, levantar temas, motivos, situações, personagens e cenários mais redundantes. Para isso, o conto, retirado da obra “Variações sobre o tema mulher” de Jette Bonaventure (2000, p. 45-51) foi digitalizado e depois inserido num aplicativo on-line gratuito que conta o número de palavras repetidas – “Find Duplicate Words”², sendo os substantivos mais citados, em ordem decrescente são: água, mãe, pescador, noite, lua, canto, casa, rochedo, manhã, peixe, choupana, vestido, janela, roupas, anzol, ondas, flores, voz, branco, marido, mulher, canção, café, cabelo, azul, areia, rede, agulha, alfinete, ferro, lençol, árvore, jardim, cofre, coração, terra, fogo e alma.

MITEMAS E CONSTELAÇÕES SIMBÓLICAS EM “O CASAMENTO DA MÃE D’ÁGUA”

A análise das palavras e imagens recorrentes no conto permitiu identificar os principais mitemas que estruturam a mitologia do conto e que são apresentados segundo a cronologia do texto:

- **Água:** representa o arquétipo maternal, o inconsciente e o fluxo vital; é o elemento da regeneração e do mistério.
- **Mar:** onde ela habita, simboliza o infinito, o desconhecido e a dualidade do feminino: acolhedor, mas incontrolável.
- **Lua:** simboliza o ciclo, o tempo feminino e a intuição.

- **Mãe d'Água:** Entidade sobre-humana com poderes além da capacidade humana
- **Metamorfose:** expressa o trânsito entre mundos e estados de consciência.
- **Busca pelo humano ou convocação do humano:** A Mãe d'Água deseja viver a experiência humana do amor, enquanto o humano é atraído por seu mundo mágico, movido por desejo ou destino.
- **União entre humano e divino:** O casamento simboliza o encontro e a tensão entre polaridades distintas, o terreno e o aquático, humano e sobre-humano, ordinário e o extraordinário, o mundano e o espiritual, a harmonia e os conflitos, o racional e o emocional, o natural e o civilizatório.
- **Fidelidade e obediência:** O vínculo com o sagrado exige regras e sacrifícios, revelando as limitações do humano diante do divino.
- **Canto:** Expressa o chamado do inconsciente reprimido e o conflito entre instinto e razão. A irritação do pescador reflete sua negação do inconsciente. A tristeza indica uma tensão existencial entre dois mundos, que remete ao dilema da alma dividida entre instintos e racionalidade.
- **Nostalgia do mar:** A Mãe d'Água sofre entre dois mundos (consciente e inconsciente). Seu retorno ao mar demonstra a força inevitável do inconsciente, que sempre reivindica seu lugar.
- **Quebra do pacto ou a transgressão:** A desobediência humana gera desequilíbrio e punição, mostrando a fragilidade diante das forças sobre humanas ou cósmicas.

- **Rejeição do feminino:** O desprezo do pescador pela Mãe d'Água simboliza a negação de sua alma e a perda de equilíbrio interior, resultando em infelicidade e ruína
- **Pescador:** Representa o ego racional em busca de controle, sobrevivência e ganho material; sua aliança com a Mãe d'Água é uma tentativa incompleta de integrar ego e inconsciente.
- **Ascensão material/social e queda:** O pescador, movido pela ambição e arrogância, rompe com o sagrado e provoca sua própria destruição, incapaz de aceitar a alteridade da Mãe d'Água, que é tanto mulher quanto entidade sobre humana. Ao tentar dominar ou ignorar o mistério, provoca sua própria queda, simbolizando o fracasso em transcender sua humanidade limitada.
- **A dissolução da casa e dos bens:** A perda material simboliza o colapso psíquico e o retorno a um estado primordial (o casebre) para reavaliar sua relação consigo mesmo e reconstrução interior.
- **Transformação ou retorno ao estado inicial:** O retorno da Mãe d'Água ao mar restaura a ordem e encerra o ciclo levando consigo as bênçãos ou as punições restaurando a ordem após a transgressão

Ao analisar as imagens produzidas até 2023, antes de realizar a análise mitocrítica proposta por Durand, verifiquei que a maioria dos mitemas tinham seus símbolos e significados contemplados nas imagens até então produzidas. Entretanto, eu buscava um conjunto de imagens que se “mantivesse em pé” e a análise mitocrítica me orientou no processo criativo para realizar novas imagens e excluir outra que não contemplavam a narrativa.

Durand (1982) observa que o mito é um modelo matricial de toda narrativa. O conto da Mãe d'Água resgata esse modelo ao

expressar o eterno ciclo de morte e renascimento, perda e reconciliação. Ele reflete, portanto, o movimento psíquico de individuação e o processo de cura simbólica que atravessa o imaginário feminino.

A JORNADA DA HEROÍNA E O FEMININO FERIDO

Anaz (2020b, p. 263), indica que os principais arquétipos que protagonizam as estruturas narrativas dos roteiros dos filmes são provenientes da jornada do herói. Para avaliar os roteiros e indicar ajustes, tem-se como referência as fases da jornada descrita por Joseph Campbell e da jornada do escritor elaborada posteriormente por Christopher Vogler com uma série de orientações para roteiristas para cinema.

A mesma autora (2020a, p. 133) afirma que, a partir de diferentes perspectivas e abordagens, há um conjunto de temas, motivos diretores, etapas e arquétipos que se repetem nas narrativas ficcionais.

A jornada do herói, desenvolvida por Joseph Campbell, evidenciou arquétipos e etapas comuns em narrativas de diferentes culturas em diferentes períodos históricos. Portanto, a jornada do herói é um monomito, ou seja, um mito universal que está presente em histórias de diferentes períodos e se repete sucessivamente (Costa e Brandão, 2019, p. 263).

Maureen Murdock, discípula de Campbell, percebeu que a estrutura proposta por ele era útil para muitas narrativas, mas não se adequava muito bem às histórias com heroínas. A estrutura narrativa da jornada do herói, formulada por Joseph Campbell, revelou-se insuficiente para compreender as trajetórias simbólicas das mulheres. Com isso, Murdock (1990) desenvolveu um modelo próprio, que

segue etapas semelhantes às da jornada do herói, mas com características específicas para o contexto feminino, centrada não na conquista externa, mas na cura interna e na reconciliação entre o feminino e o masculino psíquicos (Rosa, Ferreira e Nesteriuk, 2018, p. 1).

Atendendo seus pacientes, Murdock constatou que, mesmo atingindo o sucesso em alguma área, seja profissional, acadêmica ou pessoal, as mulheres ainda sentiam um vazio em suas vidas. Isso ocorria porque elas seguem uma jornada idealizada para o masculino, numa sociedade então, eminentemente, patriarcal, que não destacaria os valores femininos (Martinez e Araújo, 2022, p. 307).

Segundo Costa e Brandão (2019, p. 265), Durand afirma que o método proposto com base na Jornada do Herói (ou da Heroína, citação minha) se configura como um recurso para o entendimento do imaginário humano em seu incessante processo de mudança e (auto)formação.

Os mesmos autores colocam que essa jornada é uma narrativa e reflete períodos específicos da vida, marcados por eventos transformadores que promovem o autoconhecimento. Essa estrutura pode ser associada à pesquisa autobiográfica, cada etapa dessa jornada evidencia o capital simbólico, essencial para o desenvolvimento humano (p. 266-267).

A jornada da heroína ocorre em três estágios:

1. **Rejeição do feminino.** A mulher se afasta de sua essência devido à desvalorização social dos valores associados ao feminino, vistos como fraqueza, emotividade, instabilidade, passividade, dependência, sedução (Martinez e Araújo, 2022, p. 309). Segundo Rosa, Ferreira e Nesteriuk (2018, p. 2), essa visão androcêntrica leva as mulheres a buscar aprovação masculina e a romper o vínculo com o próprio Self. Essa desvalorização do ser mulher começa pelo afastamento da figura materna e do arquétipo da mãe, que se polariza

entre a Grande Mãe (nutridora e protetora) e a Mãe Terrível (sufocante e limitante);

2. **Busca pela autonomia.** Ao alinhar-se ao masculino, conquistando sucesso profissional, familiar ou pessoal, a mulher acaba dominada por essa polaridade, desconectando-se de sua essência, sacrificando corpo, mente e sonhos. Após vivenciar o vazio e a escuridão interior, ela confronta suas feridas e reconhece o afastamento do feminino. A reconexão com práticas intuitivas, atividades relaxantes e figuras femininas marca o início de seu processo de cura e de restauração da essência feminina (Martinez e Araújo, 2022, p. 309).
3. **Reconhecimento da necessidade de mudança.** A mulher abandona padrões culturais e sociais limitantes, cura relações internas com a mãe e o lado masculino tirânico, reconecta-se com sua essência, explora seu corpo, emoções, intuição e valores, e, ao enfrentar desafios com sabedoria, recupera partes perdidas de si mesma, libertando-se de crenças limitantes e alcançando equilíbrio e autocontrole (Rosa, Ferreira e Nesteriuk, 2018, P. 3; Martinez e Araújo, 2022, p. 310).

Foi realizada uma adaptação da jornada da heroína de Maureen Murdock, com diminuição do número de etapas do seu ciclo que apresento a seguir:

- **Separação do feminino:** simbolizada pelo afastamento emocional, da Grande Mãe (aquela que com sua generosidade, alimenta os seres humanos (ou eventualmente os afoga, conforme o acordo realizado) e gente das águas. A Mãe d'Água, metade peixe e metade mulher, soberana e independente, decide abandonar seu reino para experimentar o amor humano.
- **Identificação com masculino:** Ao abandonar seu papel original como Grande Mãe, ela se casa e se submete ao

patriarcalismo, adaptando-se às condições do casamento e assumindo funções tradicionais como cuidar da casa e da família. Além disso, é desvalorizada pela cultura antropocêntrica, apesar de desempenhar atividades administrativas dos bens, tradicionalmente associadas ao masculino.

- **Caminho de desafios e provações:** A Mãe d'Água passa por diversos conflitos, que envolvem seu relacionamento, que a desviam do tão sonhado amor romântico. Surgem inseguranças que ela pensa estarem superadas com a suplantação das dificuldades financeiras que o pescador vivia, antes do casamento e nos primeiros tempos de matrimônio.
- **Falsa ilusão de sucesso e despertar para sentimento de aridez:** O casebre do pescador se transformou numa casa luxuosa, com empregados e família. A Mãe d'Água se torna a "rainha do lar". Com a riqueza o pescador não precisava mais trabalhar e passava o tempo se divertindo. Apesar de alcançar o objetivo, ainda existiam conflitos internos, como o sentimento de opressão por rejeitar qualidades femininas da Grande Mãe das águas e exacerbar em si qualidades masculinas, levando a uma cisão. Vem a aridez e tristeza por viver esse relacionamento com traições, agressões e abusos. Há saudade de viver nas águas.
- **Reconexão com o feminino:** Ao perceber que negar parte de si para caber em um mundo patriarcal não lhe trazia bem-estar, ela busca reconciliação com seu lado feminino. Por isso ela ficava à janela, cantando baixinho para não incomodar e olhando o mar ou o rio, como se a personagem buscasse liberdade, mas sentindo-se ainda aprisionada.
- **Curando o conflito entre mãe e filha:** A personagem entende que para lidar com os problemas surgidos e reconectar-se é importante resgatar a presença feminina, rejeitada no começo. O pescador, ao renegar a gente do mar e agredi-la

verbalmente, rompe o pacto selado no contrato pré-nupcial e ela se liberta.

- **Curando o masculino ferido:** A reconciliação com o feminino possibilita que a personagem busque a cura do masculino ferido. Assim a Mãe d'Água se empodera e volta para o reino da Grande Mãe, seu próprio reino, levando tudo para as águas.
- **Integração do masculino com o feminino:** Assim, mesmo que os conflitos não desapareçam, ocorre uma transformação da personagem, pois ela se reintegra a sua origem e percebe que não é necessário renunciar aos valores femininos e viver o amor romântico postulado na sociedade patriarcal, o que traz benefícios e ainda mais sabedoria na tomada de decisão. A Mãe d'Água é a heroína que empreendeu uma jornada espiritual e psicológica que resultou na integração completa com todas as partes de sua natureza.

Ao reconhecer este conto como ligado a jornada da heroína e definir suas etapas, pude relacioná-las com as imagens já produzidas, definindo uma narrativa mais coerente e produzindo outras imagens, em 2024, para complementar e dar mais sentido às etapas da jornada da heroína.

O MITO DO AMOR ROMÂNTICO E SUAS REVERBERAÇÕES

O amor desempenha um papel central na dinâmica da intimidade, nas sociedades ocidentais, sendo um dos pilares da vida social. Ele é visto como motor das relações interpessoais, especialmente para as mulheres, e constitui uma base essencial nos

discursos sobre a felicidade humana. As concepções de amor são fundamentais para a organização cultural e social, pois definem, de forma implícita, o que é considerado apropriado e desejável nas relações entre os indivíduos (Neves, p. 609).

Segundo Martuccelli (2016, p. 147-148) na ausência do amor romântico, para muitas pessoas, o sentido da vida se torna opaco e o interesse pelo trabalho, a ambição, o poder, a busca da riqueza, embora não desapareçam, são vividos como destituídos de sentido, pois a felicidade está no amor.

Neves (2007, p. 617) coloca que a questão do amor romântico tem encabeçado a agenda feminista, sendo a sua ideologia apontada como responsável por levar as mulheres a acreditar que a felicidade humana dependeria da sua entrega total e incondicional aos seus parceiros, originando, em muitas situações, histórias de violência, de discriminação e de desigualdade. casamento, sendo esses fatores chave para a sujeição das mulheres aos seus parceiros, reforçando o sistema patriarcal.

Mãe d'Água, outrora soberana das águas, torna-se refém do lar e do desejo masculino. O pescador, ao negar a alteridade da esposa mítica, rompe o equilíbrio e desencadeia a ruína. A desintegração do casal simboliza o colapso do mito do amor romântico e a necessidade de reinventar formas mais equilibradas e conscientes de relação.

No conto "O casamento da Mãe d'Água" percebe-se a dupla realidade contemporânea do amor – como ideal e como promessa de felicidade – e a consolidação do amante (o pescador) como uma figura que viria a dar sentido à vida da personagem desejosa de viver o amor romântico. Quando a auto-realização pessoal está orientada unicamente para a relação amorosa com o parceiro, pode haver um auto-aniquilando, pois, muitas vezes, as necessidades pessoais da mulher são colocadas de lado.

A aplicação dos princípios de cidadania às relações pessoais, ao âmbito privado, às conexões familiares e, especialmente, aos relacionamentos íntimos é legítima, pois possibilita a concretização de liberdades, direitos e deveres fundamentais para manter o equilíbrio da vida em sociedade. A transição do mito do “amor romântico” para a realidade do “amor confluyente” requer a reestruturação dos discursos sociais sobre a igualdade de gêneros, incluindo também o âmbito da intimidade (Neves, 2007, p. 621).

No caso do conto “O Casamento da Mãe d’Água”, a leitura revelou um entrelaçamento de símbolos ligados à feminilidade, ao amor, à metamorfose, à libertação e ao retorno, elementos que, ao serem traduzidos em imagem, constroem uma narrativa visual do inconsciente coletivo. A Mãe d’Água, personagem mítica, realiza precisamente esse trajeto da jornada da heroína, pois ela abandona o mar, símbolo do inconsciente e do feminino, para viver o amor humano. Ao se submeter à vida doméstica e à dependência conjugal, experimenta a cisão interior. A “casa” se torna o espaço da alienação, e o canto melancólico à janela representa o desejo de retorno à origem. O pescador ao romper o pacto liberta-a para o retorno ao mar, marcando o renascimento da heroína: ela resgata sua força arquetípica e recupera o poder que havia renunciado. Essa travessia, tanto no mito quanto na minha experiência individual evidenciada imagetivamente através das fotoperformances, reflete o processo de individuação e de cura simbólica do feminino ferido.

Ao aplicar a mitocrítica, percebe-se que o conto não apenas denuncia a desigualdade de gênero, mas também propõe uma remitologização: uma reescrita simbólica do amor como força regeneradora e não como submissão. A Mãe d’Água retorna às águas levando consigo as lições da dor e da perda, uma metáfora para o despertar da consciência feminina.

A MITOCRÍCRITA COMO APOIO AO CAMPO DA PESQUISA ARTÍSTICA

A pesquisa artística não se limita à análise de uma obra finalizada, mas investiga o próprio processo de criação como uma forma de produção de conhecimento. A criação e a reflexão estão intrinsecamente ligadas, e o artista é um pesquisador que explora o fazer para compreender e expressar o mundo. O corpo, a performance e a experimentação com materiais e mídias são entendidas como métodos de pesquisa válidos. O conhecimento é produzido na própria prática artística, em um processo que muitas vezes envolve o sensível, o intuitivo e o experimental.

A mitocrítica é uma abordagem analítica que permite ler uma obra artística, não como simples expressão individual, mas como manifestação de mitos universais em diálogo com o tempo histórico. Para a arte contemporânea, essa perspectiva é especialmente fecunda, pois atribui à imagem seu poder de mediação simbólica e reconecta o fazer artístico à dimensão arquetípica da experiência humana.

A pesquisa artística, ao explorar o processo de criação, pode se apoiar na mitocrítica para entender como o imaginário do artista e o contexto cultural se manifestam na obra.

A análise mitocrítica na perspectiva do monomito da jornada da heroína permitirá elaborar uma narrativa imagética que se sustente em pé e o reconhecimento dos mitemas nas imagens individuais.

Acredito que, quando possível, realizar a análise mitocrítica da narrativa proposta e o planejamento das imagens através de croquis, antes de produzi-las, favorece maior objetividade no trabalho, diminui o tempo de elaboração e proporciona maior assertividade na interlocução com os espectadores.

As performances realizadas entre a faixa litorânea, a leste, e os rios do Mato Grosso, a oeste, configuraram uma jornada estética, emocional e espiritual. A pesquisa artística, ao empregar a mitocrítica para examinar o processo de criação do trabalho “O casamento da Mãe d’Água”, buscou identificar os mitemas ou estruturas míticas emergentes, orientando assim as escolhas de inclusão ou exclusão de imagens, de modo que o trabalho pudesse “se sustentar em pé”. Esse procedimento possibilitou uma compreensão mais profunda das motivações e significados que atravessam o conjunto de imagens do trabalho, fornecendo-lhe uma base simbólica de sustentação. O reconhecimento dos mitemas do conto que devem estar presentes nas imagens permitirá reorganizar a narrativa visual e conferir-lhe autonomia poética, para além da relação do conto com a minha biografia indo ao encontro de outras mulheres que passaram por relacionamentos abusivos.

A utilização de elementos que se repetem na narrativa do conto para produção de novas imagens, destinadas a uma exposição e/ou livro de artista permitirá que estas imagens produzidas proporcionem respiros ou travessias entre sequências de imagens performativas que já estão prontas. Para chegar a esse resultado é necessário um complexo processo de cortes e remontagens que demandará outra metodologia a ser pesquisada posteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mitocrítica de Durand, aplicada ao processo de criação, revelou-se para mim também uma prática também terapêutica. Ao decifrar as imagens e reconhecer nelas os mitos que as habitam, refleti sobre a minha própria narrativa interior, permitindo reconstruí-la. No caso do ensaio O Casamento da Mãe d’Água, o mito

não é apenas estudado, é vivido e reintegrado à minha experiência sensível como artista.

Marta Cocco (2026 p. 94) coloca que, para Durand (1993), um escritor genial (poderia ser uma artista visual? citação minha) é aquele que consegue dar aos incidentes insignificantes da biografia pessoal e/ou da história, uma dignidade de mito. Uma obra prima transforma o mito pessoal do autor em mitologia coletiva que é experimentada na sua profundidade.

O final do conto funciona como uma catarse arquetípica, fenômeno que ocorre quando arquétipos são utilizados para acionar emoções, onde a dissolução da casa e o retorno ao mar simbolizam a restauração do equilíbrio cósmico: o feminino rejeita a dominação e a personagem recupera sua liberdade.

Talvez a circulação do conjunto das imagens produzidas, através de exposição e/ou livro de artista, embora estes dois formatos atuem experiências diferentes para as pessoas, poderia proporcionar alguma forma de cura da natureza feminina à nível pessoal, coletivo, cultural e espiritual.

Penso que a nível pessoal, a realização do trabalho, inicialmente junto ao mar e depois nos rios de Cuiabá, Chapada dos Guimarães e Pantanal, me permitiu revisitar aspectos de minha trajetória afetiva e respondeu às perguntas sobre o processo biopsicosociocultural que me envolvia, proporcionando ampliação do autoconhecimento. Claro que cada pessoa reage aos arquétipos e aos mitos de formas diferenciadas, de acordo com as peculiaridades individuais. A nível coletivo, espero que este trabalho, ao circular futuramente, possa fazer perguntas e proporcione reflexões sobre os paradigmas androcêntricos impostos às mulheres e sobre a violência doméstica e a opressão de gênero.

Assim, o processo de criação torna-se um modo de conhecer o mundo por meio da imagem e do símbolo. A arte se aproxima da

filosofia e da psicologia arquetípica, operando como mediação entre o individual e o coletivo, o visível e o invisível.

REFERÊNCIAS

ANAZ, Sílvia Antônio Luiz. *Diagramas mitocríticos aplicados a produtos audiovisuais: estudo de caso de Blade Runner*. **Revista GEMINIS**, São Carlos: UFSCar, v. 11, n. 1, p. 131-146, jan./abr. 2020a. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/442>. Acesso em: 26 out. 2025.

ANAZ, Sílvia Antônio Luiz. *Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries*. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, jul./dez. 2020b. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/6539>. Acesso em: 26 out. 2025.

ANAZ, Sílvia Antônio Luiz; CERETTA, Fábio Machado. *Remitologização contemporânea: a (re)conciliação da ciência e da magia em "Guerra nas Estrelas"*. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 130-143, abr. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3996/399644774010.pdf>. Acesso em: 26 out. 2025.

BONAVENTURE, Jette. **Variações sobre o tema mulher**. São Paulo: Paulus, 2000, p. 29.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo P. *Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos*. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, 2022.

BRASIL. **Lei Maria da Penha: Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>. Acesso em: 26 out. 2025. Disponível também em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11340.htm. Acesso em: 26 out. 2025.

COCCO, Marta Helena. **Mitocrítica e poesia: regimes, imagens e mitos na poética de Lucinda Persona**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2016. Disponível em: <https://tantatinta.com.br/mitocritica-e-poesia-regimes-imagens-e-mitos-na-poetica-de-lucinda-persona/>. Acesso em: 26 out. 2025.

COSTA, Ítalo Franco; BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. *A jornada do herói como metodologia de pesquisa autobiográfica*. In: SOUSA, Ivan Vale de (org.). **A produção do conhecimento nas Letras, Linguísticas e Artes 3**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. p. 262-271. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/a-producao-do-conhecimento-nas-letras-linguisticas-e-artes-3>. Acesso em: 26 out. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIB, Marco Antônio. *Mitodologia durandiana – a mitocrítica*. In: BARROS, Ana Taís Martins Portanova (org.). **A teoria geral do imaginário 50 anos depois**: conceitos, noções, metáforas. Porto Alegre: Imaginalis, 2015. p. 154-181. (Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire, 2., 2015, Porto Alegre, RS. Anais...). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/imaginalis/wp-content/uploads/2018/11/Anais-do-CRI2i.pdf>. Acesso em: 26 out. 2025.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e metodologia**. Lisboa: Presença, 1982

MARTINEZ, Monica; ARAÚJO, Tamara. *Métodos em estruturas narrativas míticas: a jornada da heroína de Maureen Murdock*. **Esferas**, Brasília: UCB, ano 12, v. 2, n. 24, p. 1-15, maio/ago. 2022. Dossiê: Mito e Comunicação Digital. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13811>. Acesso em: 26 out. 2025.

MARTUCELLI, Danilo. O indivíduo, o amor e o sentido da vida nas sociedades contemporâneas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 30, n. 86, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/VvXTsfZHkNBkSpKCn8gMzt/>. Acesso em: 26 out. 2025.

NEVES, Ana Sofia Antunes. *As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"?* **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/3xMKWBCmTwGcS3CJkdLxWCS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 out. 2025.

ROSA, Karla; FERREIRA, Nivia; NESTERIUK, Sergio. A jornada da heroína: outra abordagem da representação feminina nos games. In: **Art & Design Track - Short Papers. SBC - Proceedings of SBGames 2018**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328718240_A_jornada_da_heroina_outra_abordagem_da_representacao_feminina_nos_games. Acesso em: 26 out. 2025.



15

Bernardo de Moraes Pinto (UFG)

ENTRE RAÍZES E RUÍNAS:
PRÁTICAS ARTÍSTICAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS
E FABULAÇÕES MULTIESPÉCIE

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.15

ENTRE RAÍZES E RUÍNAS

A pesquisa aqui apresentada emerge do desejo de compreender, pela via da prática artística, as interseções entre memória, território e crise ambiental no contexto do Antropoceno (Crutzen; Stoermer, 2000). O ponto de partida é autobiográfico e geográfico: o sertão norte-mineiro, lugar de origem e de enraizamento afetivo, onde experiências de infância e de pertença se entrelaçam às marcas da exploração ambiental herdada da modernidade colonial.

Desenvolvida inicialmente no âmbito do mestrado em Arte e Cultura Visual (PPGACV-FAV-UFG) e continuada no doutorado, no mesmo programa, esta investigação se fundamenta na *pesquisa guiada pela prática artística* (Sullivan, 2010), em diálogo com uma abordagem *autobiogeográfica* (Rodrigues, 2017), entendida como metodologia de confrontação à colonialidade e de reinscrição do sujeito em seu espaço de enunciação. A partir dessa abordagem, a produção artística é simultaneamente campo de criação, pensamento e fabulação, em que os gestos poéticos se tornam operações de pesquisa e de regeneração.

Ao revisitar o sertão da infância, o olhar autobiográfico encontrou um território em ruínas, materiais e simbólicas, e, ao mesmo tempo, um campo fértil para tensionar as dimensões afetivas e éticas diante da crise ambiental. O termo *Antropoceno*, embora amplamente difundido para designar uma era geológica em que a ação humana se torna força planetária, é aqui problematizado como conceito eurocentrado que tende a universalizar responsabilidades. Nesse sentido, autoras como Haraway (2016), Tsing (2019) e Stengers (2015) oferecem contrapontos críticos ao enfatizarem a urgência de modos de coexistência multiespécie e de imaginações cosmopolíticas que dão abertura para possibilidades de imaginar, habitar e cuidar de um mundo que encontra nos agenciamentos multiespécies, no devir-com, alternativas de se viver nas ruínas do capitalismo.

A pesquisa assume, portanto, um viés **ético-político-poético**, que compreende o fazer artístico como espaço de reflexão e ação decolonial. Ao cartografar rastros de memória e matéria, a investigação se propõe a escavar camadas de história e experiência, tanto pessoais quanto coletivas, em busca de sentidos de continuidade entre o humano e o não-humano. Desse gesto escavatório emergem os **“achadouros”**, lugares de lembrança e imaginação inspirados na obra de Manoel de Barros (2018), que funcionam como dispositivos de memória e ativação sensível de um tempo e paisagem de infância que foi tocado pela devastação da mão do homem.

Esses achadouros, simultaneamente reais e simbólicos, constituem um **arquivo vivo** onde corpo, território e materialidade poética se misturam. Neles, o fazer artístico atua como uma escavação afetiva, permitindo que lembranças, ruínas e resíduos se tornem húmus para criação e reflexão. A própria pesquisa se constrói como **cartografia processual** (Kastrup, 2014), um mapa em movimento no qual o percurso, mais do que o ponto de chegada, é o que produz conhecimento dinâmico e relacional.

Ao longo desse processo, emergiu o conceito-operatório **“enverdecer”** (Pinto, 2024), entendido como gesto contínuo de regeneração, no qual o fazer artístico se torna matéria viva que transforma o tempo das ruínas em possibilidade de vida contínua. Enverdecer é, nesse contexto, uma ética do envolvimento: um modo de pensar e agir que se opõe à lógica desenvolvimentista e propõe o reencantamento das relações entre humanos e não humanos.

Dessa maneira, esta pesquisa estabelece um diálogo entre **poética autobiográfica, pensamento ecológico e epistemologias decoloniais**, articulando o campo da arte como espaço de fabulação e resistência. A partir do exercício crítico de se autobiogeografar, propõe-se compreender a prática artística como uma forma de se estar no mundo a partir de uma produção de saberes situados e de aberturas de evendecimentos.

FUNDAMENTOS

O Antropoceno, termo cunhado por Crutzen e Stoermer (2000), é entendido como o período em que a ação humana se tornou força geológica capaz de alterar irreversivelmente os sistemas da Terra. Contudo, tal nomeação, ao atribuir responsabilidade indistinta à humanidade, tende a ocultar as relações coloniais, capitalistas e patriarcais que sustentam a atual crise planetária. Assim, torna-se necessário tensionar o conceito a partir de perspectivas decoloniais e ecológicas, que devolvam singularidade às experiências de devastação e sobrevivência.

Na esteira de autoras como Donna Haraway (2023) e Anna Tsing (2019), tal contexto pode ser compreendido não como um tempo homogêneo, mas como um campo de ruínas e interdependências, onde múltiplas formas de vida coexistem e formam parentescos em meio à instabilidade que desafia o individualismo moderno e convida o pensamento a “ficar com o problema”, ou seja, permanecer em contato com a incerteza e complexidade, sem cair na tentação de buscar saídas fáceis ou redentoras.

Essas perspectivas encontram ressonância na abordagem decolonial (Mignolo, 2008; Walsh, 2009), que propõe a desobediência epistemológica como caminho para reconstruir o conhecimento a partir de vozes e territórios marginalizados. No campo da arte, tal deslocamento implica repensar as próprias condições de produção, representação e apresentação, recusando narrativas universalistas e abrindo espaço para saberes locais, ancestrais e de companheirismo. É nesse entrelaçamento de ecologia e decolonialidade que a presente pesquisa se situa, propondo o fazer artístico como gesto político de regeneração fabulatória.

A investigação se inscreve no campo da *pesquisa guiada pela prática artística (art practice as research)*, conforme proposto por Sullivan (2010), para quem a arte não apenas expressa conhecimento,

mas o produz através do ato criativo. O artista-pesquisador habita um espaço liminar, onde reflexão e prática se confundem; onde o processo de criação é também um processo de pensamento. Essa compreensão rompe com o modelo tradicional de pesquisa científica e legitima o fazer artístico como epistemologia própria, sensível e encarnada.

No contexto desta pesquisa, essa abordagem se alia à noção de *autobiogeografia* (Rodrigues, 2017), entendida como um modo de investigar a si mesmo em relação ao território. Trata-se de um método que faz da vida o mapa e do corpo o instrumento de orientação, permitindo narrar o espaço por meio da experiência sensível. Ao adotar essa perspectiva, a pesquisa assume o fazer artístico como prática de escavação e reescrita, um movimento contínuo entre lembrar, colher e criar. O gesto autobiográfico, longe de um mero retorno nostálgico e autocentrado, tornam-se ato de resistência e reexistência, em que o sujeito reconstrói seu pertencimento no mundo e abre espaço para outras narrativas.

As obras desenvolvidas durante o mestrado e no início do doutorado são entendidas como dispositivos de escuta e fabulação, que revelam o entrelaçamento de forças visíveis e invisíveis na paisagem.

Figura 1 - Bernardo Moraes. Detalhe da obra Paisagem, 2024. Fotografia.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Nesse sentido, o conceito de *ecologia afetiva* atravessa toda a pesquisa: uma ecologia que não se limita à dimensão ambiental, mas que envolve cuidado, reciprocidade e reconhecimento da alteridade. A arte se torna meio de contato com outras espécies e com as próprias ruínas humanas, transformando resíduos e matérias menos-prezadas em campos de sentido.

Assim, uma possibilidade de poética multiespécie não é apenas um tema, mas uma prática de atenção e convivência, na qual o artista atua como mediador entre mundos. Tal perspectiva permite repensar o papel da arte na contemporaneidade não como instrumento de representação, mas como **tecnologia de vínculo** de forças que sustentam a vida em meio a crises individuais e coletivas.

TRILHA METODOLÓGICA: AUTOBIOGEOGRAFIA E CARTOGRAFIA PROCESSUAL

O percurso metodológico desta pesquisa foi ancorado na prática artística enquanto modo de conhecimento, entendendo o fazer como um campo de experiência, reflexão e transformação. Adotou-se uma postura flexível, que privilegiou movimentos sensíveis capazes de articular corpo, memória, matéria e território. Essa abordagem, fundamentada na autobiogeografia (Rodrigues, 2017) e na cartografia processual (Kastrup, 2014), posiciona o artista-pesquisador não como um observador externo, mas como parte integrante e mediadora da trama vital investigada. O método consistiu, portanto, em um exercício de retorno e escuta ao sertão norte-mineiro, território de origem, onde o gesto artístico tornou-se um gesto de reconhecimento e reaproximação com a terra e suas presenças humanas e não-humanas.

A operacionalização do método deu-se por meio da criação de “achadouros”, conceito inspirado no poema de Manoel de Barros (2018). Estes correspondem a fragmentos materiais e imateriais de memória coletados no território — como pedaços de madeira, sementes, ossos, água, poeira e objetos esquecidos na fazenda dos avós. O procedimento envolveu, portanto, escavação e coleta (gestos físicos de visitar lugares e recolher elementos impregnados de tempo) e, posteriormente, uma ativação poética, por meio de uma reorganização desses fragmentos e suas narrativas por meio de montagens, registros audiovisuais, experimentações visuais e escutas aprofundadas.

Os achadouros funcionaram como imagens fundantes, conectando experiências ordinárias da infância às marcas deixadas no inconsciente pela natureza sertaneja. Eles foram os dispositivos práticos que materializaram a investigação, atuando como arquivos vivos que narram histórias invisíveis e reconfiguram a percepção do mundo.

A pesquisa desenvolveu-se em uma temporalidade própria, denominada “tempo da bestagem”, expressão herdada do avô e ressignificada. Esse tempo simboliza criticamente o período de devastação da mata nativa e desperdícios, mas também abriu um espaço de possibilidade pensar a diluição entre o tempo do processo criativo, o tempo cíclico da natureza e o tempo da memória e as bestagens devastadoras que ainda estão presentes na vida cotidiana e na relação com a natureza. Foi um ritmo deliberadamente não-linear, que permitiu gestos de cuidado, espera e reflexão, onde cavar, juntar e prestar atenção ao que se apresentava não eram preparação para um resultado, mas partes constitutivas do próprio método de conhecer.

Figura 2 - Bernardo Moraes. *Trívio*, 2024. 9'25". Prints de tela.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Dessa investigação contínua, dentre outras obras, nasceu o filme-ensaio *Trívio* (2024)¹ e a instalação *Assentar o rio* (2025). O filme é uma obra que sintetiza e comunica a experiência metodológica e funciona como a cartografia final da pesquisa do mestrado, uma narrativa fragmentada e sensorial composta por imagens coletadas nos achadouros e outros desdobramentos visuais do território norte-mineiro. Nele, a câmera atua como extensão do corpo do pesquisador, fabulando uma escuta expandida do sertão. A estrutura fragmentada do filme reflete o caráter rizomático da pesquisa: não há narrativa linear, mas uma constelação de gestos, ruídos e pausas que compõem o tempo da terra e o tempo da memória. *Trívio* não pretende representar o sertão, mas **coexistir com ele**, permitindo que a paisagem respire e revele seus próprios modos de narrar.

1

Para assistir ao filme, acesse: <https://vimeo.com/942395328?share=copy>

Figura 3 - Bernardo Morais. Assentar o rio, 2025. Instalação.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Por sua vez, a instalação *Assentar o rio*, busca um corpo ritualístico para se fixar no presente fragmentos de um rio que não existe mais e, ao mesmo tempo, propor uma reflexão sobre a transitoriedade, força e fragilidade dos elementos naturais. A obra evoca perdas, impermanência e a tentativa do artista de reter um momento de atenção a uma presença não humana essencial para a vida. Curiosamente, após o fim da exposição, parte da água que estava disposta no recipiente evaporou-se, deixando um rastro ou uma assinatura dos fluxos daquela existência.

Figura 4 - Bernardo Morais. Assentar o rio, 2025. Detalhe.



Fonte: Arquivo Pessoal.

A articulação entre vídeo, instalação, escrita e escultura resultou não em um conjunto de obras isoladas, mas em um repertório poético-processual, onde cada gesto de criação se entrelaça ao fazer reflexivo.

Por fim, a metodologia foi guiada por um princípio ético de convivência e coexistência. Cartografar, neste contexto, advém do conceito-operatório enverdecer: permitir que o fazer artístico se tornasse húmus, nutrido pelas relações de cuidado com os elementos naturais e pela escuta das temporalidades do lugar. Dessa forma, a pesquisa propõe uma prática em que o artista age como parte das tramas vitais que compõem o território, regenerando feridas e abrindo novas possibilidades de vida e conhecimento.

ENVERDECER

O conceito-operatório (Rey, 2002) **“enverdecer”** emergiu como uma das principais sínteses da pesquisa, não como uma formulação teórica prévia, mas como **gesto nascido da prática**. A palavra brotou do processo, da escuta do território e do convívio com os materiais coletados nos *achadouros de memória*. Em meio a pedaços de aroeira, raízes, sementes, água e poeira, o fazer artístico revelou um verbo ainda sem dicionário, um modo de nomear o movimento lento e silencioso de regeneração que atravessa tanto a terra quanto o corpo do artista.

Enverdecer, nesse contexto, é **ação contínua de regenerar** — um ato de resistência frente às lógicas extrativistas e destrutivas que marcaram o sertão e outras paisagens Brasil adentro e afora. Trata-se de uma atitude ética e estética que propõe reconectar o humano aos ciclos da natureza, devolvendo à arte sua dimensão simbiótica e sensorial.

A ideia de *enverdecer* se articula à noção de **arte como húmus e** é um convite à compostagem, em que o fazer poético é compreendido como matéria viva, capaz de fertilizar novos modos de existência. Ao lidar com o que foi deixado para trás pelo julgamento utilitarista de recursos que a natureza oferece e suas narrativas inferiorizadas, a pesquisa transforma o gesto artístico em ato de cultivo, fazendo da arte um lugar de cuidado.

Nesse sentido, *enverdecer* é também um verbo que propõe uma **poética da transformação**. É o instante em que o artista, ao tocar o fragmento, é também tocado por ele. A produção artística torna-se prolongamento desse gesto regenerador, que envolve mais do que uma ação estética: implica um compromisso ontológico com o que vive e com o que ainda pode vir a viver. Assim, o trabalho artístico se torna um ato de reciprocidade, onde o humano e o não-humano se refazem mutuamente.

A prática de *enverdecer* traduz um **modo de estar-com**, com a terra e seus viventes, com o tempo e com tudo que pensamos deixar para trás, fazendo da arte uma tecnologia de contato. O gesto artístico se aproxima do cuidado ancestral de quem planta, rega e observa o crescimento no tempo das próprias coisas. Há, portanto, uma dimensão espiritual e política nesse verbo: *enverdecer* é também reencantar o mundo, reinscrever-se na teia da vida e desobedecer às temporalidades do dito progresso.

O conceito de *enverdecer* também se alinha à crítica decolonial, ao propor um deslocamento epistemológico frente às narrativas hegemônicas do Antropoceno. Ao invés de representar a natureza, propõe-se a **coabitação sensível**, reconhecendo os saberes que emergem da terra e dos corpos invisibilizados pela modernidade colonial. Essa virada implica compreender a arte como **prática de tradução e escuta**, capaz de instaurar zonas de convivência entre humanos e não-humanos e toda uma diversidade de saberes.

Assim, *enverdecer* é também **ato de fabular futuros possíveis, mundificar**. Futuros que não se projetam como utopia distante, mas que brotam do presente, da terra e das pequenas resistências do cotidiano. Enverdecer é um modo de continuar, de insistir, de semear e, nesse movimento, o fazer artístico assume seu papel como **tecnologia social e simbólica dessa regeneração do estar vivo no presente**, capaz de reconfigurar nossas formas de ver, sentir e habitar o mundo.

RESULTADOS E DESDOBRAMENTOS

Os resultados da pesquisa não se configuram como conclusões fixas, mas como **camadas de sentido em transformação**, frutos de uma escuta prolongada do território e da matéria. O percurso prático-teórico culminou na criação de um **repertório poético-crítico** que articula diferentes linguagens, vídeo, escultura, escrita, instalação e som, compondo um campo expandido de pensamento onde o fazer artístico é o próprio método. *Enverdecer* é, nesse sentido, o movimento contínuo que costura o processo criativo, o pensamento e a dimensão espiritual do trabalho: um verbo que fertiliza e orienta o caminho.

Os desdobramentos dessa trajetória conduzem agora à pesquisa de doutorado intitulada **“Assentamentos”**, que dá continuidade às investigações autobiogeográficas do mestrado, expandindo-as para novas relações de enraizamento e coexistência. Enquanto o mestrado se dedicou a escavar e regenerar as ruínas do passado, o doutorado propõe construir **espaços de enunciação e encantamento** a partir de objetos e elementos naturais coletados em campo. Esses assentamentos funcionam como lugares simbólicos de permanência e fabulação, onde práticas artísticas, espirituais e ecológicas se encontram para fabular modos enverdecidos de existência.

Os resultados evidenciam que a **prática artística autobiográfica**, quando orientada por perspectivas decoloniais e ecológicas, é capaz de gerar **conhecimentos situados**, saberes que brotam da experiência e do vínculo, e não da abstração. Mais do que representar o mundo, a arte se mostra como modo de habitá-lo e transformá-lo, atuando como **tecnologia social de regeneração e crítica**.

Dessa maneira, os desdobramentos do trabalho confirmam o potencial da arte como campo de resistência e fabulação, devolvendo ao fazer e à reflexão artística a potência ancestral de plantar mundos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, o fazer artístico revelou-se como um campo fértil de pensamento, capaz de unir as dimensões do sensível, do político e do espiritual em um mesmo gesto. Através da autobiografia e da presença crítica no território, foi possível compreender a arte não apenas como produção de formas, mas como **modo de coexistir**, um processo que envolve afetos, matérias e temporalidades em constante transformação.

A experiência no sertão norte-mineiro evidenciou que a crise ambiental, longe de ser apenas um fenômeno natural, é também uma crise de imaginação e de relação. As práticas poéticas desenvolvidas nesta pesquisa buscaram responder a essa crise não por meio da denúncia, mas da **reconexão**: recolher o que foi esquecido, ouvir o que ainda fala, fazer brotar vida das ruínas.

Enverdecer, assim, é mais do que um conceito: é uma **atitude diante da vida**. É o que se dá quando o artista se deixa atravessar pelos saberes localizados, quando a memória se mistura à terra e o pensamento brota da matéria. Esse verbo sintetiza o aprendizado

de que a arte pode ser húmus, adubo, raiz, uma força que, mesmo diante das ruínas, insiste em frutificar e gerar novas sementes.

A pesquisa demonstra que a arte, ao se abrir às epistemologias do Sul e às cosmopolíticas multiespécie, torna-se uma **tecnologia social de regeneração**. Ela não se limita à representação do real, mas atua como mediadora entre mundos, convocando práticas de cuidado, pertencimento e coabitação. Ao cultivar um olhar enverdecido, o artista-pesquisador se reconhece como parte da terra e como agente da sua contínua reinvenção.

Encerrar esta investigação é, portanto, continuar o gesto: **fabular o porvir**. Não se trata de imaginar futuros distantes, mas de nutrir os pequenos começos que já germinam no presente, desde as sementes que resistem, as águas que retornam, nas palavras que ainda podem regenerar. Nas encruzilhadas entre arte e vida, memória e território, humano e não-humano, o que se anuncia é a possibilidade de uma existência mais porosa, enraizada e solidária com o mundo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. O Antropoceno. **Anthropocenica: Revista de estudos do Antropoceno e ecocrítica**, 1: 113-116, 2020. Disponível em <https://revistas.uminho.pt/index.php/anthropocenica/article/view/3095>

HARAWAY, Dona. **Ficar com o problema**: fazer parentescos no Chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal, Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 263-280, Maio/Agosto, 2013.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PINTO, Bernardo de Moraes. **Tempo da Bestage: poéticas autobiográficas de coexistência**. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa e artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123140.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiografia como metodologia decolonial. *In*: **26° Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - Memórias e Invenções**, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3148-3163.

_____. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, [S. l.], v. 06, p. 95-130, 2021.

STENGERS, Isabelle. *In catastrophic times: resisting the coming barbarism*. Londres: Open Humanities Press, 2015.

SULLIVAN, Graeme. **Art practice as research: inquiry in visual arts**. 2ª ed. London: Sage, 2010.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília, IEB Mil Folhas, 2019.

_____. **O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições. 2022.

16

José Lauro Nunes Marques (UFSM)

PELE E PIXEL:

**TERRITÓRIOS DE INSCRIÇÃO POÉTICA
NA PRÁTICA TRANSMÍDIA CONTEMPORÂNEA**

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.16

INTRODUÇÃO

O presente texto ancora-se em aspectos práticos e conceituais de atos visuais que distribuem-se da pintura à videoinstalação. Como ponto de partida, adota-se o uso do corpo, em especial da pele, como superfície sensível situada em um processo de produção transmidiática que toma a autorrepresentação como eixo temático e conceitual.

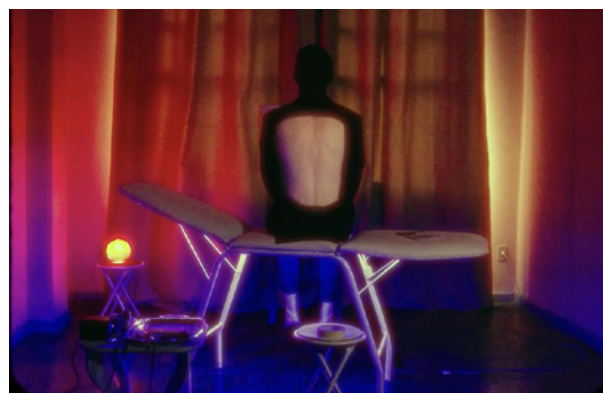
No entanto, neste cenário, busco investigar de que forma, ao me utilizar de forma direta e indireta como matéria poética, posso ativar um campo reflexivo em que passo a assumir o lugar de criador e curador de minhas próprias experiências poéticas. Esta reflexão nasce de um sistema de produção de natureza exploratória, marcado pela experimentação contínua entre mídias e suportes, que dá origem a um pensamento rizomático e pendular, construído mediante contaminações entre linguagens e procedimentos que atravessam distintas materialidades e superfícies. As produções poéticas que dão corpo a essa pesquisa teórica-prática instauram campos de experimentação em que pintura, tatuagem, videoarte e instalação são acionadas como meios complementares e tensionados. O entrelaçamento dessas práticas amplia as possibilidades de construção de sentido e de subjetivação, instaurando modos de existência da imagem que extrapolam as fronteiras de mídias e realidades.

RASTRO: ENTRE PERMANÊNCIA E RECONSTRUÇÃO

Antes de adentrar a análise formal da videoarte que serviu como iniciação conceitual e prática da presente pesquisa, faz-se necessário contextualizar o momento de sua concepção, compreendendo como essa criação inicial consolidou fundamentos que se desdobraram nas

demais produções aqui apresentadas. Estruturada a partir de um viés autobiográfico, "RASTRO" (2024) emerge como resposta poética a um período de ruptura e vulnerabilidade, no qual cogitei o abandono do campo artístico. Nesse sentido, a obra não apenas marca uma retomada, mas inaugura um espaço-tempo simbólico de permanência, um gesto de reafirmação de minha identidade enquanto artista e pesquisador. A construção da obra articula duas linguagens fundamentais para esse processo: a tatuagem e a pintura. A tatuagem, inicialmente praticada fora do contexto acadêmico, configurou-se como uma atividade de refúgio durante o intervalo de incertezas. Seu exercício, mais do que técnico, ofereceu a possibilidade de continuidade poética, mesmo à margem das institucionalidades da arte. Já a pintura, linguagem inaugural da minha trajetória, funciona como elemento de reconexão afetiva com o percurso formativo na graduação, afinal, foi mediante tal linguagem que tive como anseio ser um estudante de artes visuais. Ao aproximar tais linguagens, instaura-se uma ponte entre diferentes momentos da minha experiência, tensionando superfícies, técnicas e vivências em um mesmo território visual e poético.

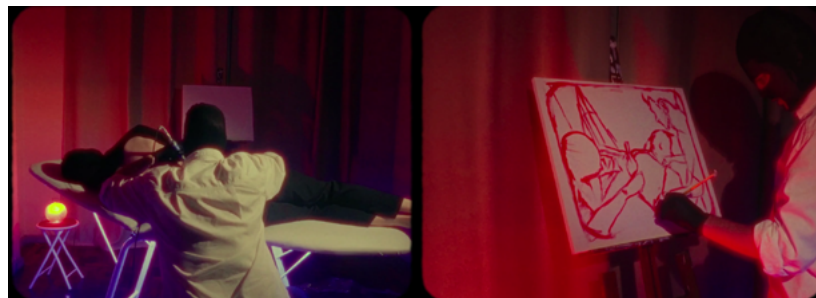
Figura 1 - Frame da videoarte "RASTRO" em que há a revelação do espaço e do ser equiparado a tela de pintura



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

No cenário alegórico apresentado nos 2 minutos e 28 segundos de obra, a tela de pintura que talvez seja o suporte mais tradicional em práticas pictóricas cede espaço à epiderme como campo de inscrição poética. Mais do que tentar trazer correlações metafóricas entre práticas tão distintas, busco apresentar a pele sob uma realidade construída que permite que a desenvolva como uma zona de inscrição sensível que acolhe gestos, presença e memória. Sob essa construção, o traço da agulha movimenta-se paralelamente ao traço proveniente do pincel, sem hierarquia, induzindo uma realidade de coexistência enquanto produtores imagéticos. Mais do que suportes distintos, pele e tela tornam-se zonas de contato entre temporalidades subjetivas e técnicas. Essa estrutura não se ancora em um centro fixo. Ao contrário, pode-se compreendê-la como rizomática, nos termos propostos por Kevin Kelly (1994), ao pensar sistemas interativos em que as conexões entre elementos geram inteligências emergentes. Em “Out of Control”, Kelly descreve redes vivas e tecnológicas que funcionam por interdependência, e não por comando central. Esse pensamento reverbera na lógica compositiva da obra: pintura, tatuagem, vídeo e som não se subordinam mutuamente, mas operam como partes integrantes de um ecossistema estético em fluxo contínuo. Essa coexistência sem subordinação traduz uma estética da interdependência, na qual o sentido emerge da tensão entre os meios. A pintura não ilustra o vídeo, a tatuagem não documenta a imagem, e o vídeo não dita a temporalidade das outras práticas. Todas compartilham um mesmo corpo poético que se expande por entre camadas materiais e simbólicas, configurando um organismo criativo que cresce lateralmente, sem direção única.

Figura 2 - Frames da videoarte “RASTRO”



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Nesse arranjo rizomático, o corpo assume uma função nodal. Ele não se limita a ser suporte da tatuagem ou objeto diante da câmera, mas atua como agente ativo, portador da urgência de pensar o ato artístico como um gesto eterno de inscrição da subjetividade e da presença do artista enquanto produtor de arte. A presença do artista, nesse sentido, é constitutiva da obra, ainda que nem sempre precise ser explicitada como elemento formal ou conceitual. Contudo, por se tratar de uma criação que remete diretamente a uma passagem interna, mesmo quando mediada por terceiros e posicionando-me atrás das câmeras, insiro-me como aparição simbólica através de uma cena dos bastidores que é pictóricamente representada em uma cena de pintura na tela. Essa aparição opera como estratégia poética: uma forma de compreender a produção artística como cenário especular da realidade, capaz de instaurar simulações e deslocamentos que tornam possíveis novas leituras e alterações. Não se trata de protagonismo, mas de uma necessidade poética de habitar o espaço entre as linguagens e, tornar-se, simultaneamente, imagem, matéria e ação. É nesse interstício que ocorre o deslocamento fundamental proposto por esta pesquisa: deixo de operar apenas como criador para assumir a função de curador de minhas próprias experiências. A autorrepresentação, nesse contexto, não se restringe à exibição de um “eu” visual; ela se configura como crítica da própria prática, um exercício reflexivo que tensiona e reorganiza

os sentidos do fazer artístico. O corpo, inscrito e em movimento, converte-se em dispositivo narrativo e interpretativo, atuando como intérprete de si mesmo. Assim, essa videoarte não se apresenta como objeto concluído, mas como campo poético-afetivo em constante reverberação. Sua força reside na suspensão, no que permanece aberto à escuta, à reinterpretação e à transformação. Nesse sentido, Christine Mello (2008) observa que certas práticas artísticas, ao se apropriarem do vídeo, não buscam prioritariamente o produto finalizado, mas encontram no inacabamento e na abertura ao processo o cerne de sua proposta conceitual. Para a autora, trata-se de obras que se mantêm permeáveis aos imprevistos, ao caráter caótico da criação e às interações entre arte e vida. Trata-se, portanto, de uma obra-processo, na qual o tempo da criação é também o tempo da presença, e onde o corpo, em sua incompletude, atua como arquivo vivo de uma poética em trânsito.

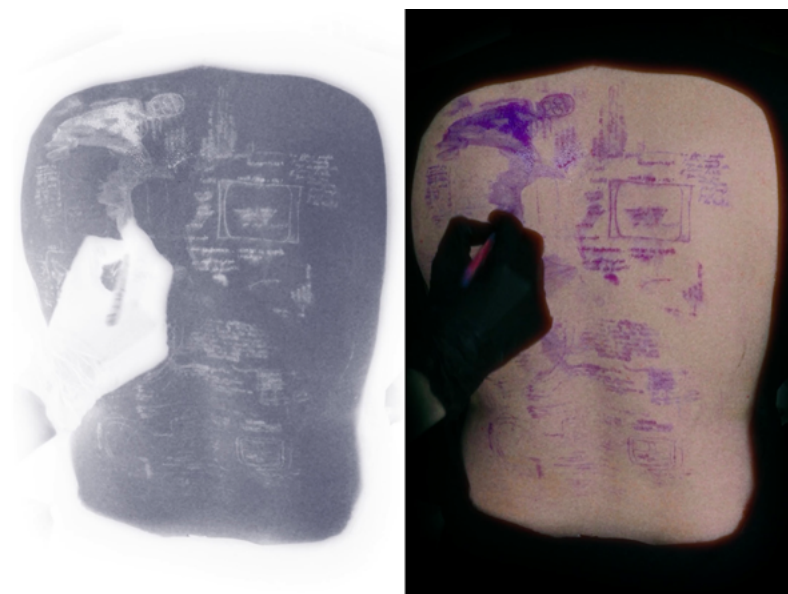
IMAGEM EM SUSPENSÃO

A videoarte “DECALQUE”² (2024) marca um deslocamento técnico e conceitual no percurso desta pesquisa ao tornar visível um instante oculto no processo da tatuagem evidenciado no trabalho analisado anteriormente: o decalque. Utilizado por profissionais da área como preparação para o traço definitivo, esse procedimento é aqui isolado e ressignificado como imagem em trânsito e gestos suspensos entre intenção e realização.

Ao evidenciar esse momento liminar, a obra desloca a ideia de finalização e provoca uma desaceleração, permitindo que a tatuagem seja compreendida como linguagem performativa, inscrita em tempos de espera, falha e inacabamento. Tal concepção de tratar uma produção

poética como um ensaio de possibilidades entre camadas plásticas e conceituais encontra ressonância na abordagem metodológica de Zamboni (2001), que fundamenta que o “o próprio fazer gera novos estímulos, o por fazer”, evidenciando o processo como lugar de invenção e não como etapa secundária. Portanto, este trabalho, mesmo que representando a iniciação de um processo que se divide em camadas reais de representação, visa induzir um eixo de observação e canalização própria enquanto gera estímulos imagéticos e sensíveis.

Figura 3 - Frames da videoarte “DECALQUE”



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Os decalques aplicados não revelam imagens finalizadas, mas sim fragmentos do processo criativo: anotações, rascunhos e pequenas ilustrações realizadas desde os primeiros estágios da pesquisa como um todo. Esses registros funcionam como vestígios do tempo investido na construção poética, evidenciando uma trajetória que parte da desordem inicial rumo à formatação estética e

conceitual. Visualmente, optei por estabelecer contrastes marcantes entre diferentes qualidades de imagem, tensionando a materialidade do vídeo como linguagem. Parte das cenas foram tratadas com uma estética que remete à aparência da película analógica, evocando a videoarte anterior e criando uma continuidade sensível entre as produções. Em contraponto, utilizei uma câmera digital portátil, modelo Sony de 2009, cuja baixa resolução resultou em imagens cruas, pixeladas e de textura irregular. Trazer essa baixa resolução, causando um quase apagamento do que era evidente nas outras imagens, acaba oferecendo uma contranarrativa, uma forma de instigar a prática que revela minha processualidade, tornando-se, portanto, uma decisão poética consciente. Tal escolha está atrelada ao meu interesse pelas imagens técnicas e por dispositivos considerados obsoletos, os quais, ao invés de limitadores estéticos, passam a operar como agentes expressivos. A imperfeição, o ruído e a baixa definição tornam-se, assim, camadas significantes, capazes de instaurar uma poética própria, que desvia do apuro técnico e enfatiza a potência do erro e da precariedade como elementos criativos.

Figura 4 - Frame da videoarte “DECALQUE”



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Essa produção visa, portanto, ampliar os questionamentos centrais dessa pesquisa ao evidenciar a construção de um cenário que acolhe o gesto técnico e a subjetividade encarnada. A imagem, ao deixar de ser tratada como fim, compromete-se com o viés de que os trabalhos aqui analisados sejam parte de uma produção transmidiática em fluxo pendular; e o corpo, mais que suporte de inscrição, afirma-se como arquivo de uma poética que o trata como eixo condutor de possibilidades.

AUTOSCOPIA

“AUTOSCOPIA” (2025), pintura em óleo sobre tela de 50 x 60 cm, constitui-se como um ponto de inflexão nesta pesquisa. Antes de avançar para a análise interpretativa da obra, apresentarei uma breve descrição iconográfica dos elementos que a compõem, de modo a possibilitar, em seguida, uma leitura iconológica capaz de situá-la no escopo desta investigação. Tal abordagem busca consolidar o entendimento da prática aqui desenvolvida como um exercício de curadoria de si, em diálogo com as dinâmicas da produção contemporânea.

Na cena, dois autorretratos se colocam frente a frente. Em um deles, apresento-me sentado em uma cadeira, com um televisor de tubo apoiado sobre as pernas; no visor, meu rosto surge em um sistema de vídeo looping, recurso de retroalimentação imagética, enquanto, na “realidade” da imagem, minha face aparece pixelada. Em contraponto a essa figura, surjo novamente, de olhos fechados, tatuando a própria pele.

Figura 5 - Registro fotográfico da pintura a óleo "AUTOSCOPIA"



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Essa obra pictórica, mesmo tendo um viés estético que pode ser facilmente atrelado ao realismo, quando atravessada pelo processamento técnico do vídeo, representa uma realidade que é construída através da mediação entre presença e tecnologia e não, apenas, como uma representação do real. Para tanto, nesse espaço de manipulação, visto, sobretudo, tematizar as superfícies em diálogo com os tensionamentos entre técnica e sensibilidade enquanto proponho um paradoxo: sou imagem e suporte da imagem; sou corpo e tela. Ou seja, o corpo equipara-se a um dispositivo, sendo um ponto de tensão entre razão e intuição, técnica e afeto.

Cabe ainda mencionar como o corpo atinge esse estado de dispositivo mesmo que através de uma produção pictórica. As interferências videográficas, aqui, não operam na lógica convencional do

vídeo como sequência temporal de quadros em movimento, mas como instâncias poéticas que afetam a própria estrutura da imagem estática. Ao incorporar procedimentos técnicos do vídeo em uma pintura, o trabalho amplia suas camadas de significação e tensiona o limite entre o que é representação e o que é presença. Nesse sentido, aproxima-se do que Philippe Dubois (2004, p. 77) define como “videocriação”, um campo em que o vídeo, seja em seu modo plástico ou documental, assume um caráter experimental e de pesquisa, distanciando-se da transparência representacional para instaurar um espaço de invenção. Assim, mesmo sem movimento, a imagem pictórica carrega em si o gesto do vídeo: a vibração, o ensaio, a experiência.

Figura 6 - Janelas de aproximação da pintura “AUTOSCOPIA”



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

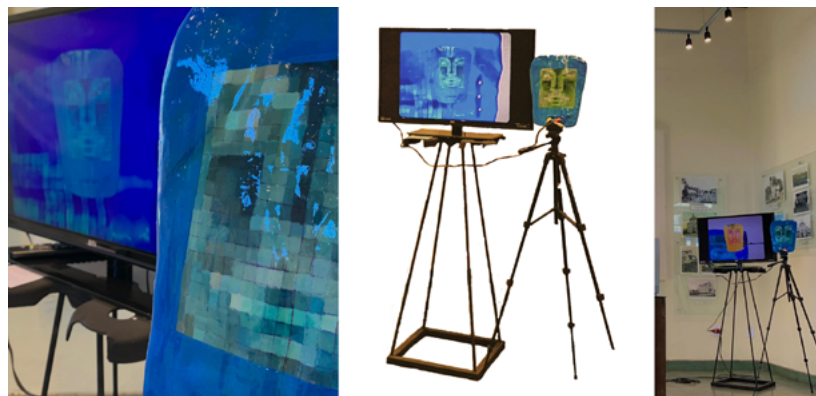
Nesse campo de fricção, a autorrepresentação assume o papel de escuta e dobra sensível entre o visível e o oculto. A pele, portanto, deixa de ser mero suporte biológico e passa a atuar como superfície de experimentação estética, onde permanência e fragilidade coexistem no gesto íntimo que tensiona a própria noção de tempo. Entre as duas figuras que compõem a cena emerge a questão central desta poética: de que modo me percebo dentro de um sistema transmidiático e como minha imagem é atravessada por ele? Essa duplicação revela meu trânsito entre suportes, entre o corpo

que age e o que sustenta, entre o rosto pixelado e aquele que retorna pela máquina. A obra, assim, não busca uma resolução, mas um estado contínuo de fricção.

RESÍDUO SINTÉTICO

O último trabalho a ser analisado neste texto é a instalação intitulada "Resíduo Sintético" (2025), composta por uma videoarte sendo reproduzida em um televisor, uma peça de cerâmica fria, um tripé com base moldada para a cerâmica e cabos RCA. Essa produção, mais do que manifestar as questões já abordadas através da imagem, propõe a experiência de sua revelação em um sistema poético que articula matéria e circuito, tecnologias obsoletas e dados digitais, presença e ruído.

Figura 7 - Instalação sendo exibida na exposição individual "Rastros: Experiências transmidiáticas entre corpo e imagem técnica", em Santa Cruz do Sul (RS), 2025

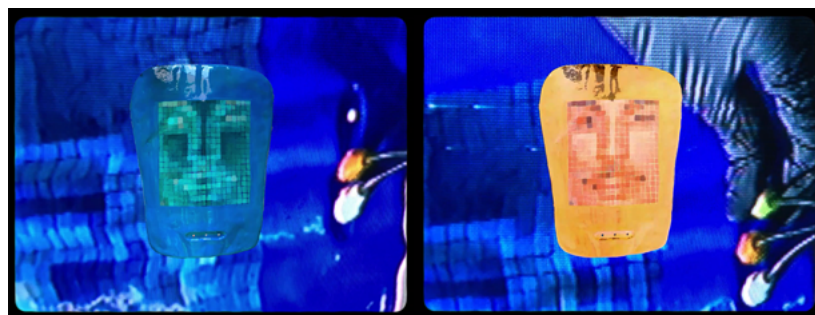


Fonte: Arquivo pessoal do artista.

No núcleo da instalação encontra-se uma peça de cerâmica fria, moldada manualmente em um mesmo formato presente nas duas primeiras obras apresentadas nesta pesquisa e que expõe a pele

em seus determinados contextos. Essa peça, transforma-se em uma superfície que é conectada a um monitor de vídeo por meio de um cabo RCA, instrumento que hoje é comumente considerado ultrapassado por sua natureza analógica e que, aqui, é ressignificado como um gesto de desaceleração frente ao ritmo efêmero da produção e reprodução da imagem contemporânea. Sua presença material reintroduz a lentidão como potência poética, trazendo de volta o tempo da imagem como corpo, uma imagem que não se dá de imediato, mas que se revela gradualmente, em atrito com as camadas que a constituem. A imagem representada na superfície da peça de cerâmica deriva do fragmento pixelizado de meu próprio rosto presente na obra anteriormente analisada, "AUSTOSCOPIA". Entretanto, ao assumir a frontalidade da figura e apresentar-se com a inversão cromática das cores, transforma-se em um negativo de natureza pictórica, em contraposição ao negativo fotográfico tradicional. A videoarte exibida no monitor, por sua vez, apresenta tanto a imagem não processada, quanto a "revelada", em um sistema expositivo fragmentado e circular em que dispositivos obsoletos e digitais confluem e se reconfiguram acentuando o caráter espectral da obra. Isto é, o rosto que antes se ocultava mediante a pixelização, permanece e se acentua como uma figura quase fantasmática por conta da inversão cromática e também pela insistência de permanecer mesmo que sob o signo do desaparecimento.

Figura 8 - Frames da videoarte "Resíduo Sintético", trazendo a comparação entre a imagem matriz e a imagem revelada através do processamento videográfico



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

A obra reafirma, assim, os paradoxos já instaurados em "AUTOSCOPIA": o corpo como tela, a figura como falha, a presença como ruído. Entretanto, ao ser aqui reativada e vinculada a uma escultura manual, essa imagem transforma-se em eco e em genealogia da imagem. A pintura do rosto não se apresenta como aparição espontânea, mas como resultado de um percurso processual, da performance à gravação, do vídeo à digitalização. Cada uma dessas etapas carrega vestígios de tempo, falha e mediação, revelando a imagem como produto de um trânsito constante entre materialidades. Entre essas camadas e este movimento, visto, com essa instalação, reafirmar minha posição não como criador de formas e visualidades técnicas e, sim, como curador de meus próprios vestígios, sejam eles corporais, técnicos ou subjetivos. Em suma, esse trabalho não representa a conclusão desta pesquisa que acredito estar em um estágio de potencial desenvolvimento, contudo, sua plasticidade contribuiu para que fosse possível trazer forma a conceitos e percepções que surgiram com o estudo e absorção das obras anteriormente analisadas. Uma forma de construir um campo de reativação, onde resgato meus interesses técnicos sob analogias e interconexões que fomentam um cenário que embora utópico, representa a sensibilidade do ser e a persistência do gesto poético frente à transitoriedade dos meios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que teve origem em um projeto de videoarte desenvolvido no contexto do Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais, expandiu-se para além de um exercício investigativo, configurando-se como um canal de produção e autorreflexão. Ainda que motivada inicialmente por uma busca de respostas, ela acabou por instaurar uma pausa, um espaço de observação sensível, no qual

posso compreender o modo como meu processo se transforma e, junto dele, como também me modifico.

Colocar-me simultaneamente como sujeito que cria e que se expõe nunca partiu de um desejo de protagonismo, mas de uma necessidade de pensar e experienciar a percepção de si no interior de um sistema de produção poética atravessado por dimensões técnicas, estéticas e biológicas. A escolha da pele como suporte, suas relações com a tela e as articulações que emergem por meio da videoarte não se configuram como meras combinações formais entre linguagens, mas como modos de traduzir projeções de uma mente inquieta, incapaz de restringir-se a um único território expressivo. Esta pesquisa revela-se como um espelho temporal: devolve-me os fragmentos e intervalos que, outrora, julguei perdidos em meio às experimentações e dispersões de linguagens. É nesse gesto de reunir ruídos, rascunhos, falhas e sobras que reconheço a possibilidade de me deslocar da posição de mero criador para assumir também a de curador da minha própria trajetória poética.

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, godard**. Editora Cosac Naify, 2004.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

KELLY, Kevin. **Out of control**: The new biology of machines, social systems, and the economic world. Hachette UK, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Autores Associados, 2001.

17

Manoela Farias Nogueira [Manoela Cavalinho] (UERJ)
Daniela Dutra Prates (UFRGS)

LUGAR NENHUM:

A DERIVA ENQUANTO CAMPO
ALÉM DA ARTE (1974-2024)

PREÂMBULO, OU AS SETE QUEDAS

Um restaurante na beira da estrada. Na parede, o mapa indica que Guaíra (*kuá'y'rá*), o intransitável¹, não está longe. Há algumas décadas, quando as cristas de rocha despontavam sobre o espelho do rio, a água caía formando um oceano de espuma cujo rumor podia ser ouvir por toda a região. E muito distante, desde a borda sul, numa casa de madeira no final do planalto, o álbum de família terminava em meio às águas.

Imagem 1 - Manoela Cavalinho. (sem título), ... Foto: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

1

Silveira Bueno. Dicionário Tupi-Guarani-Português. São Paulo: Brasiliavros, 1987

Imagem 2 - Manoela Cavalinho. (sem título), ... Foto: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

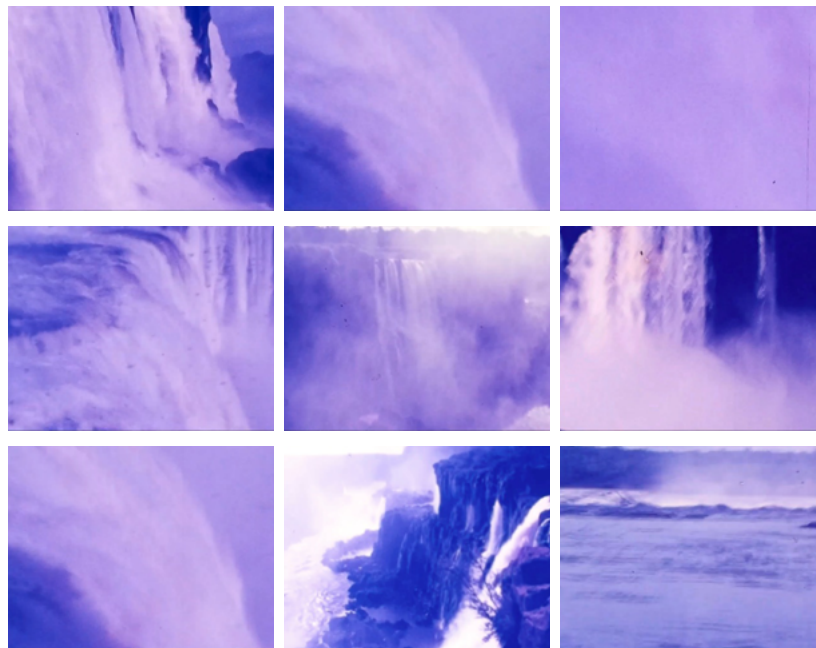
Eu lia o jornal quando vi a notícia. Não só a paisagem desapareceu, mas também um grupo, nas imediações da floresta. Sobraram as fotografias que tempo ia resumindo a violetas. Então, como por brincadeira, comentei que viajaria. E, de repente, estava num avião sobre a floresta. Senti um primeiro calafrio. Quando o avião inclinou, percebi a fratura e, mais abaixo, a nuvem sobre as cataratas.

Viajei uma, duas, três vezes. Estive na mata, na plantação, nos museus, margeei as cidades inundadas. Tempos depois, no dia em que retornei, recebi uma mensagem de voz

*Eles não estão na mata,
mas fervem, eternamente,
nas águas das cataratas*

Olhei para frente e percebi que sobre o voal da cortina formavam-se redemoinhos. Entre tecido e janela, frente e fundo, água e rocha, claro e escuro, apareciam desapareciam no véu d'água.

Imagem 3 - Manoela Cavalinho. (sem título), ... Still de filme: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

A MATA

A floresta encarnava o mistério, ou melhor, era o próprio mistério. Se, ao longo da minha dissertação de metrado, havia analisado a memória oculta da ditadura dentro da minha casa² e nas ruas de

2

A ditadura dentro da casa aparece em Esqueleto no guarda-roupas (ps. 22- 45), primeiro capítulo da minha dissertação, "Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil: exercícios sobre a ditadura civil-militar Brasileira". Disponível em: www.lume.ufrgs.br/handle/10183/236293 Último acesso em 09 de out 2025

Porto Alegre³, esse não-dito, esse fantasma se escondia na floresta que agora eu sobrevoava.

Durante a ditadura, um grupo desapareceu nas proximidades das Cataratas. Até hoje foram realizadas quatro expedições de busca, a última, em 2018, foi promovida pelo Ministério Público Federal em parceria com a CEMDP- Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos. Segue a conclusão: "Pelas informações coletadas [...] o local do Massacre de Foz do Iguaçu foi localizado, embora não tenha se logrado localizar os restos mortais dos seis militantes." (GGN, 2021). Ao ler a conclusão tive a impressão de que as expedições estavam encerradas. Portanto, se nem equipes técnicas com helicópteros, sonares e peritos forenses, foram capazes de indicar o local, tampouco eu conseguiria reconstituir o caminho.

Em 2021, viajei para o oeste do Paraná com Kevin Nicolai e Daniela Prates, numa época de pré-eleição em que presente e passado se intercalavam e, em cada ponto da estrada havia uma referência à extrema direita. Depois de pesquisar sobre os locais de desaparecimento em documentos oficiais e no livro de Aluizio Palmar⁴, um ex-preso político que escapou da chacina, tentamos percorrer os últimos trajetos do grupo. Contudo, entre a cidade e o campo, a mata e a margem do Lago de Itaipu, não existiam quaisquer registros dessa história e tampouco quem estivesse disposto a lembrar-se. Sem localização precisa, orientávamo-nos pelos encontros e pelas coincidências. Depois dessa viagem, tudo aquilo que eu compreendia sobre arte não era mais o mesmo.

Tal como os surrealistas, que deambulavam pelo intrincado mapa de uma cidade, a mata era nosso labirinto. Uma floresta

3 Já a ditadura em Porto Alegre corresponde aos Epigramas (ps. 46- 96). A coleção também pode ser acessados pela exposição permanente do Museu das Memórias (in)Possíveis, disponível em: <https://museu.appoa.org.br/site/exposicao-epigramas-vestigios-da-ditadura/> Último acesso em 09 de out 2025

4 Onde foi que vocês enterraram nossos mortos? São Paulo: Alameda Editorial, 2005

ombrófila contornada por grandes rios e cachoeiras, habitat de onças e macacos. Uma vez na estrada, logo percebemos que nossa prática artística não se limitaria à ação ou ao registro, mas aproximava-se daquele trajeto e sua constelação de acontecimentos. A entrevista com Aluizio Palmar, o medo de falar sobre os desaparecidos políticos naquele momento e naquela região, com a usina de Itaipu aparelhada pelos militares, as cidades submersas e um plano de coincidências tornaram a própria viagem o trabalho.

Arthur Rimbaud pode ser considerado o pioneiro para quem a viagem se sobrepõe à arte, na medida em que o deslocamento extrapola os limites da poesia. Numa viagem, a poesia corresponde aos movimentos, à vida, em si. Pois, uma vez na estrada, o plano do sonho e da realidade intercalam-se (Cavaloti, 2008). Para Francisco Careri esse elemento onírico está presente também na caminhada dos surrealistas. Se, para o Dadá, a cidade era um espaço banal, para os surrealistas ela é uma porta o encontro do inconsciente. As propostas de caminhadas sem itinerário relacionavam-se com a escrita automática, grande interesse do surrealismo. Numa deambulação, aquele que caminhava está aberto ao acaso. Os surrealistas caminhavam para descobrir o inconsciente revelado pela própria cidade (Tiets, 2018, p. 1012).

Um pouco antes de partir, uma fotografia me aproximou desta perspectiva e daquilo que Breton chamava *acaso objetivo*. Na sua descrição, “A casualidade pode ser entendida em conexão com a categoria do acaso objetivo, uma forma de manifestação da necessidade externa que penetra no inconsciente humano” (Breton, 1946, p. 43). Ou seja, um arranjo, um encontro, uma imagem que traduz uma necessidade externa que se manifesta para aquele que caminha. Cabe ao viajante seguir suas pistas, mesmo que seus mecanismos não sejam completamente compreendidos. Trata-se de um conceito incomum, que opera na contramão da lógica, e oscila entre a intuição e o simbólico para espelhar o inconsciente (Nogueira, 2022, p. 144).

Depois de comprar as letras de bronze com as quais escreveria os nomes dos desaparecidos, de maneira quase automática, fiz uma foto. Quando olhei para o celular, estranhei. Olhei outra vez na tentando compreender possíveis sistemas de significação.

Imagem 4 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2021. Foto: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

No meio da imagem veem-se sete papéis com desenhos infantis. Sobre a prateleira, entre o segundo e o terceiro, vê-se um cavalinho esculpido em pedra sabão. No primeiro papel, à direita, está o único desenho em cor azul e seu passo avança como se conduzisse o restante do grupo. Ao lado, lê-se "Pai Alex feliz." Sobre as possíveis correspondências, assino como Manoela Cavalinho ou Manoela Cavalinho Branco. Na parte superior, à direita, veem-se duas faces de uma caixa de *White Horse*, i.e., cavalo branco. Partíamos em busca seis desaparecidos e entrevistávamos uma sétima pessoa. Contam-se seis desenhos em preto e um primeiro em azul, sete ao todo. Apenas um plano

de coincidências até descobrir que o filho do sobrevivente chamava-se Alex, i.e., associava-se ao *Pai Alex Feliz* do desenho que avança.

Desde antes da partida, algo de insólito passou a nos acompanhar. A princípio nossa viagem consistia em entrar no Parque Nacional do Iguaçu, marcar o caminho com fêmures de barro e, ao lado, escrever o nome dos desaparecidos. Ao passo que os fêmures seriam absorvidos pela floresta, devido à umidade, levaria as letras de bronze comigo. Era importante que o trabalho não deixasse restos e desaparecesse⁵.

As letras de bronze faziam referência a um costume da Grécia arcaica citado por Jean- Pierre Vernant. Tratava-se de uma ritualização utilizada quando alguém morria no estrangeiro ou numa guerra e cujo corpo não podia ser recuperado, nem receber as honras fúnebres.

Quando um homem, que partiu para longe, parece ter desaparecido para sempre, ou quando morreu sem que tenha podido trazer seu cadáver e nem lhe prestar os ritos funerários, o defunto, ou melhor, o seu “duplo”, a sua *psyché*- fica enterrada sem fim entre o mundo dos vivos e o dos mortos: não pertence mais ao primeiro; não foi relegado ao segundo (Vernant, 2002, p. 385).

Para contornar tal situação era preciso construir um invólucro a fim de encapsular a alma vagante. Esta peça, o *kolossós*, consistia num bloco de pedra cuja funcionalidade era isolar o morto dos vivos e, desta forma, permitir o contato com ele. Por fim, evocava-se o nome do morto por três vezes e então a pedra era conduzida para fora da cidade. Os ossos de cerâmica certamente não eram *kolossós*. Todavia as letras de bronze eram, originalmente, um elemento funerário e uma evocação. Portanto, assim que encerramos nossa viagem, senti que, em algum momento, precisaria me desfazer das letras que me acompanharam.

5

De acordo com o ICMBio, o Parque Nacional do Iguaçu é uma unidade de conservação federal de preservação integral e configuraria poluição o abandono de qualquer material não-biodegradável.

Imagem 5 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2021. Foto: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

Imagem 6 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2021. Foto: Kevin Nicolai



Fonte: Autoria própria.

A detailed map of South America highlighting the major river systems. The map shows the following rivers and their courses:

- Amazon River System:** Includes the Amazon (Amazonas), Solimões, Negro, Juruá, Madeira, Tapajós, and Xingu.
- Paraná River System:** Includes the Paraná, Uruguay, Iguazú, Pilcomayo, Bermejo, Salado, and Rio de la Plata.
- Other Major Rivers:** The Rio São Francisco, Rio São Paulo, Rio Paranáíba, Rio Tietê, Rio Paranaíba, Rio Paraná, Rio Uruguay, Rio Ibicuí, Rio Pelotas, Rio Canoas, Rio Foz do Iguaçu, Rio Curituba, Rio Ribeirão Preto, Rio Uberlândia, Rio Belo Horizonte, Rio Goiânia, Rio Cuiabá, Rio Santa Cruz, Rio Sucre, Rio Córdoba, Rio Rosario, Rio Buenos Aires, and Rio La Plata.

Major cities and locations marked on the map include: Sucre, Santa Cruz, Cuiabá, Goiânia, Brasília, Uberlândia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curituba, Foz do Iguaçu, Posadas, Corrientes, Resistencia, Salta, Córdoba, Santa Fe, Rosario, Buenos Aires, La Plata, Montevideo, Porto Alegre, and Canoas.

The map also shows the Andes mountain range in the west and the Atlantic Ocean to the east.

SUMÁRIO

Imagem 8 - Isla Martín García en referencia con los límites argentino y uruguayo



Fonte: journals.openedition.org

No encontro do rio Paraná com o rio Uruguai há uma pequena ilha chamada Martín García. Considerando o curso das águas do rio Paraná; considerando que entre o grupo de desaparecidos havia brasileiros e argentinos; e considerando, ainda, que nos voos da morte alguns corpos refluíam para o rio da Prata, a ilha parecia o destino certo para os bronzes.

Martín García é uma ponta de rocha abraçada por dois grandes rios, de forte correnteza. Durante a “conquista do deserto”, i.e., a campanha governamental para a aniquilação dos indígenas do sul da Argentina, cerca de 10 mil mapuches foram exterminados nesta ilha. Estima-se que 10 mil corpos jazem sobre a pista de pouso (MAPUEXPRESS, 2017). Anos mais tarde, Martín García também abrigou um presídio político e desde 2023 é considerada um lugar

da memória. Esse conceito, formulado pelo historiador Pierre Nora, observa o espaço físico, i.e., material, enquanto suporte para a formação de uma memória coletiva, ou seja, imaterial (Arévalo, 2005).

Viajei em 2024⁶, primeiro para Buenos Aires e desde lá, para a ilha. Levava comigo um pequeno barco de madeira, comumente utilizado pelas religiões de matriz africana nas oferendas lançadas na água. Sobre os cordames pendurei as letras de bronze e na primeira luz da manhã caminhei até uma praia. Entrei água gelada e deixei o barco partir. Quando ia avançar para as águas abertas, uma corrente jogou-o contra as rochas. Por um tempo, debateu-se, como se pedisse ajuda. Fiquei em dúvida se enfrentava a correnteza e, nesse meio tempo, o barco emborcou. Imaginei os bronzes entre as frestas, para sempre naquela praia.

Naquele momento, ao mesmo tempo aliviada e frustrada, segurava um espelho entre os braços. No mito do confronto entre a Górgona e Perseu o espelho é crucial. A Górgona representava o terrível, a morte, e era impossível encará-la sem transformar-se em pedra, daí a necessidade de combatê-la através do reflexo. (VERNANT, 1988, p.100) Virada para o rio eu sentia como se a paisagem me invadissem. Minha impressão era de que a velocidade dos reflexos aumentava, fazendo o espelho trepidar. Logo à minha frente, a água mergulhava em parafuso numa ponta de rocha solitária. Água, nuvem, céu, de repente um pássaro atravessou o espelho e o horizonte se equilibrou. Ao nascer do sol, estava terminado.

⁶

Com a ajuda da Bolsa Funarte de Mobilidade Artística.

Imagem 9 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2024. Still: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

Imagem 10 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2024. Still: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

Imagem 11 - Manoela Cavalinho. (sem título), 2024. Still: Manoela Cavalinho



Fonte: Autoria própria.

Entre os acontecimentos principais, muitos outros ocorreram. Na casa onde nos hospedamos em Martín García havia uma grande pintura, de um barco dourado que partia ao pôr do sol. E, anos antes, ainda na região de Foz do Iguaçu, encontramos um senhor com um cavalo branco e um ventre costurado. Lembrei-me de um dos desaparecidos, desventrado para que seu corpo afundasse. O campo de coincidências ou, acaso objetivo, aconteciam sempre que retomávamos o trabalho. Em 2024 produzi um vídeo⁷, com a narração de Lilian Ruggia, irmã de um dos desaparecidos, sobre esse percurso. Mas muito do que a viagem mobilizou além desta produção. Jacopo Visconti, numa tese sobre as novas derivas, sugere que a narrativa liga-se às práticas de deambulação

um retorno à narrativa porque as caminhadas não podem ser apresentadas, nem expostas. São expostas fotografias, documentos, relatos, o que sugere que o público deva criar uma narrativa possível para essa ação. Outro indício seria a presença de referências literárias no universo da deriva (Visconti *apud* Tietz, 2018, p. 1014).

Assim como algumas errâncias da artista Maria Helena Bernardes entendo que somente a narrativa possa dar conta dessa experiência. Um relato que considere só a motivação e os movimentos, mas também as inversões que sugerem ao trabalho de arte. Numa entrevista para Eduardo Veras, Bernardes comenta que após a leitura de Nadja, de André Breton, passou a seguir os passos dos personagens

até que a certa altura, “coincidências petrificantes” entre o passado de Nadja e o plano real dos meus dias começaram a me sobressaltar. [...] Nunca tinha me acontecido de viver uma experiência tão intensa e tão longa, sem conseguir verbalizá-la. Minha história com os vestígios de Nadja terminou no ápice das coincidências inexplicáveis (Bernardes, 2017, p. 5-6).

Depois daquela primeira viagem para o sudoeste do Paraná entendi que tinha acessado um campo até então desconhecido, onde arte, vida, o acaso objetivo somavam-se. Não fosse aquele impacto, talvez não levasse a termo a ideia de abandonar os bronzes. Na viagem para Martín García, também houve coincidências, mas em menor número. Ainda penso na melhor forma de apresentar esta jornada mas, ao mesmo tempo evito produzir objetos que, outra vez, precisaria me desfazer. Colocar-se em viagem talvez guarde algo de irreduzível e somente a narrativa seja capaz de abarcar.

REFERÊNCIAS

ARÉVALO, M. Lugares da memória ou a prática de preservar o invisível através do concreto. **Revista Eletrônica História Hoje**, v. 3, n. 7, 2005. Disponível em: www.anpuh.org/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=7

BERNARDES, M. H. “Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes. [Entrevistador VERA, E.]. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1-15, jul.-dez.2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80098> Último acesso em: 10 out 2025

BRETON, André [Entrevista para] Jeunes Antilles. Editions Jean Michel Place, 1946.

CAVALOTI, T.M. **Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade**: Origens da viagem surrealista de André Breton (1896- 1966). Orientador: AVELINO, Y.D. 2008. [Dissertação de Mestrado], PUC- SP. São Paulo, 2008.

DEMIG, G. **Stolpersteine**. Disponível em: www.stolpersteine.eu/en. Último acesso em: 10 de out 2025

MAPUEXPRESS - Coletivo de Comunicación Mapuche. **Dos centros de holocausto mapuche**: La Isla Martín García y el Museo de La Plata. 26 de mai 2017 Disponível em: www.mapuexpress.org/2017/06/25/dos-centros-de-holocausto-mapuche-la-isa-martin-garcia-y-el-museo-de-la-plata/ Último acesso em: 10 out 2025

NASSIF, L. Comissão de mortos procura desaparecidos na Chacina de Foz do Iguaçu. **GGN**. São Paulo, 20 mai 2018. Disponível em: www.jornalggn.com.br/editoria/politica/comissao-de-mortos-procuradesaparecidos-na-chacina-de-foz-do-iguacu Último acesso em 05 de set de 2021

NOGUEIRA, M. F. **Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil**: exercícios sobre a memória da ditadura civil-militar brasileira. Orientadora: TEDESCO, E. A., 2021 [Dissertação de Mestrado] PPGAV- UFRGS. Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236293> Último acesso em: 10 de out 2025

_____. Livro de Foz: viagem ao oeste do Paraná, percorrendo os itinerários de um grupo de desaparecidos políticos (1974- 2021). **Revista Valise**. Porto Alegre, v. 20, no 2, p. 130-157,2022. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/127781 Último acesso em: 10 de out 2025

TIETS, A. O caminhar na história da arte: uma proposta de revisão. *In*: **27ª ANPAP- Associação Nacional dos Pesquisadores em Arte**, 2018, São Paulo, anais. São Paulo, 2018, ps. 1004- 1016 Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____.TIETZ_Anelise.pdf Último acesso em: 10 de out 2025

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figurações do outro na Grécia Antiga, Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988

_____. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o *kolossós* (Págs. 383-398). *In*: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Paz e terra, 2002

18

Bruno da Silva Ghirardi (USP)

SONS, PALAVRAS E GESTOS:

PROCESSO DE CRIAÇÃO EM UMA
PERFORMANCE CÊNICO-MUSICAL
INSPIRADA EM *MACUNAÍMA*

INTRODUÇÃO

Este artigo, situado no campo da pesquisa artística, investiga a performance musical como prática criativa e forma de conhecimento. O estudo é um desdobramento de investigações anteriores, nas quais busco compreender o papel do intérprete-criador em diálogo com outras linguagens. Dá continuidade, em especial, às reflexões iniciadas em *A epopeia do clarinetista sem nenhum caráter: reflexões sobre performance e transculturação em uma proposta cênico-musical* (GHIRARDI, 2024), que esboça uma proposta de recital inspirada em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Esse percurso se materializa aqui por meio de narrativas de uma prática situada no cruzamento entre música, corpo e cena, desenvolvida em contextos laboratoriais de caráter processual e experimental.

A problemática central refere-se aos limites e possibilidades da performance musical na contemporaneidade: estaria ela necessariamente restrita à execução musical instrumental ou poderia expandir-se através do encontro com outras linguagens artísticas? Ao tensionar essa questão, o estudo busca compreender como a integração de práticas corporais, cênicas e discursivas pode ampliar o campo criativo do músico performer.

O principal objetivo é refletir sobre o processo de criação da performance, a partir das experiências vividas em diversas práticas colaborativas. A metodologia inscreve-se no campo da pesquisa artística e desenvolve-se através de um processo criativo de natureza transdisciplinar, acompanhado por registros em caderno de artista. Como resultados, destacam-se a consolidação de um repertório de práticas criativas que integram música e cena, além da realização da performance e posterior produção de análises críticas.

UM LUGAR DE ENUNCIAÇÃO: BREVE TRAJETÓRIA PARA UMA PESQUISA PRÁTICA

Para compreender os processos que perpassam este gesto de pesquisa, criação e performance, considero pertinente recorrer a alguns aspectos de minha trajetória pessoal e artística. Mais do que apresentar um relato abrangente do meu percurso formativo, traço aqui uma breve narrativa que evidencia elementos marcantes da minha formação que se relacionam diretamente com as reflexões e práticas deste trabalho. As narrativas que seguem pretendem, assim, tornar visível como determinadas vivências musicais, corporais e artísticas se entrelaçaram, conformando o terreno sobre o qual esta investigação se edifica.

Minha formação inicial como clarinetista se deu em um percurso essencialmente tradicional. Tendo minha mãe como primeira professora, iniciei a prática na banda de minha cidade e, posteriormente, no Conservatório de Tatuí. Nesse contexto, assimilei convenções interpretativas entendidas como parâmetros de correção e pertencimento, associadas a ideais sonoros e utilização materiais específicos (instrumento, boquilha, palheta, abraçadeira etc.) que seguiam tendências, já então percebidas como transitórias, frequentemente influenciadas por músicos renomados ou marcas de prestígio. As práticas de articulação, emissão e fraseado também eram transmitidas como verdades normativas, configurando a ideia de um caminho predeterminado para a construção do “som ideal”. Dentro desse imaginário, havia o chamado *som alemão*, tomado como referência estética e interpretativa a partir de gravações que circulavam entre os professores e estudantes. Durante anos, absorvi tais pressupostos como verdades incontestáveis, internalizando a crença de que a performance deveria alinhar-se a padrões fixos e externamente legitimados.

Com o tempo, após uma experiência de bacharelado marcada pelo contato com diferentes práticas e repertórios, surgiu a

oportunidade de realizar o mestrado na Alemanha. Nesse novo contexto, percebi rapidamente que minhas referências sobre o chamado *som alemão* não correspondiam a uma verdade única. O que encontrei foi uma ampla diversidade de práticas e estilos, moldados pela combinação de preferências pessoais, tradições locais e aspectos materiais, como o próprio sistema de construção dos instrumentos. Essa constatação gerou uma percepção ambígua: se, por um lado, a pluralidade de concepções desmontava o imaginário de uma tradição homogênea, por outro, revelava métodos e linhas estéticas historicamente transmitidos em determinadas escolas, cada uma enraizada em contextos e finalidades específicas.

Um episódio vivido durante esse período tornou-se particularmente revelador das tensões entre aquele imaginário e minha experiência individual. Em uma aula, um professor observou que não reconhecia em meu som características nem do estilo francês nem do alemão, como se a ausência de filiação explícita a esses dois paradigmas representasse uma anomalia. Mais do que uma observação técnica, o comentário expôs o quanto minha formação e expressão pessoal traziam marcas híbridas, alheias a categorias fixas e expectativas preestabelecidas. A partir desse episódio, passei a compreender tal condição não como limitação, mas como potência criativa: ocupar esse “entre-lugar” significava poder transitar entre diferentes referências, afirmar uma voz própria e desenvolver uma prática artística que não necessitasse legitimar-se pela adesão a um padrão único.

Essa tomada de consciência coincidiu com uma postura mais crítica em relação ao sistema musical, sobretudo ao perceber a lógica que rege a formação voltada para o ingresso em orquestras, frequentemente atravessada por competitividade, priorizando a reprodução de padrões e a busca de legitimidade institucional. A pandemia de Covid-19 intensificou tais reflexões, ao expor a fragilidade do modelo de performance centrado na execução e na função do intérprete como mero reprodutor. Nesse contexto, o contato com os debates sobre pesquisa artística revelou-se fundamental:

neles encontrei um campo em que a performance é reconhecida como prática criativa e forma legítima de produção de conhecimento.

Foi a partir dessa base que a leitura da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, encontrou ressonância artística em minha trajetória, tornando-se uma metáfora que me permitiu refletir sobre minha própria condição de performer. O “herói sem nenhum caráter”, ao transitar entre culturas e reinventar identidades, ofereceu-me uma chave para compreender meu próprio deslocamento entre tradições culturais. Nessa janela de interpretação, a ausência de uma filiação estética deixou de representar fragilidade para converter-se em potência criativa, um espaço de invenção e reinvenção de si. Da inquietação artística resultante da fricção entre esses elementos, e do desejo de expressar tais reflexões por meio de minha prática como clarinetista, emergiu a questão central desta investigação: poderia a performance musical expandir-se para além da mera execução de um repertório, afirmando-se como campo de criação, reflexão e diálogo com outras linguagens artísticas?

MÉTODO: A PESQUISA COMO EXPLORAÇÃO ARTÍSTICA COLABORATIVA

A metodologia deste trabalho fundamenta-se nos princípios da pesquisa artística, onde a prática performativa constitui tanto objeto quanto método de investigação. Nesse sentido, Jacobshagen (2016, p. 62) destaca que o intérprete, a partir de sua relação com a obra, pode conduzir um processo de exploração artística guiado pelas possibilidades oferecidas por sua própria bagagem musical. A partir dessa perspectiva, compreendo a performance não como função subalterna na cadeia produtiva musical, mas como um campo de experimentação, proposição estética e produção de conhecimento.

O processo desenvolveu-se em dois eixos complementares, constituindo verdadeiros laboratórios de investigação prática:

1. Laboratório corporal: participação no grupo semanal *Pensando na Performance*, coordenado por Reinaldo Renzo¹, com foco na integração psicofísica através da Técnica Alexander;
2. Laboratório cênico-musical: ensaios e criação colaborativa com o meu co-orientador na pesquisa de doutorado, o Prof. Dr. Ricardo Ballesterio², investigando as relações entre música, corpo e cena.

O acompanhamento deste processo deu-se através de caderno de artista, onde registrei reflexões, experimentos e conexões entre as diferentes frentes de trabalho. Este dispositivo configurou-se como espaço de pensamento artístico integrativo, onde ideias provenientes de música, literatura e dramaturgia se entrelaçavam em fluxo associativo e criativo contínuo.

LABORATÓRIO DO CORPO: PRÁTICAS DO PENSAMENTO POR MEIO DA PERFORMANCE

Meu ingresso no grupo *Pensando na Performance* deu-se após contato prévio com a Técnica Alexander, que me revelara a profundidade dessa abordagem de integração psicofísica na performance musical. Diferentemente de uma aula individual, o espaço

1 Reinaldo Renzo é ator, diretor de cinema, teatro e televisão, e professor da Técnica Alexander. Esta técnica, um método de reeducação psicofísica desenvolvido por Frederick Mathias Alexander (1869-1955), visa ao aprimoramento da consciência corporal e à integração entre pensamento e movimento, oferecendo recursos aplicáveis a diferentes campos, como a performance e outras práticas artísticas (ALCANTARA, 2013; ALEXANDER, 2014; PADOVANI, 2017).

2 O Prof. Dr. Ricardo Ballesterio é pianista, pesquisador e docente na Universidade de São Paulo, com atuação destacada no campo da colaboração musical, tema central tanto de sua investigação acadêmica quanto de sua prática artística.

coletivo do grupo desloca o foco do trabalho direto com o indivíduo para o processo de observação e escuta dos demais participantes e de si próprio a partir da performance. A organização espacial em semicírculo cria uma dinâmica híbrida entre plateia e palco, favorecendo a atenção compartilhada e o diálogo reflexivo.

Sob a orientação de Reinaldo Renzo, os exercícios envolviam exploração do espaço e variações nas relações posturais durante a performance, sempre pautados pela integração entre corpo e intenção artística. Um aspecto fundamental dessa proposta consistia no diálogo estabelecido no pós-performance: éramos instigados a descrever objetivamente o observado, evitando juízos de valor de caráter puramente subjetivo. Renzo frequentemente interrompia comentários como “esse trecho soou bonito” ou “parecia haver nervosismo” para solicitar a decupagem da percepção e a explicitação dos sinais objetivos que sustentavam cada impressão. Esse procedimento cultivava um ambiente de atenção refinada, fortalecendo a distinção crucial entre percepção sensorial e interpretação subjetiva.

Essa prática transformou profundamente minha maneira de perceber a performance. Ao aprender a distinguir entre o objetivamente observável e as interpretações que projetava sobre os outros, comecei a reconhecer as múltiplas camadas da minha própria escuta e percepção. Progressivamente, compreendi que a mesma atenção necessária para observar um colega constituía o fundamento para observar-me enquanto tocava.

As transformações em minha prática ocorreram gradualmente, e minha técnica instrumental reconfigurou-se a partir de uma escuta mais atenta e de uma relação mais consciente com meu corpo a partir de fatores intrínsecos. Aspectos antes negligenciados, como o modo de sustentar o instrumento, a forma de respirar, a quantidade de energia empregada nos gestos, tornaram-se objetos de reflexão e ajuste consciente, reorientados a partir de meus próprios parâmetros mecânicos e psíquicos.

Como aponta Alcântara (2013, p. 4), ao discutir os princípios da Técnica Alexander, a conquista de uma prática musical integrada e saudável não se limita ao aumento da consciência corporal ou à busca por uma execução mais relaxada, mas implica o cultivo de uma integração equilibrada entre as diversas dimensões que compõem a atividade musical. Essa compreensão repercutiu diretamente em meu prazer de tocar, na confiança durante as performances e na percepção de maior autonomia artística, permitindo que a prática diária deixasse de estar subordinada à mera conformidade técnica para se constituir como um espaço de experimentação e autoconhecimento.

Com o passar do tempo, percebi que os efeitos dessa prática ultrapassavam o âmbito técnico, estendendo-se ao meu modo de estar no palco e de relacionar-me com a criação musical. A sensação de maior espaço interno, conquistada pela atenção consciente ao corpo, trouxe também ampliação da escuta e da confiança em situações performáticas. Esse estado de presença, que se manifesta como abertura para o imprevisível, foi determinante para que eu desenvolvesse relação menos ansiosa com a performance e mais voltada à experiência do instante, abrindo-me para a criatividade inclusive na minha relação com o corpo enquanto agente performático.

O LABORATÓRIO DA CENA: CRIANDO A EPOPEIA DO CLARINETISTA SEM NENHUM CARÁTER

A transição do trabalho corporal para a exploração cênica foi impulsionada pelo desejo de ampliar os horizontes de minha prática performática e pela intenção de articular, de forma mais explícita, corpo, som e narrativa. A ideia de estruturar um recital inspirado em *Macunaíma* surgiu também do interesse pelo repertório de Camargo

Guarnieri, que eu vinha estudando com o Prof. Ricardo Ballesterio para outros projetos artísticos.

A leitura de *Macunaíma* despertou reflexões sobre a constituição da identidade brasileira e os processos de mistura e deslocamento cultural. Reconheci na narrativa do “herói sem nenhum caráter” um espelho das tensões que eu próprio vivenciava enquanto músico formado entre tradições distintas. Um estudo acadêmico sobre a obra (MELO, 2010) chamou-me atenção ao analisar três momentos em que o protagonista entra em contato com culturas alheias, assumindo temporariamente e agindo sobre seus códigos. Essas passagens, que revelam tanto permeabilidade quanto resistência do personagem frente ao “outro”, pareceram-me modelo fecundo para estruturação de uma proposta artística.

Assim, concebi a ideia de recital dividido em três cenas, cada uma inspirada em um desses encontros interculturais de *Macunaíma*, funcionando como metáfora para as diferentes transformações que o intérprete atravessa em sua jornada. A partir dessa matriz simbólica, a performance deixava de ser apenas espaço de execução musical para tornar-se narrativa de metamorfoses, onde corpo, som e gesto se entrelaçam na construção de sentido.

O diálogo com o Prof. Ricardo Ballesterio foi determinante para consolidação dessa proposta. Inicialmente, eu nutria intenção de desenvolver estudo de caráter mais acadêmico, centrado na análise das relações entre Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e a ideia de identidade nacional. No entanto, nas conversas com Ricardo, tornou-se evidente que minhas inquietações tinham natureza essencialmente artística. Suas provocações foram decisivas para que eu deslocasse o foco da revisão bibliográfica para a criação cênico-musical. Ele me lembrava constantemente que determinadas ideias não poderiam ser plenamente articuladas (e pesquisadas!) por meio do discurso teórico, mas sim através de proposição artística.

A concepção inicial do recital foi pautada pela liberdade criativa de lidar com símbolos e cenas. Nos primeiros esboços, imaginei uma estrutura que incorporasse elementos visuais e materiais: fogueira cênica aludindo às rodas de viola do interior, estante empoeirada representando a tradição e acumulação de convenções interpretativas, além de iluminação sugerindo transições entre momentos e espaços. No entanto, ao transpor a concepção para a prática, tornou-se evidente que a realização daquela proposta não seria adequada, tanto por limitações técnicas quanto pelo próprio conceito que orientava o trabalho.

Ricardo observou que a mímese de certos elementos talvez fosse menos instigante que soluções mais integradas com nosso escopo artístico enquanto intérpretes musicais. A partir dessas considerações, optamos por nova abordagem: o palco foi dividido em três pontos, correspondentes às três passagens de *Macunaíma*, e o deslocamento entre eles passou a constituir a própria dramaturgia visual da performance. Essa depuração revelou-se mais significativa que qualquer aparato cênico, pois deslocou o foco da representação para a presença e da ilustração para a experiência.

Durante os ensaios para o recital, escolhemos permitir que o imprevisível desempenhasse papel fundamental, revelando-se como parte constitutiva do próprio processo criativo. Um exemplo marcante ocorreu na mudança da clarineta soprano para a requinta, necessária no decorrer da apresentação. A diferença de embocadura e resistência entre os instrumentos provocou fadiga física considerável, afetando minha resposta técnica e, por consequência, a fluidez musical na última peça do programa.

Esse fator, que poderia ser interpretado como obstáculo, acabou por instaurar um novo vetor na performance, influenciando a temporalidade da cena, dos gestos e da própria interpretação da peça. A presença atenta e colaborativa de Ricardo Ballestero foi decisiva. Sua escuta sensível e flexibilidade interpretativa possibilitaram

que as contingências se transformassem em matéria artística, reafirmando o princípio de abertura para o instante que eu vinha cultivando desde o trabalho corporal. Assim, o recital deixou de ser apenas realização de uma ideia predefinida para tornar-se um acontecimento vivo, moldado pelas condições concretas do aqui e agora.

A experiência de criação do recital confirmou, de modo incontornável, a continuidade entre o trabalho corporal desenvolvido no grupo *Pensando na Performance* e a prática cênica que começava a se delinear. Percebi que as ferramentas adquiridas naquele contexto (atenção às sensações, reconhecimento das tensões e disponibilidade para o imprevisível) eram agora os alicerces que me permitiam explorar o gesto e o movimento como extensões do som.

Contudo, essa integração não se dava sem conflitos: a tentativa de incorporar elementos gestuais à performance instrumental frequentemente expunha a tensão entre o hábito técnico, sedimentado pela prática clarinetística, e a liberdade expressiva exigida pela performance/cena. Havia momentos em que a intenção de expandir o gesto corporal entrava em atrito com as exigências físicas do ato de tocar o instrumento, gerando instabilidades e, ao mesmo tempo, novas descobertas.

Passei a compreender essa tensão não como problema a ser resolvido, mas como espaço fértil onde se situa a criação, campo liminar em que o corpo, ao negociar seus próprios limites, inventa novas possibilidades de expressão. Nesse sentido, a dimensão cênica não representava ruptura com o trabalho anterior, mas sua continuidade natural: o corpo, consciente de si, tornava-se agora agente de dramaturgia em movimento.

Posso afirmar que, do ponto de vista subjetivo e artístico, essa vivência da cena me fez ressoar, em minha própria prática, o mesmo “entre-lugar” que atravessa Macunaíma: o do personagem que, por não possuir caráter fixo, torna-se capaz de transitar entre mundos,

linguagens e identidades. Ao assumir esse estado de constante deslocamento, percebi que minha performance deixava de buscar uma forma ideal, técnica, estética ou estilística, para afirmar-se como processo em transformação, relativizando suas próprias fronteiras.

RESSONÂNCIAS TEÓRICAS: CORPO, PERFORMANCE E PESQUISA ARTÍSTICA

Ao percorrer o caminho que vai do reconhecimento do corpo à construção de presença cênica, minha trajetória como clarinetista transformou-se em um laboratório vivo de pesquisa artística. A experiência narrada neste artigo revela o processo contínuo de pesquisa e expansão do entendimento da performance instrumental, manifestando-se não apenas pela incorporação de outras linguagens artísticas, mas sobretudo pela transformação epistemológica do olhar do intérprete sobre si mesmo e sobre o ato de performar.

Ao revisitar o corpo como lugar de conhecimento, fui progressivamente reconhecendo o que Borgdorff (2012) denomina conhecimento incorporado (*embodied knowledge*), aquele que se manifesta no próprio fazer artístico e não pode ser plenamente traduzido em discurso. Nesse sentido, o trabalho com o grupo *Pensando na Performance* representou um espaço privilegiado de experimentação dessa forma de saber: o corpo, atravessado por tensões e sensações, tornava-se campo onde se produziam insights técnicos, perceptivos e expressivos, em dinâmica de constante retroalimentação entre prática e reflexão.

Essa abordagem encontra eco na definição proposta por Borgdorff (2012, p. 38-39) sobre “*research in the arts*”, em que não há separação entre pesquisador e prática artística e ocorre uma espécie de diluição das fronteiras entre teoria e prática. O caderno de artista

constituiu-se como dispositivo fundamental nesse processo, funcionando como espaço de pensamento em ato onde diferentes frentes de investigação se integram.

O diálogo com a cena, desenvolvido em parceria com Ricardo Ballester, revelou a potência epistemológica da arte quando entendida como método. No processo de concepção do recital, a cena não funcionou como adorno ou representação, mas como dispositivo que tensionava e ampliava o entendimento do próprio ato performativo. O gesto, o espaço e a presença corporal deixaram de ser elementos acessórios à música para tornarem-se parte constitutiva de sua experiência sensível e cognitiva. Essa expansão da performance para além da dimensão estritamente auditiva, abarcando elementos cênicos, espaciais e temporais, conforme discutem Lima e Afonso (2020, p. 6-8), transforma o palco em espaço de reflexão concreta sobre o ato performático, onde a investigação artística se realiza através da experiência prática com a cena.

A expansão do conceito de performance aqui vivenciada encontra eco na reflexão de Domenici (2013) sobre a crise de autoridade na performance musical. Para a autora, “a performance musical é uma arte relacional, definida a partir das relações que o performer estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público” (DOMENICI, 2013, p. 76). A derrocada do formalismo na música deflagrou crise que exige desconstrução da estrutura normativa que tem regulado nossa prática por quase dois séculos.

Nesse contexto, a proposta de uma performance expandida, onde corpo, gesto e cena assumem papel constitutivo, alinha-se ao que Goehr (1998) identifica como “performance musical perfeita” em contraposição à “performance perfeita da música”. Enquanto esta última pauta-se pelo ideal da invisibilidade e negação da corporeidade, a primeira “tomava o evento como inseparável dos performers que produziam os sons, da forma e da coreografia visual dos seus

movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam” (Goehr, 1998, p. 164).

Domenici (2013) aprofunda essa discussão ao examinar as implicações dessa dicotomia para o corpo do performer. A autora argumenta que “a performance orientada pelo *Werktreue* [fidelidade à obra] é o que Goehr denomina de ‘a performance perfeita da música,’ na qual o ato da performance é pautado pelo ideal da invisibilidade” (Domenici, 2013, p. 81). Nessa perspectiva, “a dimensão visual da performance deve ser desconsiderada pela plateia e encarada como um mal necessário, devendo-se, performers e público, separar a essência sonora da obra do evento da performance” (Domenici, 2013, p. 81).

A experiência aqui relatada tensiona justamente essa dicotomia. Ao assumir o “entre-lugar” macunaímico, afirmo a potência criadora do inacabado, do instável e do múltiplo. É nesse estado de vulnerabilidade, de estar em devir, que se produz verdadeiro conhecimento artístico, aquele que, nas palavras de Almeida (2011, p. 64), se manifesta como “o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis”, onde a contingência do ato performático se revela como espaço de criação e transformação mútua entre artista e obra.

CONCLUSÃO

A pergunta que orienta este artigo, “seria a performance necessariamente restrita à execução musical instrumental, ou poderia expandir-se por meio do encontro com outras linguagens artísticas?” encontra, portanto, uma resposta aberta e processual. A performance, compreendida como prática de pesquisa, revela espaço

de criação de conhecimento que emerge da própria ação artística, na qual som, corpo e cena se entrelaçam em mesmo gesto investigativo.

O processo de criação de *A epopeia do clarinetista sem nenhum caráter* demonstrou que a integração de práticas corporais, cênicas e literárias não apenas amplia o campo criativo do performer, mas transforma epistemologicamente sua relação com o fazer musical. A pesquisa artística, enquanto metodologia baseada na exploração prática, permitiu que questões essencialmente artísticas encontrassem ressonância em procedimentos concretos de investigação.

Ao assumir o entre-lugar à maneira de Macunaíma, eu como intérprete não abduco de identidade: antes, afirmo a potência criadora do inacabado, do instável e do múltiplo. A performance expande-se para além da execução instrumental precisamente porque se reconhece como campo de conhecimento incorporado, onde o corpo pensante, sensível e criador constitui-se como lugar de investigação e transformação.

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, Pedro De. **Indirect procedures**: a musician's guide to the Alexander technique. 2. ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013.

ALEXANDER, Frederick Matthias. **A suprema herança do homem**: orientação e controle conscientes em relação à evolução humana na civilização. 1. ed. São Paulo: Pólen, 2014.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Brasília: Câmara dos Deputados – Coordenação Edições Câmara, 2021.

BALLESTERO, Ricardo; VELARDI, Marília. Diálogos pedagógicos em torno da criação de uma (trans)disciplina: uma autoetnografia dramática. **Claves**, [S. l.], v. 2022, n. 1, p. 98–109, 2022.

BORGENDORFF, Henk. The debate on research in the arts. *In: The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University, 2012. p. 28–55. Disponível em: <<https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2959751/view>>. Acesso em: 12 out. 2025.

CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob. **Artistic experimentation in music**: an anthology. Leuven: Leuven University Press, 2014.

DE ASSIS, Paulo; D'ERRICO, Lucia (org.). **Artistic research**: charting a field in expansion. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2019.

DE OLIVEIRA, Lenine Vasconcellos. O músico em cena: teatralidades da performance musical. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], 2012.

DELAHUNTA, Scott. Annotieren. *In: BADURA, Jens; REY, Anton; HAARMANN, Anke; SCHENKER, Christoph; MERSCH, Dieter; PÉREZ, Germán Toro; DUBACH, Selma (eds.). Künstlerische Forschung: ein Handbuch*. Hors série. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2015. p. 113–118.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 18, p. 76–95, jan./jun. 2013.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. **Anais do SIMPOM**, [S. l.], n. 2, 2012a.

DOMENICI, Catarina Leite. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, [S. l.], n. 5, 2012b.

DUBACH, Selma; BADURA, Jens. Denken/Reflektieren (im Medium der Kunst). *In: BADURA, Jens; REY, Anton; HAARMANN, Anke; SCHENKER, Christoph; MERSCH, Dieter; PÉREZ, Germán Toro; DUBACH, Selma (eds.). Künstlerische Forschung: ein Handbuch*. Hors série. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2015. p. 123–126.

FISCHER-LICHTE, Erika; JAIN, Saskya Iris. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. London; New York: Routledge, 2008.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. London; New York: Routledge, 2011.

GHIRARDI, Bruno da Silva. A epopeia do clarinetista sem nenhum caráter: reflexões sobre performance e transculturação em uma proposta cênico-musical. **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical – Performus’24**, [S. l.], p. 159–166, 2024. Disponível em: <<https://abrapem.org/wp-content/uploads/2024/09/159.-A-epopeia-do-clarinetista-sem-nenhum-carater-reflexoes-sobre-performance.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2025.

GHIRARDI, Bruno da Silva; AFONSO, Luís Antônio Eugenio. Pesquisa artística e autoetnografia: perspectivas sobre criação de conhecimento na interpretação musical. *In*: **Anais do XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. 2022. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003111622.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2025.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works**: an essay in the philosophy of music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GOEHR, Lydia. **The quest for voice**: music, politics, and the limits of philosophy. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

JACOBESHAGEN, Arnold. Musikalische Interpretation als künstlerische Forschung? Konzepte und internationale Kontexte. *In*: JACOBESHAGEN, Arnold (ed.). **Perspektiven musikalischer Interpretation (Musik-Kultur-Geschichte 4)**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. p. 61–80.

KANNO, Mieko. Artistic research and musical performance. *In*: DE ASSIS, Paulo; D’ERRICO, Lucia (org.). **Artistic research**: charting a field in expansion. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2019. p. 202–211.

LIMA, Patrick Moreira de Souza; AFONSO, Luís Antônio Eugenio. A arte da performance como um meio para se pensar uma prática musical criativa. *In*: **Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. 2020. Disponível em: <<https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/292/182>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

MANGUEIRA, José Vilian; LOPES, Karine Maria Lima; COSTA, Antônio Cleonildo da Silva. Caracterização da identidade nacional na obra Macunaíma de Mário de Andrade. **Revista Linguagem em Foco**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 23–34, 2019.

MELO, Alfredo Cesar. Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação. **Hispanic Review**, [S. l.], v. 78, n. 2, p. 205–227, 2010.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts**: principles, protocols, pedagogies, resistances. Houndmills; Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2013.

PADOVANI, Maria Izabel. **A técnica Alexander aplicada ao canto coral**: caminhos para uma educação integral. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482952>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

SPRONK, Veerle. A laboratory for performance practice: the case of MusicExperiment21. *In*: DE ASSIS, Paulo; D'ERRICO, Lucia (org.). **Artistic research**: charting a field in expansion. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2019. p. 192–201.

19

Vítor Vieira Machado (USP)

ETNOGRAFIA POÉTICA, IDENTIDADE CULTURAL E CRIAÇÃO DE CANÇÃO:

REFLEXÕES INICIÁTICAS DE PESQUISA

APRESENTAÇÃO

*"É preciso sair da ilha para ver a ilha.
Não nos vemos se não saímos de nós"*
(Saramago, 1998)

INQUIETAÇÕES INICIAIS

Começo este texto inquieto e sem saber direito como escrevê-lo. Após alguns momentos de crises onde encarava a página em branco, comecei a escrever sobre o que eu estava sentindo em relação à minha pesquisa. Falar sobre si, sobre seus percursos e seus processos quando estes não estão fluindo como costumavam fluir traz um desespero daqueles. Tem sido constante o sentimento de não saber o que estou fazendo e se devo ou não seguir por este ou por aquele caminho.

Desde que me mudei para São Paulo, em diversos momentos têm me atravessado desconfortos por ter nascido em Santa Catarina. Esta mistura de sentimentos paradoxais, de amar meu lugar de origem e ao mesmo tempo ter vergonha deste lugar, é o ponto de partida desta pesquisa. É um sentimento engraçado, estranho.

Desde crianças, nos acostumamos a ler o mundo ao nosso redor através de estereótipos. E as identidades culturais são, sem dúvida, um prato cheio para isso. Conversar e conhecer alguém que se define como mulher ou homem, que é não-binária, trans, preto, branca, indígena; nordestina, sulista; sudestina, nortista; centro-oeste; é lidar com uma série de imaginários que fomos incorporando, reforçando ou desmistificando ao longo de nossas vidas. Afinal, o que significa ser brasileiro? Não ser genericamente "nordestino", mas ser pernambucano; não "de Recife", mas do bairro de Casa Amarela.

De Camaragibe. De Boa-Viagem. Ou do Morro da Conceição. E agora o que significa ser uma pessoa brasileira, não genericamente “sulista”, mas catarinense; não “de Floripa” mas da Beira-Mar, da Lagoa da Conceição, do Sambaqui, do Campeche, do Morro da Caixa. Se dentro até de um próprio bairro existem estereótipos tão radicalmente distintos, costumamos ler o mundo à nossa volta a partir daquilo que conhecemos.

Sou catarinense, meu companheiro é pernambucano, e moramos em São Paulo. Frequentemente vivenciamos este rebuliço geográfico brasileiro. Se estou em Recife, Floripa pode ser quase tão perto de Brasília quanto São Paulo é de Santos, além de provavelmente ser a capital do Rio Grande do Sul (como já ouvi por lá). Quando ele está em Floripa, Recife é provavelmente vizinha de Fortaleza, e fazem parte dessa grande Bahia que muitas pessoas imaginam ser a Região Nordeste. Mas um ponto que constantemente vivenciamos na cidade São Paulo, é ele lidando com o fetichismo forçado que se costuma fazer com pessoas da Região Nordeste na Região Sudeste, e eu com o ódio e desconforto que nossa “bolha de esquerda” costuma sentir quando se pensa em Região Sul.

Eu poderia obviamente me estender aqui por parágrafos e parágrafos, mas o cerne da questão que quero trazer é a fluidez com que entendemos e performamos nossa identidade cultural, a depender do local e contexto onde estamos. E o que significa ser catarinense fora de Santa Catarina? Para alguém que convive nessa chamada “bolha da esquerda”, universitária, artística, posso dizer que é estranho. Ainda mais após o que vimos nas eleições de 2018 e o apoio e entusiasmo de tantas cidades do Estado em relação a uma personagem tão repugnante como a que venceu a eleição. Eu entendo essa sensação. Muita gente menciona seu repúdio contra a região sul a partir do movimento “O Sul é meu país”, porém este movimento não reflete a realidade social do sul, uma vez que apenas 3% da população se interessou em votar por essa ideia. E nem todos

os votantes que se mobilizaram a ir votar aderiram, sendo apenas 1,55% dos votos favoráveis à separação¹.

O sul, mesmo sendo a menor região do país em território, não deixa de abarcar uma grande diversidade sociocultural. Comecei a me entender como alguém “do Sul” após me mudar para São Paulo, pois até então, “ser do Sul” significava para mim ter nascido no Rio Grande do Sul. E sempre gostei de expressar meu amor e admiração pela região onde nasci e vivi quase toda a minha vida, por mais que muita gente possa não entender essa declaração. Porém me espantou ideia de “Sul” que as pessoas fora do Sul imaginam. Espantou-me o fato uma vez que não tenho amigo algum na ilha que se colocasse de forma conservadora e se encaixasse dentro do estereótipo “sulista” fora do Sul. Ampliando um pouco mais o ponto de partida de minha pesquisa, me questiono: afinal, que Sul é esse que celebro? Este ponto de partida sobre minhas inquietações e críticas ao meu próprio lugar de origem. O que me irrita, o que me abraça, o que repulsa e o que me traz profunda admiração e reverência.

DESTERRO DE SAL

Considerando tudo isso, iniciei em 2022 uma intensa pesquisa sobre tradições populares catarinenses, com enfoque musical. Tradições como o Boi de Mamão, que participei como personagem quando pequeno, mas da qual venho tentando me reaproximar sob nova perspectiva. Ano passado iniciei meu mestrado em processos de criação musical na Universidade de São Paulo, sendo meu tema de pesquisa a intersecção entre criação musical e identidade cultural

1 Considerando 21,2 milhões de votantes aptos, com a adesão de 341.566 votantes ao plebiscito, dos quais 328.346 foram favoráveis, totalizando 1,55% de 21,2 milhões de votantes. Estes dados saíram de forma manipulada com a manchete “Consulta sobre separação RS, SC e PR do país tem maioria dos votos favoráveis”, pelo Portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/consulta-sobre-separacao-do-rssc-e-pr-do-pais-tem-9613-dos-votos-favoraveis-mas-adesao-cai.html>>, acesso em 30 jul. 2024.

na Ilha de Santa Catarina. Foi uma forma de reunir tudo que mais me instiga sob um mesmo guarda-chuva. Sou cancionista, antropólogo de formação, músico, poeta, e manezinho da ilha. Logo, o que move este processo artístico é a criação de canções que integrarão um álbum musical que celebre essa identidade ilhéu que conheço e admiro, se apresentando na contramão dos estereótipos regionais que seguem até hoje sendo reforçados. Tenho chamado este projeto de “Desterro de Sal”², e espero com ele trazer reflexões sobre nossa identidade cultural local de forma crítica, algo que tenho visto em poucos projetos dentro da cena artística musical das últimas décadas na cidade.

METODOLOGIA

CADERNOS DE CAMPO E A SELEÇÃO CRIATIVA DE MATERIAIS

Vindo da antropologia e com o uso frequente de cadernos de campo para a prática etnográfica, decidi adotar esta prática para ir registrando ideias e eventos. Durante o processo, meu caderno de campo se desdobrou em dois suportes: o primeiro, um pequeno caderno físico, que transporto comigo pra todo o canto, onde escrevo poesias, textos, faço desenhos, registros de frases que me instigam artisticamente. O outro suporte usado é um documento no computador onde vou anotando impressões sobre meu processo criativo e, consequentemente, sobre minha vida pessoal. Inquietações, desejos, ideias, *insights*, medos, devaneios. Lá comento coisas escritas em meu caderno físico, mas também escrevo poemas e outros textos. Este caderno virtual também está recheado de links e registros de conexões conceituais, músicas, conversas, eventos históricos, causos, resenhas etc.

2 Desterro é o nome original da capital de Santa Catarina, hoje conhecida por Florianópolis. O nome original foi substituído pelo atual em homenagem ao ditador alagoano Floriano Peixoto, como castigo à Revolução Federalista, ocorrida durante a década de 1890.

Neste texto, contudo, privilegiei o caderno de campo físico, por ter um tom mais poético. É muito interessante o movimento de reler as anotações após passadas algumas semanas ou meses de tê-las escrito. Algumas anotações perdem momentaneamente o brilho que tinham quando as escrevi. Outras ganham um brilho e destaque ainda maior com o afastamento temporal. Neste momento de crise criativa, o caderno de campo tem me servido como um indutor de estado de poesia. Muitas vezes ao relê-lo, outras ideias e *insights* me vêm à mente. Gosto de pensar meu caderno físico como um refúgio ao qual me ancoro para anotar aquilo que me instiga, que me provoca, reflexões que passam muito tempo na cabeça. Com a escrita, a leitura e a releitura, é como se certos pensamentos fossem se fortalecendo enquanto outros fossem se perdendo. Paradoxalmente, um filtro-extensão de memória.

Durante uma das aulas da disciplina de pesquisa artística do PPGMUS, a professora Marília Velardi falava sobre a relação entre arte e ciência, e modelos e métodos de pesquisa, além de tecnicismo e hiperespecialização dentro do ambiente acadêmico. Trouxe a etnografia como exemplo, por ter, ao longo dos anos, se sistematizado enquanto ciência junto da antropologia e perdendo dimensões mais poéticas de seus primórdios, que poderiam ser interessantes para a pesquisa artística, como no caso das chamadas *Cartas do Descobrimento* (que poderiam ser melhor chamadas de “Cartas da Invasão”), onde podemos encontrar essa escrita bastante poética que estrutura tais documentos que tinham como objetivo a narrativa da experiência do encontro e choque intercultural com os povos originários de Abya Yala. Algo que hoje podemos chamar de proto-etnografia.

Essa ideia de uma etnografia construída a partir de um tom poético me fisionou. Logo após a aula, comecei a pensar sobre como poderia ser construída uma etnografia poética atualmente. Seria algo similar ao que quero fazer em minha pesquisa, onde haveria uma fusão transdisciplinar entre etnografia e composição musical.

Vindo dessas duas áreas formativas, acabo trazendo-as consequentemente em meu fazer artístico e investigativo, de forma concomitante e conjunta.

Desta forma, posso até estar partindo do campo da etnografia, mas vale ressaltar aqui que meu objetivo não seria a realização de uma etnografia no sentido antropológico do termo. Proponho aqui buscar caminhos para desenhar uma etnografia com a liberdade de brincar de ser poética, em constante flerte com a dimensão artística do campo de pesquisa e de minha subjetividade enquanto pesquisador.

ENTRAVES CRIATIVOS E O LUGAR DA CULTURA

O material bruto registrado nos cadernos de campo tem tomado um grande corpo, e meu plano é começar a selecionar alguns trechos e tentar desenvolvê-los como composições musicais. No momento, tenho tido mais fluidez na escrita e sistematização da dimensão textual do que na dimensão musical. Creio que muito disso tem se dado por uma escolha chave no processo que vem sendo difícil de realizar. Trata-se de compreender qual seria o lugar de presença da dimensão cultural em minha produção artística e como esta presença se daria no processo criativo. A dimensão cultural estará posta neste trabalho a partir do discurso do texto (na narração de determinados aspectos) ou se dará através da música (a partir da musicalidade tradicional local, estando mais mesclada em minha forma de compor e pensar musicalmente)? Ou será através do encontro de ambas as formas? Este tipo de questionamento nos leva inclusive a indagações caras à própria antropologia, quando consideramos sermos nativos ou *outsiders* de um sistema, indígenas [de dentro da terra] ou alienígenas [de fora da terra], conforme provocado por Viveiros de Castro (2017, p. 188). Em outras palavras: estou falando *sobre* a cultura (de um lugar de inspiração) ou *a partir* dela (de um lugar de transpiração)? Entendo esta pergunta como um dos cerne do processo criativo que venho desenvolvendo.

Aqui vem também o conhecimento prático etnográfico que se apresenta como potência, uma vez que, mesmo que eu seja ilhéu, e de determinadas perspectivas possa ser considerado nativo ao campo, noutras dimensões não sou nativo. Por mais que eu conheça muito bem a ilha onde nasci, não sou um exegeta cultural local. Posso ter um pouco mais de familiaridade com a tradição do Boi de Mamão, mas sou distante culturalmente do Cacumbi, ou da manufatura da renda de bilro. Sei pescar, mas não sou pescador. E assim por diante. Neste sentido, a etnografia potencializa as reflexões supracitadas referentes ao encontro cultural com a alteridade que, ora se faz familiar, ora se mostra como exótica e estranha ao meu universo.

DA SISTEMATIZAÇÃO DA PESQUISA

Neste processo todo, consegui compreender uma coisa: a pesquisa que venho desenvolvendo busca uma junção entre música e etnografia por meio da identidade cultural. Nesse sentido, comecei a revisitar as anotações do caderno de campo e dividi-las a partir de duas perspectivas que partam da intersecção entre essas duas áreas, trazendo luz à questão da identidade cultural. A primeira perspectiva abordaria a intersecção a partir da etnografia e a segunda a partir da música. Logo, organizo este texto a partir destas duas perspectivas: “Da Etnografia poética” e “Da Composição como crítica identitária”.

1. *Da Etnografia poética.* Nesta primeira perspectiva, minha ideia é discorrer um pouco sobre o que poderia ser uma ideia de etnografia poética, ou etnografia de inspiração poética. Em outras palavras, imaginar como um flerte com a dimensão da poesia — no sentido *lato* do termo — pode trazer possibilidades no processo criativo, e como o próprio processo criativo e artístico pode ser pensado como uma espécie de etnografia poética.
2. *Da Composição como crítica identitária.* Nesta segunda perspectiva, busco mostrar como a composição musical pode

ser pensada como um objeto de agência crítica em relação à noção de identidade cultural, tanto em sua criação, quanto em suas perpetuações e crises. Penso aqui, especificamente, na identidade ilhéu e, consequentemente, nas identidades correlatas ao longo do litoral catarinense.

Resumindo, é como se a composição musical pudesse operar como uma forma de etnografia poética acerca da identidade cultural ilhéu. Vejamos a seguir o desenvolvimento destas duas perspectivas.

DA ETNOGRAFIA POÉTICA

A descrição etnográfica, pode-se dizer, é mais uma arte que uma ciência, mas não menos precisa ou verdadeira.
(Ingold, 2016, p. 406).

Conforme mencionado anteriormente, numa das aulas de Pesquisa Artística a professora Marília Velardi comentou sobre a etnografia ter se tornado cada vez mais tecnicista ao longo de sua história, e de ir perdendo sua dimensão potencialmente mais poética. Isso provavelmente ocorreu devido ao movimento em paralelo com sua dupla, a Antropologia. Com o objetivo de se tornar cada vez mais científica, a etnografia teria deixado de lado sua dimensão poética em prol de se tornar cada vez mais tecnicista. As discussões dentro da antropologia são das mais diversas acerca do que faz uma etnografia ser uma etnografia ou o quanto uma etnografia (não) deve ser subjetiva, etc. Não busco aqui entrar nesse terreno. Independente do conteúdo, talvez as chamadas *cartas do descobrimento*, por sua forma de descrição livre, foram documentos literários que muito se aproximaram daquilo que poderíamos compreender como uma etnografia poética, ao desconsiderar todo seu teor etnocentrado, obviamente. Entretanto, há uma série de outras práticas e trabalhos que já flertaram bastante com algo similar. Mesmo não necessariamente pensando no termo “etnografia

poética”, é inegável o flerte com esta ideia que podemos encontrar em linguagens cinematográficas de documentários ou, principalmente, de filmes etnográficos. Um documentário nunca trará a quantidade de informações abrigadas num livro, mas possibilita que pessoas falem com suas palavras e sua própria voz, e o conhecimento seja construído a partir da interação entre o que a pessoa entrevistada fala, o que a pessoa editora recorta ou sobrepõe, e o que a pessoa espectadora entende daquilo tudo. Há obviamente documentários mais literais, ou investigativos, de cunho classicamente etnográfico, mas há também aqueles mais experimentais, como por exemplo *Crônicas de um Verão* (1961) e o clássico *Mestres Loucos* (1955) de Jean Rouch, bem como documentários musicais produzidos pelo Acervo Maracá, como *Pedra da Memória: diálogos Brasil-Benin* (2011), onde a realizadora Renata Amaral traz em muitos momentos uma abordagem crítica e provocativa através da própria música, além de relatos de entrevistados, com sobreposições e conexões de montagem cinematográfica que ilustram de modo quase irrefutável a íntima relação entre tradições musicais de Benin e Pernambuco, por exemplo, através das quais podemos sentir conexões estéticas entre músicas, vestuários e formas de engajar o corpo ao dançar. Essas relações evidenciam elementos sobre os quais o mais requintado uso de palavras não seria capaz de evidenciar³.

Sem querer hierarquizar uma linguagem sobre a outra, parto aqui do pressuposto de que qualquer linguagem — seja ela textual, audiovisual, musical etc. — possui características próprias e válidas dentro daquilo que se propõe, com suas vantagens e limitações. Uma etnografia poética pode, talvez, ser pensada na encruzilhada entre a etnografia e a poética, e não a partir da predominância de

3 Trabalhos da área de antropologia visual ou fotojornalismo também trazem perspectivas interessantes que fletam com esta ideia. Registro aqui dois exemplos nessa linha: *Elogiemos os Homens Ilustres*, do jornalista James Agee e do fotógrafo Walker Evans, onde investiga os efeitos brutais da Crise de 1929 entre meeiros e trabalhadores braçais no interior rural dos Estados Unidos (AGEE & EVANS, 2009); e o *Projeto Infâncias*, do jornalista Gabriel Romeu e do fotógrafo Samuel Macedo, sobre a infância nos quintais brasileiros, com maior enfoque nas crianças do Sertão do Cariri (CE). O site deste projeto está disponível em: <www.projetoinfancias.com.br>, Acesso em 25 jul. 2024.

uma sobre a outra. Não se trata de uma “poética da etnografia” como no caso do *Writing Culture*, que, em termos literários e antropológicos, reflete sobre a forma como a etnografia vem sendo escrita, levando em conta parâmetros retóricos, poéticos e políticos (Clifford & Marcus, 2016); ou de uma “etnografia da poética”, que podemos encontrar em pesquisas como *Oniska*, onde o antropólogo Pedro Cesarino realiza uma etnografia sobre a poesia oral da xamanismo entre os Marubo (Vale do Javari, Amazonas), por meio de cantos e depoimentos (Cesarino, 2011). Tampouco busco aqui seguir o cânone histórico da etnografia, mas sim flertar com seu potencial poético⁴.

Talvez uma etnografia poética siga, assim como a etnografia mais tradicional, partindo de um comprometimento ético da antropologia com a comunidade etnografada, respeitando profundamente os saberes nativos e se construindo a partir e em conjunto a estes, mas abrindo mão de um compromisso epistemológico com a história canônica da antropologia, etnografia, e sua linguagem usualmente mais tecnicista, empregada na academia. Talvez, uma etnografia poética se proponha ao uso de uma linguagem mais aberta, poético-artística para seu registro, seja através de músicas (de peças eletroacústicas até canções), ou através da linguagem audiovisual, de poemas e textos de caráter mais literário, por exemplo.

Assim, a etnografia poética poderia ser pensada como uma possibilidade que busca o rigor ético e processual da etnografia, porém na parte escrita, se apresenta numa forma mais livre, numa tradição paralela de escrita que poderia ter sido desenvolvida a partir das *cartas de descobrimento*, onde o encontro com a alteridade era descrito de forma mais poética, mesmo que sem o rigor ético antropológico.

Poderíamos pensá-la em relação à antropologia visual e às extensas tradições de filmes etnográficos, de Jean Rouch a Eduardo Coutinho. Porém aqui, ao invés do material de apresentação se dar

4

Para quem não tiver proximidade com o que seria a etnografia e suas ferramentas metodológicas, sugiro a leitura do texto de Rocha e Eckert (2008), onde o tema é desenvolvido com maestria.

por imagens, se daria por canções, dotadas principalmente de duas dimensões semânticas: a palavra e o som. Logo, a canção aqui se apresenta como uma linguagem de expressão intimamente conectada ao desenvolvimento da etnografia poética proposta por esta pesquisa.

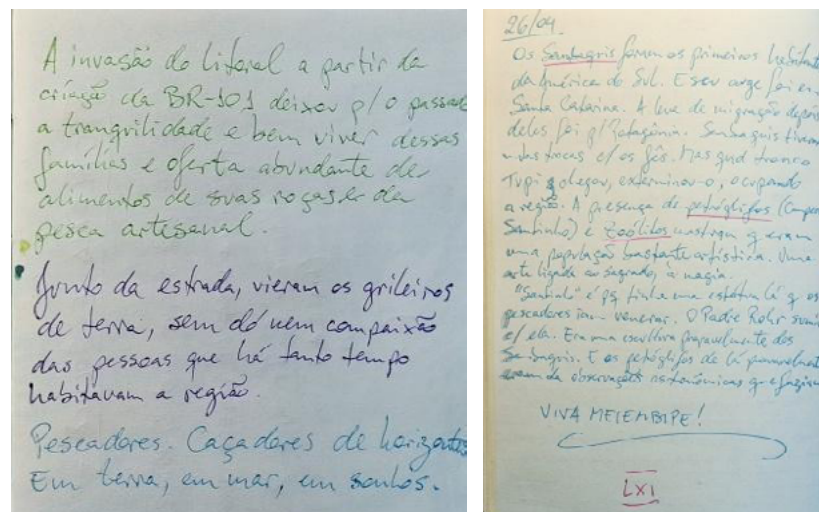
Desta forma, estaria me propondo a elaborar uma pesquisa em artes que revisitaria, se reaproximaria e se inspiraria na ideia de uma etnografia poética. Algo como uma pesquisa artística de inspiração etnográfica, ou até mesmo uma pesquisa etnográfica de cunho radicalmente artístico.

Quando comecei a criar anotações, ideias e poemas no caderno de campo no ano anterior ao ingresso no mestrado, um sentimento imediato de conexão etnográfica foi estabelecido. Anotar sobre meu processo artístico tem sido muito similar a fazer uma etnografia sobre meu próprio processo criativo. Porém, a diferença estava na ideia de que não tomava notas com o intuito de etnografar uma prática cultural, mas sim para usar estas anotações como bases para a criação de um trabalho artístico. É como se até aqui não houvesse uma cisão declarada entre uma etnografia convencional e uma pesquisa artística, pois, mesmo num contexto etnográfico mais convencional, o caderno de campo muitas vezes vai sendo construído de forma mais poética.

Neste caderno de campo, venho anotando impressões sobre os processos culturais que observo. Alguns se dão de forma mais objetiva e categórica, como no caso dessas anotações que fiz sobre o universo dos pescadores, donde trago três exemplos. O primeiro a partir de comentários que ouvi sobre a mudança que a construção da BR-101 trouxe para o litoral de Santa Catarina, onde misturei dados etnográficos, em verde e roxo, seguidos de um devaneio poético, em azul celeste (Fig. 1, p.40). O segundo é uma anotação feita sobre os Sambaquis, grupo indígena que ocupou o litoral sul brasileiro há cerca de 5 mil anos (Fig. 1, p.61). E o terceiro é de uma das páginas onde registrei palavras, imagens, ações descritas por Ernest Hemingway em seu livro *O Velho e o Mar* (2013), que me instigaram

durante a leitura pelo eco com a memória que tenho do meu avô quando ia ao mar. De alguma forma, sinto que podem me provocar criativamente *a posteriori* (Fig. 1, p. 57):

Figura 1 - Excertos do diário de campo. Respectivamente, páginas 40, 61 e 57



Fonte: Autoria própria.

Por mais que estas anotações tragam um teor mais descritivo, são muito similares aos meus cadernos de campo etnográficos, onde ideias, eventos e *insights* são anotados, possibilitando assim

a criação de um repertório de reflexões, dados, observações, que futuramente se converterão em materiais artísticos.

A seguir, trago outros dois exemplos de trabalhos que dialogam com a ideia de etnografia poética que podem me ajudar a encontrar caminhos dentro da pesquisa. O primeiro deles foi o único trabalho que encontrei carregando a alcunha de “etnografia poética” em seu título ou resumo. Trata-se de *Etnografia Poética do Tabaco* (2021) da artista e pesquisadora gaúcha Claudine Zingler, projeto poético digital que propõe o diálogo sobre vivências e memórias afetivas da população do Vale do Rio Pardo (RS) em contato com a fumi-cultura, realizado através de financiamento da Fundação Marcopolo. O que Zingler propõe como etnografia poética se aproxima bastante daquilo que tenho em mente, porém a principal diferença estaria na linguagem empregada: em seu caso a poesia, no meu caso a canção.

O segundo é da pesquisa de Juliana dos Santos Nunes, da qual destaco duas produções: sua dissertação de mestrado em antropologia pela UFPel, definida pela autora como “uma etnografia poética das águas da fronteira Brasil-Uruguay” (2021, p. 11), e *A Vazante: por uma antropologia poética*, artigo aprofundado a partir de um dos capítulos de sua dissertação. A pesquisa de Nunes parte da antropologia, mas tanto sua escrita, quanto estruturação e linguagem geral do trabalho são bastante poéticos. Um de seus recursos bastante usados é a fotografia como ferramenta etnográfica (Nunes, 2021). Na apresentação do seu artigo desdobrado da dissertação, ela traz essa reflexão que acho bastante interessante:

O tema central do presente texto é pensar uma antropologia e etnografia a partir da poesia, radicalizando sua aproximação, tensionando e friccionando o *saber-fazer* etnográfico em confluência com as mais variadas formas de expressão, desde a fotografia, amplamente usada na pesquisa, bem como o fazer poético que perpassou de maneira indelével o trabalho de campo realizado pela antropóloga-poeta, trazendo as linhagens líricas desse jeito de fazer e sentir a dimensão da vida, tendo postas

as lentes da antropologia e da poesia, num diálogo existencial e acadêmico constante, deixando-se envolver pelo acaso, pelas caminhadas e o *sentir-pensar*, levando a sério esse modo de praticar a antropologia (Nunes, 2022, p. 28).

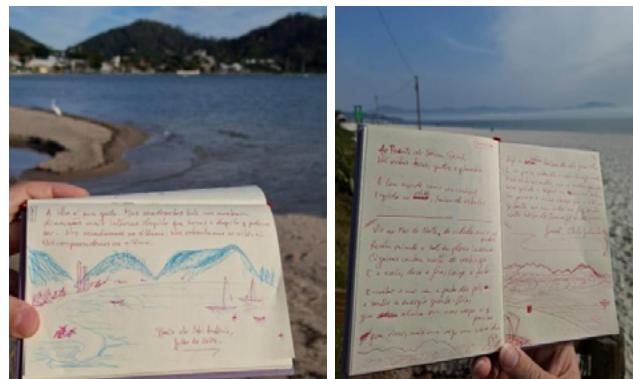
Encontrei no trabalho de Nunes diversos ecos com registros que costumo fazer em meu diário quando estou na ilha. Principalmente nesta relação entre identidade e paisagem trazida pela autora. Um exemplo pode ser encontrado neste trecho de sua dissertação:

[...] é nítido, como os próprios espelhos, açudes, taipas, banhados, rios e seus braços, são parte potente e indelével da paisagem pampera, desses rincões [...], a seca deixa evidente o espinhaço do campo, tapado pelas grandes monoculturas que dilaceram e desestruturam diversas cadeias produtoras. Os pastos queimados, o gado lutando como pode, a terra seca e invadida, vê-se de longe aquelas colinas meio verdes, meio enferrujadas, as nuvens carregadas, mas carecendo chuva de todos os tipos (Nunes, 2021, p. 118-119).

Nesses trechos do meu diário, gosto de trazer desenhos misturados com frases, ou sensações que eu estava sentindo enquanto desenho. Trago aqui dois destes exemplos, o de um fim de semana que estava sozinho numa praia na Baía de Santo Antônio e do dia seguinte, de manhãzinha, quando fui para a praia de Jurerê⁵, observar a neblina densa que está tomando a ilha neste inverno de 2024, quando escrevo (Fig. 2). A praia é um território que constrói parte importante da identidade ilhéu. E para quem bem conhece Desterro, ainda sabe encontrar hoje praias isoladas que ainda não foram conhecidas pelo mercado turístico e pela especulação imobiliária. Que sensações estar a sós com estes lugares em específico dispararam no sentir de quem constrói esta pesquisa? Trago essas duas fotos que me remetem a essa questão:

5 A relação com esta praia em particular é bastante peculiar. Uma vez tomada pela especulação imobiliária galopante, no verão se torna complicadíssimo frequentá-la. Me apraz visitá-la durante as manhãs de inverno, quando posso. A chegada do inverno modifica culturalmente a paisagem de modo que discussões frutíferas poderiam ser tecidas a partir desta relação.

Figura 2 – Excertos do diário de campo em seus contextos de escrita.
Página 78, em frente à Baía de Santo Antônio; e Páginas 79-80, na Praia de Jurerê.



Fonte: Autoria própria.

DA COMPOSIÇÃO COMO CRÍTICA IDENTITÁRIA

Figura 3 – Excerto do caderno de campo, página 48.
Anotações após uma conversa com Samuel Heidermann, amigo de infância.

— Sobre "Açoriano" de SC — Quem usaria o verbo? O
qual o princípio ou base da autodenominação?
A quem é dado o mérito da minha história cultural?
Ou seja, pq referenciar "Açores", se a id. cult. entre os
2 lugares é $\neq$? Pq Açoriano no final remete ao
Português, enquanto Caiçara remete ao Guaraní. Pq não
homenagear e ressaltar o passado indígena em detrimento
do passado europeu?

— "Florianópolis" precisa passar por um processo de
indigenização. Assumir seu passado indígena e
parar de fingir ser branca.

— "Onde a gente se encontra quando a gente
não se entende?" — Qual então a potência do
paradoxo de fronteira?

— Qual história conta o seu corpo? XLVIII

Fonte: Autoria própria.

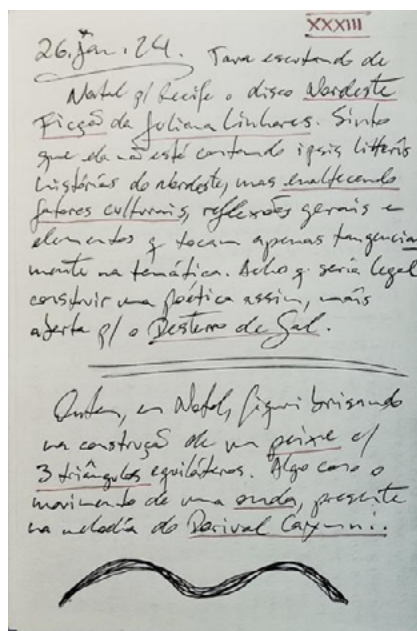
No início do ano passado, iniciando minha pesquisa sobre música e identidade supracitada, apresentei um artigo no Congresso *Música e Movimento IV: Projeções Sonoras*, da UDESC, sobre a influência do Cacumbi e da Capoeira Angola na musicalidade do Boi de Mamão, onde me propus a questionar o discurso muito forte que há em Santa Catarina, muito promovido pelo governo, que associa a tradição do Boi de Mamão à cultura açoriana, devido à grande onda migratória do Arquipélago dos Açores (Portugal), ao litoral sul brasileiro em meados do século XVIII (Machado & Fridman, 2024). Logo, assume-se que o Boi de Mamão é de origem branca. Contudo, há essa aproximação e diálogo inquestionável entre a musicalidade do Cacumbi e Capoeira Angola com a do boi, principalmente através da rítmica dessas tradições. Assim, neste trabalho apontei para a hipótese de que o Boi de Mamão provavelmente não é tão branco como se costuma acreditar na região e, conseqüentemente, a identidade do litoral catarinense não seja unicamente açoriana, como certas pessoas costumam defender em seus discursos.

Seguindo a ideia exposta na seção anterior sobre etnografia poética, tenho vontade de elaborar uma composição que coloque tudo isso em foco. Penso em talvez usar a rítmica do berimbau com pandeiro, que une a capoeira e o Boi de Mamão com rítmicas dos tambores do Cacumbi, e compor uma letra a partir de um dos poemas que tenho escrito no caderno de campo. Mesmo que a ideia esteja em amadurecimento, pretendo pensar na composição musical como ferramenta de pesquisa, para ajudar a pensar e repensar essa constante construção e sustentação identitária que performamos todos os dias.

Dentre as ideias que eu gostaria de desenvolver, compartilharei por aqui aquelas que me chamam a atenção, por desenharem caminhos que me convidam a repensar aquele que estou traçando. Neste sentido, os principais trabalhos que têm me motivado são os de Dorival Caymmi (BA), Juliana Linhares (RN), Grupo Gente da Terra (SC) e Vitor Ramil (RS). A seguir, falarei de forma sucinta sobre o que

vejo em cada um desses trabalhos que me instigam a pensar caminhos no meu percurso artístico de pesquisa, e, retomando uma das questões levantadas anteriormente, sobre qual o lugar que a “cultura” ocupa em cada um desses trabalhos. Se a narração é embebida por um viés nativo da cultura, ou se ela é descrita de fora, e inspira quem escreve sobre ela, geralmente da posição de um *outsider*.

Figura 4 - Excerto do diário de campo sobre *insights* a partir dos trabalhos de Juliana Linhares e Dorival Caymmi, página 33



Fonte: Autoria própria.

Sobre o trabalho de Caymmi, gosto da forma como retrata a vida praieira e o mar a partir de uma poética trágica e sedutora. Sua forma de falar dos pescadores me lembra imediatamente a figura do manezinho, caçara ilhéu. Ele criou uma estética sonora a partir desse universo, dessa paisagem sociocultural praieira. Caymmi fala do ponto de vista de um *outsider*. Ele fala sobre os pescadores,

observações sobre o mar, sobre o universo religioso afro-brasileiro, sobre universos culturais do litoral baiano. Fala desde uma posição contemplativa, externa. Penso aqui principalmente em *Canções praieiras* (1954), um de seus primeiros discos.

Sobre o trabalho de Juliana Linhares, penso em seu primeiro disco solo, *Nordeste Ficção* (2021). Nele, a artista aborda o sentimento desta identidade densa, complexa e múltipla, mas generalizada por quem é de fora, de modo a criar uma identidade e sentimento comum quando se sai da região, sem deixar de manter a consciência sobre a grande diversidade cultural abarcada por esta identidade. Interesse-me Gosto pela forma contemporânea com a qual Linhares aborda o tema. Numa entrevista, a artista aponta como uma das grandes fontes conceituais para o seu disco o livro *A invenção do Nordeste* (Albuquerque Jr., 2011), do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, onde esta discussão sobre a ideia unitária de um “Nordeste”, como construção cultural recente, é levantada. Guardadas as devidas proporções e diferenças culturais, a invenção de uma imagem e fortalecimento de estereótipo, também é desenvolvida nas discussões trazidas pela geógrafa Maria Helena Lenzi em sua tese *A invenção de Florianópolis* (Lenzi, 2016), onde aborda essa criação de um conceito turístico, a ideia de “Ilha da Magia”, uma ficcionalização turística que motivou a urbanização acelerada e migração exponente de *outsiders* (majoritariamente paulistas e gaúchos) para a ilha de modo a, atualmente, mais da metade de sua população ser constituída por moradores sem vínculos culturais e identitários com o local⁶. Juliana Linhares se coloca em seu disco numa posição engajada, interna. Fala a partir de seu lugar de fala como nativa, nascida em Natal (RN), mas que foi construído a partir do Rio de Janeiro (RJ), para onde se mudou para fazer a faculdade. Pelas suas falas em entrevistas, a concepção deste projeto veio a partir deste profundo estranhamento de sua identidade cultural quando se mudou para

fora da região Nordeste⁷. Em seu modo de celebrar a sua identidade, Linhares não necessariamente fala *sobre* a Região Nordeste, mas sobre o sentimento de *ser* nordestina. E isso está em jogo de forma magistral não apenas na canção “Nordeste Ficção”, como também na escolha das interpretações de músicas tradicionais do repertório com arranjo de sonoridade mais eletrônica, como “Tareco e Mariola”, abordando uma identidade contemporânea nordestina, distanciando-se do fortalecendo de estereótipos.

Sobre o grupo Gente da Terra, penso em seu trabalho como um todo. Nativos da Ilha de Santa Catarina, compuseram canções que falam tanto de uma forma contemplativa sobre a cultura e paisagem ilhéu, como também de uma forma engajada e de um ponto de vista nativo. Me interessa a forma como construíram a sonoridade do grupo a partir de ritmos tradicionais catarinenses, principalmente do Boi de Mamão⁸. Contudo, seguem uma linha que privilegia uma abordagem que enfatiza uma origem e identidade açoriana, que vem sendo discutida na Ilha, como mencionado no início desta seção. Talvez aqui exista um fortalecimento de estereótipos ilhéus que me incomodam hoje em dia, pois gostaria de pensar formas mais contemporâneas de ser manezinho da ilha. É claro que hoje estamos num outro contexto e, nos anos 1980 e 1990, havia uma luta marcada pela reivindicação da visibilidade desta identidade.

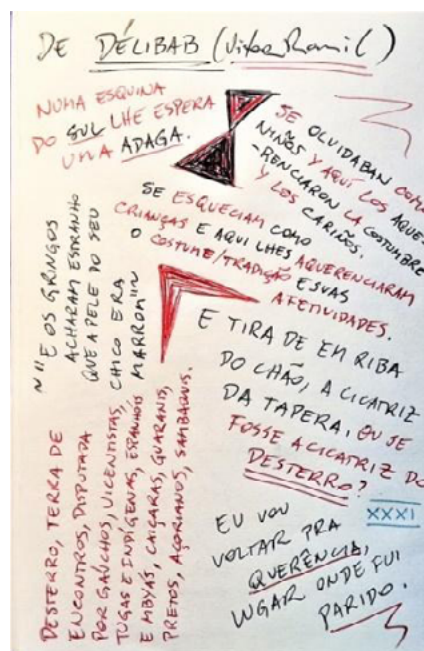
Por último, sobre o trabalho de Vitor Ramil, me interessa a forma como retrata a região gaúcha dos pampas, tanto de uma forma contemplativa, usando a geografia e cultura como inspiração textual, mas ao mesmo tempo nativa, uma vez que este tipo de fazer artístico é tradicional dentro de manifestações gaúchas, como a *payada* e a

7 Juliana Linhares, em entrevista: “Sair de Natal para o Rio me fez me perceber mais como nordestina”. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/07/04/nordeste-ficcao-juliana-linhares-fala-sobre-seu-album-e-referencias-musicais>>, acesso em 30 jul. 2024.

8 Como podemos conferir na canção *Carro de Bois* (MINHA..., 2004, faixa 12) e *Palha cabana mar* (ALÉM..., 2001, faixa 01).

milonga, gênero musical celebrado em seu disco *Délibáb* (2010), onde o artista musica seis poemas em português escritos pelo poeta gaúcho João da Cunha Vargas e seis em espanhol do escritor argentino Jorge Luis Borges, homenageando o mundo fronteiro do Pampa. Na figura a seguir (Fig. 5), fui anotando trechos que me marcaram do disco, e misturando-os com provocações que eu poderia fazer com a Ilha do Desterro. Algumas frases traduzidas ao português. E um fragmento de um poema que escrevi anos atrás que relembrei ao ouvir uma das músicas do álbum.

Figura 5 – Excerto do diário de campo, com anotações após escutar o disco *Délibáb* de Vitor Ramil (2010), página 31

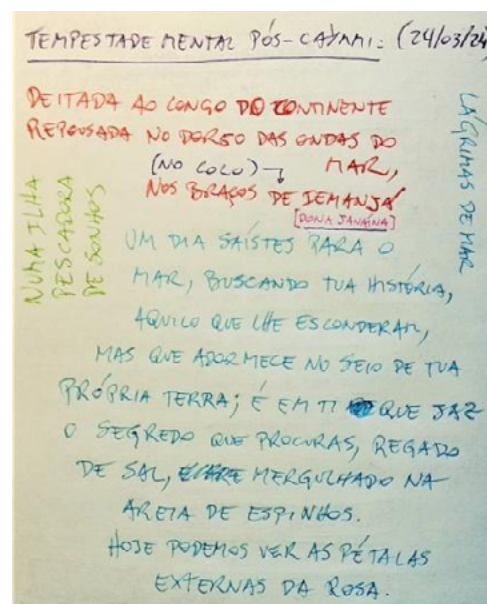


Fonte: Autoria própria.

Sinto que este procedimento, de fazer anotações no caderno de campo após ouvir um álbum é um bom recurso para mapear a escuta que fiz de determinado material num momento específico.

E, neste estado de presença que estamos ao fazer uma etnografia de uma obra musical, nos saltam aos ouvidos frases que dialogam com o nosso processo, neste caso, artístico. Outro exemplo do caderno de campo seriam estes pequenos textos que escrevi após ouvir o disco *Canções Praieiras* do Dorival Caymmi, supracitado:

Figura 6 - “Tempestade mental” após ouvir o álbum *Canções Praieiras* de Caymmi (1954), página 51



Fonte: Autoria própria.

Lembro que, ao escrever a frase em vermelho “Deitada ao longo do continente, repousada no dorso das ondas do mar, nos braços de Iemanjá”, estava ouvindo todos os dias a canção É doce morrer no mar, sobre um pescador que vai ao mar e não volta. Provavelmente fui motivado a escrever pela imagem evocada na frase “fez sua cama de noivo / No colo de Iemanjá”. Poucas páginas depois, no meu diário de campo, escrevi este texto, durante um fim de tarde numa das praias do Sambaqui (Fig. 7):

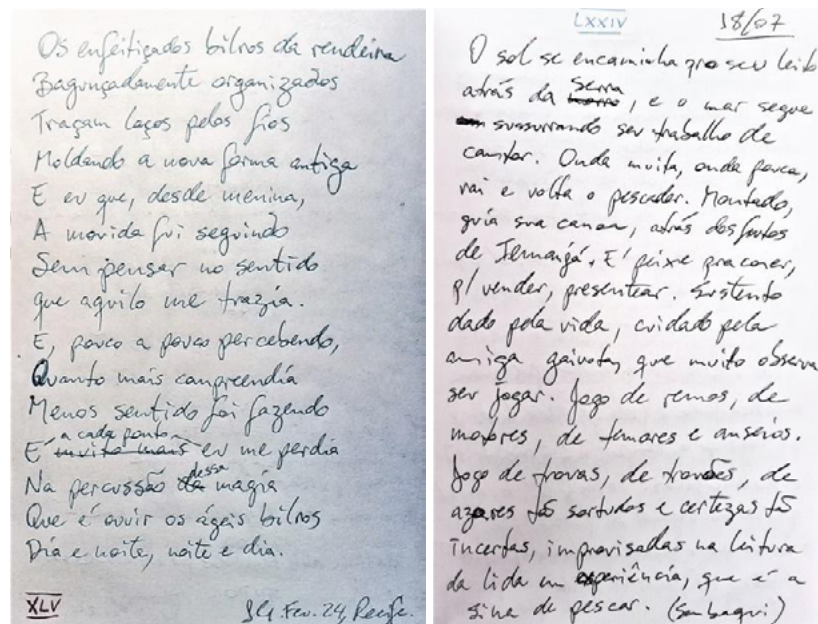
Figura 7 – Poema escrito na Praia da Geralda, Sambaqui, em 2024.
Excerto do diário de campo, página 54

NA PRAIA 25/03/24
No mar um seudero de conchas
Do mar, vejo a luz de um farol LIV
Fez das ondas do mar o seu véu
As ondas lambendo a areia
O grito de gaivotas na costeira
A areia recebe meus passos e responde
com um som de acarichego.
Encosto meus dedos no fim da terra.
Deslizo meus pés no início do mar.
Os barcos balançam, ancorados. Sem
importar se são grandes ou pequenos, finos
ou largos. A canoa de garapim balança igual
ao navio. E, no mar, todos se deslumbram
e correm perigo. Pessoas ^(inspiradas) distantes saem ilesos
e pescadores caçados entregam suas vidas.
O mar conecta mundos. E segue existindo.
Quantas vezes lambem o mesmo grão de areia
ao longo de toda uma existência?

Fonte: Autoria própria.

Ao relê-lo, principalmente durante a escrita do presente texto, consigo fazer uma conexão íntima entre minha escuta de Dorival Caymmi e minha escuta de Vitor Ramil. De Caymmi vem o conteúdo, o ambiente praieiro, a fronteira entre mar e terra, ambiente que compõe a paisagem da ilha. De Ramil vem a forma, a perspectiva, o tom contemplativo e milongueiro. O olhar para a paisagem de seu lugar que faz com que você contemple sua vida e a existência. Sendo este último excerto sobre a contemplação da paisagem, finalizo com dois textos que escrevi no diário de campo sobre rendeiras e pescadores, respectivamente, profissões tradicionais da ilha (Fig. 8):

Figura 8 - Excertos do diário de campo, respectivamente sobre rendeiras (p. 45) e sobre pescadores (p. 74)



Fonte: Autoria própria.

Ambos os textos são escritos de uma perspectiva de forma externa à cultura, a partir da memória da observação. E estas últimas retratam profissões tradicionais ilhéus. Contudo, percebo que, quase sempre quando se representa o manezinho, este é retratado da mesma forma: um pescador ou uma rendeira. Agora, como seria retratar o manezinho contemporâneo? O manezinho *queer*, migrante, filho de pais imigrantes? E, principalmente manezinhos e manezinhas que sempre estiveram aqui, mas que não são retratados, como manezinhos e manezinhas negros, urbanos, cientistas, historiadores. Se faz urgente a pergunta sobre o que é ser manezinho na Ilha do Desterro no século XXI.

REFERÊNCIAS

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. Tradução: Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011 [1999].

ALÉM mar. Gente da Terra (interpretação). Nilêra (composição). Florianópolis, 2001. CD. 12 faixas. 43min. Disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLFd5740GYV5YYD-3h3x9Codm6SllwoTdE&si=HoUXQD-PPw9MwnIJ>>, acesso em 30 jul. 2025.

CANÇÕES praieiras. Dorival Caymmi (Composição e Interpretação). Rio de Janeiro: Odeon, 1954. CD. 24min. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_npgB_mY4boddRBdji3diUCsQeNtqUur7Y&si=CFsAkmH-h1bALbYb>, acesso em 23 jul. 2025.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (orgs.). **A Escrita da Cultura**: poética e política da etnografia. Tradução: Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Editora da UERJ e Papéis Selvagens Edições, 2016 [1986]. 388 p.

CRÔNICAS de um verão. Jean Rouch e Edgar Morin (Direção). Anatole Dauman (Produção). 90min. França, 1961. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KNztSyUZSqw>>, acesso em 30 jul. 2025.

DÉLIBÁB. Vitor Ramil (Composição, voz e violão), Carlos Moscardini (Violão). Produção: Branca Ramil Linhares e Vitor Ramil. Rio de Janeiro e Buenos Aires: Satolep Music, 2010. CD. 43min. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lgmbaw9bdFcjGy_01pAYW61eiwm4QKoD8&si=s803irwXUhRa0eLN>, acesso em 23 jul. 2025.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. 107ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia!: A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação** (Porto Alegre), v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/21690>>, acesso em 23 jul. 2025.

LENZI, Maria Helena. **A invenção de Florianópolis como cidade turística**: discursos, paisagens e relações de poder. Tese de doutoramento em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-23032016-150608/publico/2016_MariaHelenaLenzi_VCorr.pdf>, acesso em 23 jul. 2025.

MACHADO, Vítor Vieira; FRIDMAN, Ana Luisa. Que “açoriano” é esse de Santa Catarina?: repensando concepções sobre a identidade catarinense a partir da musicalidade do Boi-de-mamão. **Anais...** Comunicação de Pesquisa no IV Ciclo Música e Movimento: Projeções Sonoras. Congresso regional/internacional sobre práticas musicais. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2024.

MESTRES loucos. Jean Rouch (Direção e Cinematografia). 36min. França, 1955. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VlIKj7YaKMQ>>, acesso em 30 jul. 2025.

MINHA ilha. Gente da Terra (interpretação). Nilêra (composição). Florianópolis, 2004. CD. 12 faixas. 41min. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kxe-hp-IVqLtnzq9fBvczTa9Da7RRbvDM&si=RaTpZw9qDr3k0cWu>, acesso em 24 jul. 2025.

NORDESTE ficção. Juliana Linhares (Composição e interpretação). Produção musical: Elísio Freitas. Rio de Janeiro, 2021. CD. 41min. Disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLAhmFcHgBy9kxMmTluaEdT1fLC1JQ6r8&si=YyEYOjF1hjhtOgNi>>, acesso em 23 jul. 2025.

NUNES, Juliana dos Santos. **“Pra fora também é a lagoa”**: uma etnografia poética das águas na fronteira Brasil-Uruguay. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal de Pelotas, 2021. Disponível em: <<https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8159>>, acesso em 25 jul. 2025.

NUNES, Juliana. A Vazante: por uma antropologia poética. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 23, n. 61, p. 28-49, outubro, 2022. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/123393/86603>>, acesso em: 23 jul. 2025.

PEDRA da memória: diálogos Brasil Benin. Acervo Maracá. Renata Amaral (realização), 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/56037980>>, acesso em 23 jul. 2025.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. *In*: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9301/5371>>, acesso em 23 jul. 2025.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Involuntários da pátria. **ARACÊ - Direitos Humanos em Revista**, Ano 4, Número 5, Fevereiro de 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4865765/mod_resource/content/1/140-257-1-SM.pdf>, acesso em 30 jul. 2025.

ZINGLER, Claudine. **Etnografia poética do tabaco**: a memória é uma corda bamba. UFPel, 2021. Disponível em: <<https://claudinezingler.com.br/etnografia-poetica-do-tabaco-a-memoria-e-uma-corda-bamba/>>, acesso em 23 jul. 2025.

Eixo

3

**PESQUISA ARTÍSTICA
EM MÚSICA E SONORIDADES**

20

Glauber Nüske (UFSM)

Guilherme A. Sauerbronn de Barros (UDESC)

Claudia Deltregia (UFSM)

CONCERTO 2020 PARA FAGOTE DE ERNST MAHLE:

INTEGRANDO CONHECIMENTOS
EMPÍRICOS E TEÓRICOS NA
CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

INTRODUÇÃO

Constata-se na música brasileira para fagote um número considerável de composições a partir da segunda metade do século XX. Boa parte desse repertório foi impulsionado pela chegada ao Brasil do fagotista francês Noel Devos (1929-2018)¹, em 1952. Segundo Petri (1999), Devos foi um dos fagotistas mais atuantes no país e dedicou-se, desde então, à difusão do repertório nacional (Petri, 1999, p. 3).

Ao lado de Francisco Mignone² (1897-1986) e de outros compositores contemporâneos, Ernst Mahle (1929-2025)³ foi um dos responsáveis pela expansão desse repertório, compondo desde obras didáticas até composições de nível avançado.

Nascido em 3 de janeiro de 1929 em Stuttgart, Alemanha, e falecido em 12 de maio de 2025 em Piracicaba, Ernst Mahle radicou-se no Brasil em 1951, naturalizando-se brasileiro em 1962. Desde 1999 até seu falecimento, ocupou a cadeira nº 6 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Sigismund von Neukomm (1778-1858)."

- 1 Nascido na cidade de Calais, França, Devos iniciou os estudos musicais com seu pai, tubista amador de uma banda. Estudou no Conservatório em sua cidade natal com o flautista e pedagogo Julien Clouet, discípulo de Claude-Paul Taffanel (Devos *apud* Petri, 2014), e aperfeiçoou-se com Gustave Dhérin no Conservatório Nacional de Paris (1948-1951), onde obteve por unanimidade o Primeiro Prêmio. Em 1952, a convite do maestro Eleazar de Carvalho, trocou a França pelo Brasil, vindo ocupar o posto de primeiro fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), onde atuou por mais de quarenta anos. Devos foi o primeiro docente da cadeira de fagote da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de 1976 a 1996, lecionando também na Escola de Música Villa-Lobos (Parreiras, 2015, p. 30).
- 2 Mignone foi, indubitavelmente, um dos compositores brasileiros do século XX que mais compuseram para esse instrumento. O compositor escreveu diversas peças em que o fagote possui destaque. Das 41 obras, compostas para agrupamentos camerísticos em que o fagote faz parte, 27 delas foram escritas para o instrumento solo e conjuntos formados apenas por fagotes – duos, trios e quartetos (Carneiro, 2021).
- 3 Mahle foi responsável pela formação de vários músicos brasileiros, através de sua atuação como professor e regente na Escola de Música de Piracicaba, a qual atualmente se chama Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle (EMPEM), em sua homenagem. Dessa forma, "seu trabalho à frente da EMPEM e sua atividade composicional estão inextricavelmente ligadas" (Barros, 2005, p. 32).

Em sua formação musical, teve como principais professores Johann Nepomuck David (1895-1977), na Alemanha, e Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), no Brasil. Através deste último, teve contato com o atonalismo, dodecafonismo, concretismo e a música eletrônica (Prado, 2017).

De acordo com seu catálogo de obras (Gonçalves, 2020), Mahle dedicou ao fagote mais de 20 obras entre composições originais e arranjos, em diversas formações que contemplam desde solo desacompanhado a solo com orquestra e música de câmara, sendo uma das mais recentes o *Concerto 2020 para Fagote* (C 248).

A partir do levantamento bibliográfico realizado, verifica-se que as obras de Mahle têm sido alvo de pesquisas acadêmicas. No entanto, sua obra para fagote ainda é pouco estudada. De um ponto de vista metodológico, o presente artigo é caracterizado pela abordagem qualitativa, de cunho artístico, a partir do estudo instrumental e da análise do *Concerto 2020 para Fagote* de Ernst Mahle, partindo de uma perspectiva estabelecida pelo campo da Pesquisa Artística, em que consiste no não distanciamento entre a teoria e a prática. Tal perspectiva incide na premissa de que só um artista pode realizá-la (a pesquisa).

Recentemente, Canilha e Wolf (2023) apresentaram diferentes abordagens na pesquisa artística em música, a partir do levantamento de três trabalhos⁴, a saber: *The Artistic Turn* (Coessens; Crispin; Douglas, 2009), *The Conflict of the Faculties* (Borgdorff, 2012), e *Investigación Artística en Música: problemas, métodos, experiencias e modelos* (López-Cano; San Cristóbal, 2014). Para Canilha e Wolf (2023), o ponto em comum nos três trabalhos é o entendimento de três abordagens para essa modalidade de investigação: *pesquisa em arte (ou sobre a arte)*, *pesquisa para a arte* e *pesquisa através da arte*. No presente artigo, reconhecemos um vértice destas três abordagens.

4

Cabe ressaltar que os autores dos três livros abordados por Canilha e Wolf (2023) são unânimes quanto à necessidade da obra artística e o trabalho escrito enquanto resultado de investigação.

Ao considerarmos aspectos pontuais da biografia de Mahle, e também aspectos gerais do *Concerto 2020*, como questões relativas à sua gênese, ou seja, pesquisa de viés documental, histórico/biográfico e de caráter musicológico, relacionamos essa parte da investigação com a modalidade de pesquisa *sobre* a arte.

Levando em conta a aplicação de teorias analíticas, atribuímos essa etapa à modalidade de pesquisa para a arte. Contudo, reconhecemos nessa modalidade uma interseção com a pesquisa *através* da arte, pois leva-se em conta que a prática artística/instrumental também revela *insights* analíticos – e vice-versa.

Por fim, associamos a pesquisa *através* da arte o que diz respeito ao processo de construção da performance em si e seus desdobramentos, a qual apresenta um viés autoetnográfico, concebido a partir da observação, reflexão e ação da prática instrumental, que, somada às etapas anteriores, tem por finalidade direcionar para um aprimoramento técnico e expressivo da execução instrumental do *Concerto 2020 para Fagote*.

CONCERTO 2020 PARA FAGOTE ASPECTOS GERAIS, ANALÍTICOS E DE PERFORMANCE

Dedicado postumamente a Noel Devos e Paulo Justi (1950-2010)⁵, o *Concerto 2020 para Fagote* de Ernst Mahle nada mais é do que uma versão orquestrada da *Sonata 1969 para Fagote e Piano* (C 39) do compositor, sonata esta que foi uma das primeiras obras compostas por Mahle após “assumir sua condição de compositor”

5 Paulo Justi foi um fagotista brasileiro, tendo sido aluno da Escola de Música de Piracicaba e, posteriormente, professor de fagote na UNICAMP, tendo em sua trajetória estudado com o icônico fagotista alemão Klaus Thunemann (1937-2025).

em 1968⁶ e, de acordo com seu catálogo de obras, uma de suas primeiras obras para fagote. O *Concerto 2020* (versão para fagote e piano) foi estreado Glaubert Nüske ao fagote, e Claudia Deltregia ao piano, no dia 18 de maio de 2023, em [recital](#) dentro da programação do VIII Encontro de Oboé e Fagote da UFSM.

O *Concerto* é dividido em três movimentos, a saber: *Largo (Recitativo)-Allegro Agitato, Molto Sostenuto* e *Burlesca*, e pode ser considerado a obra mais ambiciosa do compositor para o fagote. De estrutura neoclássica, não apresenta elementos nacionalistas, como comumente evidenciado em suas obras, o que demonstra o vínculo que Mahle ainda mantinha em relação aos ensinamentos estéticos/composicionais de Koellreutter. Chama a atenção nessa obra a unidade motívica dos três movimentos, propiciada pela presença destacada do conjunto de classes de alturas⁷ (0134), constituindo-se como principal material no desenvolvimento temático e elemento unificador dos movimentos.

Quanto à formação orquestral, Mahle utiliza os instrumentos convencionais da orquestra sinfônica: cordas, madeiras a dois (com exceção do fagote), 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tuba e percussão.

Considerando as características essencialmente neoclássicas da peça e a ausência de referências de cunho nacionalista, nosso foco foi a identificação de elementos constitutivos dos temas e como estes foram distribuídos e organizados no movimento, a partir de uma perspectiva analítica essencialmente voltada para a performance.

6 "Em 1968 Mahle recebeu sua primeira encomenda como compositor; no ano seguinte, outro fato marcante aconteceu: enquanto dava aula no 5º Festival Internacional de Música de Curitiba, Mahle teria escutado no prédio ao lado uma gravação de sua sonatina para viola. Surpreso, interrompe a aula e vai saber do vizinho que gravação é aquela, pois ele próprio não sabia de sua existência. Soube então que o pianista Fritz Jank, professor de piano na EMP, juntamente com o violista Perez Deworecki, gravara sua sonatina ao lado de obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Lorenzo Fernandez" (Barros, 2005, p. 45).

7 *Pitch-Class*.

Nesse sentido, Rothstein destaca que:

É o performer que controla a forma através da qual virtualmente todos os aspectos da obra vão ser transmitidos para o ouvinte. Quais os aspectos da música que devem ser evidenciados, quais aqueles que devem ser disfarçados, quais os que podem falar por eles mesmos – essas são algumas das decisões que o performer tem que tomar. Determinar quais são esses aspectos é a função da análise – a análise que será mais bem realizada através de uma combinação de intuição, experiência e razão (Rothstein, 2019, p. 114).

Rink (2019) também destaca que os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de análise, e que esta acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação.

Como principal referencial teórico-analítico, utilizamos o método de análise paradigmática proposto por Nicolas Ruwet (1972), que incide sobre parâmetros rítmicos e melódicos (intervalares). A aplicação desse método consiste em reconhecer os elementos apresentados no decorrer da obra e agrupá-los por semelhanças, assim como também evidenciar sua repetição enquanto princípio organizador do material musical (Telles, Barbosa, 2015).

A fim de nomear os conjuntos e facilitar a identificação de suas transformações, utilizamos a teoria dos conjuntos (Straus, 2016). Tal escolha se justifica tanto pela funcionalidade da notação integral como por se tratar de uma teoria amplamente aceita e utilizada.

Levando em conta que a obra apenas tenha sido executada até o presente momento na versão para fagote e piano, nos debruçaremos na redução para fagote e piano do *Concerto*, ao invés da grade de orquestra.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Do ponto de vista estético, o *Largo (Recitativo)* revela uma atmosfera sombria, enquanto o *Allegro Agitato*, em contraste, se divide

em dois temas distintos: o primeiro de caráter enérgico, e o segundo, uma melodia expressiva. Possui motivos e temas bem definidos, apresentando relações de simetria em suas seções formais e temáticas.

Sendo o primeiro movimento dividido em duas partes, a primeira *Largo* e a segunda *Allegro Agitato*, o estudo desse movimento ao fagote incidiu, intuitivamente, na identificação de elementos estruturalmente relevantes.

Em um primeiro momento, esses elementos levaram a uma macro visualização de possíveis seções e subseções, nas quais predominam temas formados por manipulações de dois materiais temáticos principais, os quais discriminaremos a seguir.

O *Largo*, de caráter sombrio, inicia com um “chamado” constituído de um intervalo de semitom na parte do piano, o qual designamos por *Material Temático 1 (MT1)* representado pelo conjunto (01). Através da ampliação de seu material, será gerado o primeiro tema (Tema 1) na parte do fagote (Fig. 1).

Figura 1 - Partitura, compassos 1 a 10 (Material Temático 1 e Tema 1)

The musical score is for measures 1 to 10, featuring a Bassoon (Fagote) and Piano. The tempo is marked 'Recitativo Largo'. The key signature has one sharp (F#). The score illustrates the development of 'Tema 1' from 'Material Temático 1 (MT1)'. Red boxes and labels highlight specific transformations:

- MT 1**: The initial material in the piano part (measures 1-2).
- MT 1 transposto e modificado ritmicamente**: A transposed and rhythmically modified version of MT1 in the bassoon part (measures 3-4).
- MT 1 modificado intervalarmente**: An intervallically modified version of MT1 in the bassoon part (measures 5-6).
- MT 1**: The original MT1 material reappears in the piano part (measures 7-8).
- Tema 1**: The first theme, primarily in the bassoon part (measures 9-10).
- Tema 1 variado**: A varied version of Tema 1 in the piano part (measures 11-12).

Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Na exposição (c. 1-10), o principal aspecto a ser observado é o diálogo imitativo entre ambos os instrumentos, conforme pode ser observado no [exemplo audiovisual](#).

Na sequência, no [desenvolvimento \(c. 11-29\)](#), o compositor apresenta na voz do fagote um segundo motivo (Fig. 2), o qual designamos por *Material Temático 2* (MT2) e que virá a ser o principal gerador temático do *Allegro*. Representado pelo conjunto de classes de alturas [3, 4, 0, 1], *forma prima* (0134), o MT2 sofrerá diversas transformações ao longo da peça.

Figura 2 - Material Temático 2 (c. 28) – Conjunto (0134)



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

A dinâmica *pp* na parte do piano e *p* na parte do fagote, somada à indicação de *ritenuto* e à melodia entoada pelo fagote (MT2) ditam o caráter sombrio da seção.

Esse caráter é reforçado pelo acompanhamento em *tremolo* na parte do piano, que inicia no compasso 13. Nesse compasso, o fagote apresenta um ritmo sincopado. Esses dois aspectos (*tremolo* e síncope) causam uma sensação de flutuação do tempo, configurando um desafio camerístico que merece atenção.

Ainda nesta seção, é perceptível não só visualmente, mas sobretudo de forma aural, um crescendo natural na escrita da mão esquerda do piano a partir da anacruse do compasso 17, provocado pela movimentação de semínimas em oitavas na mão esquerda, direcionando para o *ff* do compasso 18. A concepção de dinâmica natural é um dos aspectos abordados por Mahle em sua apostila “Problemas de Interpretação”, conforme podemos verificar em Barros (2005):

Ao falar da dinâmica musical, a primeira coisa que Mahle define é o conceito de “dinâmica natural”: “Desde os tempos antigos existe o que chamamos de dinâmica natural, devido principalmente ao fato de que uma nota mais aguda, no canto como no instrumento de sopro, exige um esforço maior. No subir e descer da melodia surge, por isso, um crescendo e diminuendo natural”. O termo “natural” aplicado à dinâmica revela, portanto, seu caráter essencial: se há um princípio fundamental a seguir que diz respeito à dinâmica, é essa relação básica do esforço correspondendo à altura (Barros, 2005, p. 157).

Na terceira parte do *Largo* (c. 30-39), Mahle reapresenta a seção A, porém, com uma inversão de papéis, sendo o *Tema 1* apresentado primeiramente pelo piano e, em seguida, pelo fagote, cumprindo praticamente o mesmo papel do piano no início do movimento.

Portanto, o *Largo* é constituído de uma forma ternária (A-B-A'), e essa estrutura pode ser verificada no esquema formal do movimento do movimento (Fig. 4).

Conforme já citado, a aparição de um segundo material temático (MT2) é a fonte geradora de um segundo tema (Fig. 3), o qual se configura no *Allegro Agitato* como tema principal. O *Tema 2*, apresentado na voz do fagote, é formado pelos seguintes componentes: 1º Segmento derivado do MT2, um breve conectivo intervalar (acorde de sétima diminuta), e um terceiro material temático (MT3), este representado pelo conjunto (025).

Figura 3 - Tema 2 (c. 42-49)



Fonte: Mahle (2020).

A primeira parte do *Allegro* está dividida em três subseções, pois constitui-se de partes contrastantes em andamento e caráter, e que denominaremos de A, conforme pode-se verificar no esquema

formal do movimento (Fig. 3) e nos exemplos audiovisuais a seguir. Um aspecto importante na esfera interpretativa nessa subseção para o fagote é o breve conectivo do *Tema 2*, em ambas suas aparições (c. 44 e 55). Para além do crescendo pré-determinado na partitura, os compassos em questão são constituídos por síncope regulares (representadas com figura simplificada), que, para Med (2017), têm por função produzir o efeito de deslocamento das acentuações naturais.

Na [primeira subseção](#), o *Tema 2* é exposto duas vezes, sendo a segunda iniciada uma quinta acima; contudo, ambas terminam com ritardandos no MT3. De modo geral, interpretativamente, as *fermatas* devem ser valorizadas, pois, do contrário, não haveria a necessidade das mesmas. Essa concepção também se estende para a indicação de *fermatas* nas demais pausas. Essa valorização das pausas se coaduna com o entendimento de Mahle de que “o silêncio é o pai da música!” (Barros, 2005, p. 158), e de que executar as pausas é tão fundamental quanto executar as notas.

Na [segunda subseção](#) (c. 60-75), Mahle utiliza novamente o primeiro segmento do *Tema 2* no fagote por duas vezes consecutivas. Entretanto, a segunda emissão do *Tema 2* ocorre na metade do andamento, causando uma quebra de caráter e uma espécie de diluição do segmento, reforçada pelo acompanhamento arpejado na parte do piano.

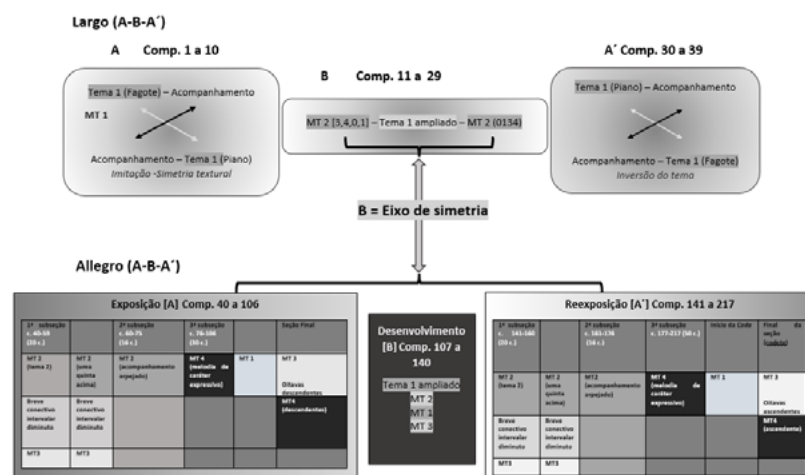
A [terceira subseção](#) (c. 76-106), que culmina no final dessa primeira seção, se desenvolve a partir de um quarto material temático em intervalos de quarta e quinta justas descendentes, transitando entre o fagote e o piano, formando um novo tema (*Tema 3*), de caráter expressivo, totalmente contrastante com o início do *Allegro*. O MT1, reaparece em seguida, como uma espécie de transição para o final dessa seção, flertando com o caráter enérgico do princípio. Porém, eis que surge novamente o MT3, diluindo-se numa ampliação rítmica de semínimas para mínimas em oitavas descendentes, configurando um “ritardando escrito” (Schoenberg), conforme pode-se verificar no exemplo audiovisual.

A segunda seção do *Allegro* inicia de maneira enérgica, assim como o início do movimento, com o mesmo material na parte do piano. O *Tema 1* ampliado assume o protagonismo na parte do solista, em uma seção curta, se comparada à exposição, em Mahle desenvolve essa seção reutilizando o MT2, enquanto o piano inicia um *ostinato* de colcheias com o MT3 na mão direita. Denominaremos, portanto, essa seção de desenvolvimento do *Allegro* como “B”.

A terceira e última seção do *Allegro*, semelhante a primeira, denominaremos A’.

Portanto, tanto o *Largo* como o *Allegro Agitato* estruturam-se em forma ternária (A-B-A), e ambos, reunidos, perfazem uma forma binária composta (A-B), que traz em seu interior um aninhamento de duas seções menores (Mathes, 2007, p. 114). Considerando que há um predomínio incontestável da forma sonata na produção de Mahle (Barros, 2005, p. 42), reconhecemos nessa obra uma manifestação não convencional desse padrão formal. Todavia, a forma ternária e o desenvolvimento temático a partir de materiais expostos na primeira parte está presente tanto no *Largo* como no *Allegro Agitato*.

Figura 4 - Representação da união dos esquemas formais de todas as seções



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

SEGUNDO MOVIMENTO

O *Molto Sostenuto*, segundo Mahle, é composto em linguagem “atonal controlada”⁸ e utiliza o mesmo material temático do *Allegro Agitato*, porém, em diferente manipulação/ordenação melódica. Constitui-se num A-B-A, em simetria com o *Allegro Agitato*. Chama a atenção a inversão de papéis entre os instrumentos como forma de manipulação dos materiais.

Após o clima tênue instaurado ao final do primeiro movimento, o segundo, *Molto Sostenuto*, inicia com [um tema introduzido no piano](#), constituído por duas melodias em contraponto, o qual denominaremos *Tema 1*. A melodia da mão direita, ritmicamente deslocada e reforçada por acordes que lhe conferem um caráter de acompanhamento, é inicialmente formada pelo MT2, conjunto (0134) (Fig. 5, c. 1-4), cumpre a função de determinar o andamento do movimento e de conduzir essa seção.

Nesse sentido, enfatizamos a importância da compreensão da função dos elementos téticos e anacrústicos do fraseado. Leite (2022), ao mencionar Morgan Thurmond (1991)⁹, expressa o uso e conceito de *arsis e thesis* na execução musical.

A arsis faz referência ao tempo fraco do motivo ou compasso, em que, segundo o autor, essa deve ser acentuada para fins de movimento e fluidez no discurso musical. A thesis está associada ao tempo forte dos tempos e compassos, não sendo indicada a sua marcação rítmica, pois contribuiria com uma performance dotada de pouca expressividade musical (Leite, 2022, p. 130).

8 Depoimento do compositor em entrevista realizada pelo autor deste artigo em 09/05/2023

9 Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance (1991).

Figura 5 - Representação do conceito de arsis (impulso) e thesis (repouso) na parte do piano, e conjunto 0134 (c. 1-4)



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Uma [nova seção](#) é iniciada com a entrada do fagote, que realiza uma breve introdução de três compassos (Fig. 6), enunciando o material temático a partir do qual se desenvolverá essa segunda seção, denominada *Tema 2* (c. 19-36).

Figura 6 - Trecho introdutório do Fagote (c. 19-21)



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Apresentados os dois temas principais, constata-se, portanto, que essa grande seção é constituída por duas subseções, que, juntas, constituem a parte "A" do movimento.

Na sequência, ocorre uma inversão de papéis, onde o piano desenvolve a melodia do *Tema 2* com pequenas variações rítmicas/ornamentais, enquanto o fagote realiza a melodia do baixo do *Tema 1*, uma terça menor acima. Essa movimentação conduz a um ápice no compasso 57, quando o fagote assume o protagonismo melódico na região mais aguda do instrumento e conduz ao fim da seção, que

se encerra com um *ritardando* seguido de uma *fermata*, conforme pode-se verificar no exemplo [audiovisual](#).

Embora seja uma seção relativamente curta, considerando as diferentes manipulações dos materiais apresentados anteriormente, a exemplo do *Allegro Agitato* do primeiro movimento, a designaremos como *Desenvolvimento*, configurando-se como B.

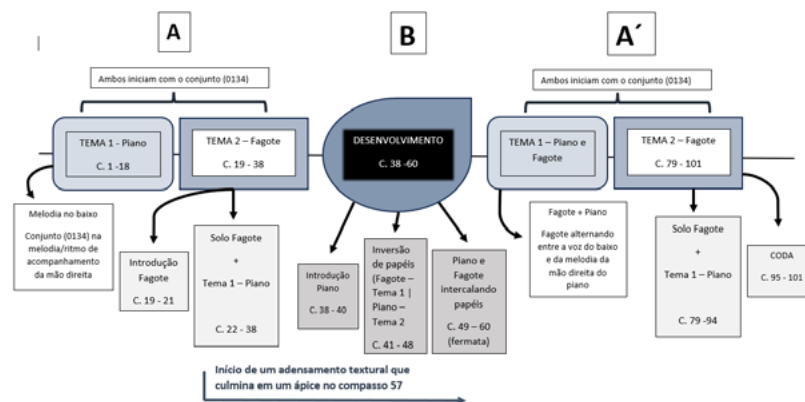
O silêncio oportunizado pela *fermata* na pausa do compasso 60 gera, portanto, condições para a restauração do ambiente tênue da seção A (exposição). Contudo, há de se ter atenção para a retomada da reexposição (A'), pois, conforme relata King (2019), passagens em que as entradas ocorrem depois de silêncio são mais difíceis de se tocar junto, ressaltando que "a ausência do som durante uma pausa significa que os músicos precisam realmente contar com a comunicação visual, além do relógio interno do grupo – para ajudar na coordenação de uma entrada" (King, 2019, p. 164).

Na [reexposição do Tema 1](#), a notas dos acordes da mão direita do piano (Tema 1) agora estão divididas entre os dois instrumentos, gerando, do ponto de vista interpretativo, o desafio para ambos os instrumentistas em sincronizar cada ataque, pois, conforme King (2019), "é mais difícil sincronizar as notas em andamentos mais lentos, porque os indivíduos precisam subdividir mais o tempo básico" (King, 2019, p. 164).

O [Tema 2 é reexposto](#) pelo fagote (c. 78-94), entretanto, sem a breve introdução de três compassos da seção A, e com pequenas variações melódicas/intervalares. Uma coda tem início no compasso 95, resgatando o mesmo diálogo contrapontístico utilizado na introdução do desenvolvimento (c. 38-40); porém, dessa vez, ao invés do solo de piano, o contraponto se dá entre o fagote e a mão direita do piano, conduzindo ao desfecho do movimento.

Do ponto de vista formal, o movimento se constitui em um A-B-A', conforme representação a seguir:

Figura 7 - Esquema formal do 2º movimento



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

TERCEIRO MOVIMENTO

Burlesca, como sugere o significado do termo, representa a quebra de padrões pré-estabelecidos na sociedade, um comportamento caricato, aqui representado pela métrica mista, e uma escrita de caráter *giocoso*, com uso de técnicas expandidas e vivacidade rítmica, emoldurando as peripécias do fagote. Segundo o próprio compositor, a utilização da técnica expandida através dos solos de palheta nessa obra se deu a partir da ideia de representar a prática cotidiana dos fagotistas de testarem suas palhetas soprando-as antes de colocar no tudel (bocal) a fim de verificar a qualidade de seus harmônicos¹⁰.

O movimento é constituído por quatro seções bem definidas (A-B-A'-B'), sendo as seções A e A' divididas em duas subseções, cada.

10

Depoimento do compositor em entrevista realizada pelo autor deste artigo em 09/05/2023.

De caráter vivo, como frequentemente ocorre nos movimentos finais de Concertos, *Burlesca* contrasta com os demais movimentos por conta de uma escrita que mescla volatilidade¹¹ e estabilidade métrica. Paralelamente, alguns elementos utilizados nos movimentos anteriores são evidenciados nesse movimento. Interpretativamente, é importante conceber mentalmente uma imagem caricata (burlesca) para conduzir o movimento.

A primeira seção do movimento (A) (Tema 1) é marcada pelo diálogo entre fagote e piano, alternância da fórmula de compasso e pela presença de três principais materiais temáticos distintos (Fig. 8). Embora este tema inicie com um ataque do acorde do piano, o gesto inicial é dado pelo fagotista, pois há de se levar em conta todo o sistema respiratório, algo imprescindível para um instrumentista de sopro.

Figura 8 - Materiais temáticos do Tema 1

1º Material temático

2º Material temático Conjunto (0134)

3º Material temático

Fonte: Mahle (2020).

É importante também enfatizar que é a parte do fagote que conduz a ação inicial do movimento, ditando o andamento. Para a efetivação desse trecho inicial, a interação entre os instrumentistas

11 "Qualidade do que sofre constantes mudanças; característica do que é volátil, do que não é firme, daquilo que muda constantemente ou se vaporiza" (Dicionário online de português) Fonte: <https://www.dicio.com.br/volatilidade/> | Neste caso, refere-se à constante alternância de compassos (9/8-7/8-5/8-3/8), ocasionando a sensação de deslocamento de acentuação do primeiro tempo de cada compasso se comparado a uma seção de estabilidade métrica.

é fundamental, e precisa ser planejada no próprio ensaio a fim de determinar quem vai seguir quem durante uma passagem específica, ou quem vai liderar a passagem seguinte (King, 2019). Cabe ressaltar que, nesse trecho, a ênfase da respiração do fagotista (que deve também ser de cunho artístico) vem a determinar invariavelmente o andamento e o caráter do movimento.

Na segunda subseção de A (c. 13-33), a escrita de notas repetidas (3º material temático) somada à volatilidade métrica não fornece uma função tética para cada compasso, mostrando-se um desafio camerístico. Nesta mesma seção, identificamos diferentes manipulações do conjunto (0134).

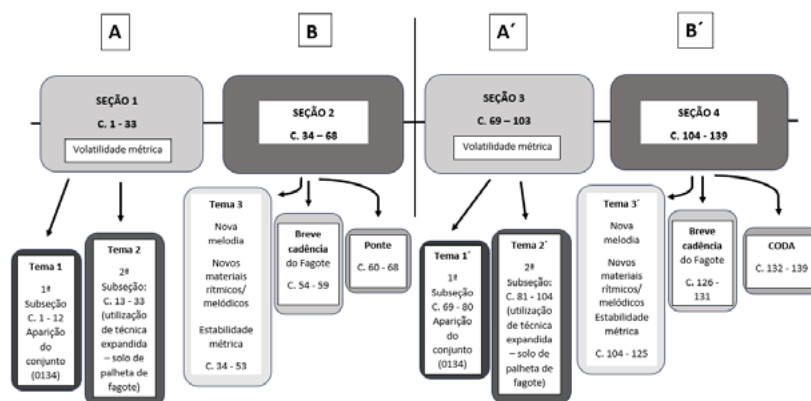
O solo de palheta em uníssono com o piano produz um resultado timbrístico no mínimo peculiar, causando um efeito de certa forma cômico. Contudo, em relação à palheta, para a execução do trecho deve-se considerar que não é de sua natureza possuir altura definida, podendo variar de acordo com a densidade de madeira nela contida. Essa vibração, quando amplificada no instrumento (fagote), reproduz então sons de altura definida. Nesse caso, o resultado que se obteve com as notas repetidas (Sib3) foi de uma altura bem aproximada, porém, sujeita a leves alterações.

Contrastando com a seção A, a seção B tem seu início marcado pela estabilidade métrica e pela ausência do conjunto (0134). A seção B é constituída por três momentos distintos. Primeiramente, é apresentado um novo tema iniciado pelo piano, seguido de uma variação melódica no fagote. Em um segundo momento, uma breve cadência do fagote é iniciada conduzindo para um trecho que identificaremos como *frase de transição*¹².

As terceira e quarta seções (A' e B') são similares às seções A e B, mantendo basicamente a mesma estrutura.

Observa-se neste movimento a simetria e o contraste entre as seções (A-B-A'-B'), com constante alternância da fórmula de compasso seguida de estabilidade métrica, conforme representado no esquema formal do movimento (Fig. 9).

Figura 9 - Esquema formal do terceiro movimento



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chama a atenção no *Concerto 2020* o fato de apresentar características de exuberância e complexidade, sem abrir mão do idiomatismo em ambos os instrumentos (salvo o solo de palheta de fagote). Nesse sentido, o *Concerto 2020* combina múltiplas qualidades: constitui-se em um tipo de obra didática, na medida em que é acessível ao intérprete; mas é também desafiador, por concatenar elementos de maneiras não óbvias; e, finalmente, é atraente para o público, por sua exuberância e virtuosismo.

Enquanto extrato analítico, podemos destacar as relações de simetria no que tange à forma de cada movimento, e o protagonismo

do *Material Temático 2* (conjunto 0134) no decorrer da obra, constituindo-se como elemento unificador dos três movimentos.

É importante salientar que os comentários, reflexões e sugestões interpretativas partem de uma perspectiva camerística entre fagote e piano. Portanto, reconhecemos que uma eventual performance da obra com orquestra poderá acarretar alterações nesse sentido, observados aspectos relacionados a regência, orquestração etc. No entanto, é indubitável que tanto a prática camerística quanto o conhecimento analítico gerado conferem ao intérprete solista maior autoridade perante a obra, embasando e sustentando decisões interpretativas que venham a ser tomadas.

Por fim, como fruto do processo e produto da pesquisa, entregamos aos leitores uma [edição prática](#) e [gravação de estúdio](#) da obra, a fim de nortear a performance e difundir a obra do compositor.

REFERÊNCIAS

BARROS, G. A. S. **Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle**: Um Estudo do Conceito de Harmonia. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2005.

CANILHA, C.; WOLFF, D. **Diferentes abordagens na pesquisa artística em música**: Coessens, Crispin e Douglas (2009), Borgdorff (2012) e López-Cano e San Cristóbal (2014). *Música Hodie*, Goiânia, v. 23, 2024. DOI: 10.5216/mh.v23.76852. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/76852>. Acesso em: 9 jul. 2024.

GONÇALVES, G. (ed.). **Ernst Mahle - Catálogo de Obras**: Composições, Arranjos, Orquestrações, Revisões e Material Didático. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM, 2020.

KING, E. Performance em conjunto. In: RINK, John; CHUEKE, Z. (org.). **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 2019.

LEITE, D. R. **O processo criativo em um novo concerto para trombone**: colaboração compositor-intérprete e intertextualidade em obras de Ernst Mahle e Acácio Piedade. Tese (Doutorado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2022. 425 p.

MATHES, J. **The analysis of Musical Form**. Nova Jersey: Prentice Hall, 2007.

MED, B. **Teoria da Música**. 5. ed. Brasília: MusiMed, 2017.

PETRI, A. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1999.

PRADO, L. F. **Estudo interpretativo da obra música concertante para tímpanos e sopros, de Ernst Mahle**: inovações no repertório solo para tímpanos. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017.

RINK, J. Análise e (ou?) performance. *In*: RINK, J. *et al.* **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná-UFPR, 2019.

ROTHSTEIN, W. A análise e o ato da performance. *In*: RINK, J. *et al.* **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná-UFPR, 2019.

RUWET, N. **Langage, musique, poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

STRAUS, J. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 4. ed. New York: W.W. Norton & Company, 2016.

TELLES, Lucas Pimentel; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Análise do primeiro movimento da Brasileira nº7 de Radamés Gnattali. *In*: **1º Nas Nuvens... Congresso Internacional em Música**. Minas Gerais: UFMG, 2015. p. 1-15. Disponível em <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Analise-do-primeiro-movimento-da-Brasileira-no7-de-Radames-Gnattali.pdf>.

21

Gisele Pires Mota (UnB)

USO DE IMAGENS MENTAIS VISUAIS EVOCADAS PELA MÚSICA COMO GUIAS DE EXECUÇÃO INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS:

UM ESTUDO DE CASO EM PESQUISA ARTÍSTICA

INTRODUÇÃO

Atuando como pianista nos mais diferentes grupos e gêneros vocais e pesquisando há mais de vinte anos sobre relações texto-música e performance em canção de câmara, venho aprofundando estudos sobre formas como intérpretes podem construir a performance musical a partir desses campos interartísticos. Entretanto, em meu mestrado e doutorado, senti que a utilização da abordagem de uma “performance analiticamente informada”, tanto no campo linguístico como no campo musical, ainda se mostraram limitadas para aprofundar elementos que somente performers acessam tais como decisões sobre temporalidade, timbre, fraseado, e principalmente, sobre a utilização de bases simbólicas e imaginativas para a expressividade musical.

Nesse ano, no dia do aniversário de Brasília Alexandre Dias, diretor e fundador do Instituto Piano Brasileiro- IPB me enviou uma lista de peça para piano por compositores brasileiros ou radicados em Brasília para eu conferir se faltaria alguém. Foi quando o comuniquei da peça “Miragem no sertão, a mim dedicada em 2020 pelo compositor, arranjador e tenor André Vidal. Assumi então o compromisso de gravá-la para que fosse produzido em vídeo-partitura no canal no YOUTUBE, como uma estreia. Ao começar a relembrar a peça por meio da leitura ao piano, imediatamente imagens vívidas surgiram em minha mente, de natureza narrativa, como se aquela música já fizesse parte de um filme em que eu fizesse a trilha sonora. Nesse momento, resgatei a memória que tal processo mental imagético sempre me foi corriqueiro, imagens mentais visuais evocadas pela música desde a infância e que tem perdurado durante toda juventude e vida adulta.

Notei que criar imagens mentais visuais, cenas, narrativas visuais, paisagens como reação à música vocal e instrumental, tem sido uma prática corriqueira na construção de minhas performances

musicais. Nas pesquisas de mestrado e doutorado sobre canção de câmara, as imagens literárias (também visuais) se viam de guia explícito para tais representações mentais. Mesmo tocando sonatas de Beethoven, estudos de Chopin, obras de Villa Lobos, Prokofiev, Rachmaninov, Debussy e Ravel, geralmente eu me via fazendo como que uma “trilha sonora” para imagens/cenas/paisagens que visualizava em minha mente, o chamado “mind’s eye”.

Porém, no caso de música instrumental, sem um referencial linguístico explícito, como buscar referências imagéticas para esse processo de criação artística? Surgem então alguns questionamentos: em música instrumental, em que podem existir ou não referência extramusical, seria uma abordagem sensorial multimodal que considera a estreita relação entre os sentidos, em especial, os da visão, audição, cinestésico e tato uma opção imaginativa referencial no processo criativo do performer? Imagens visuais podem ser guias interpretativos e expressivos para a criação da performance musical instrumental? Como as decisões de performance musical podem ser influenciadas e delineadas por cenas, imagens visuais? Por que não pensar toda música como programática para guiar o processo de criação de uma performance musical instrumental, ainda que não referenciada como tal por quem a compôs? Seria possível um estudo interrelacional e multidisciplinar abarcando a retroalimentação multissensorial de elementos musicais, visuais, verbais e cinestésicos?

Usualmente, os livros de iniciação ao piano têm muitas ilustrações, desenhos que ilustram o título e o ambiente das pequenas peças. Porém, à medida que se avança do nível iniciante ao intermediário as ilustrações vão diminuindo das partituras até desaparecerem completamente ao atingir-se o nível pianístico mais avançado. Poder-se-ia pensar que a gradual ausência de imagens visuais se deve à transformação de um pensamento lúdico infantil, que busca referenciais visuais, para um pensamento abstrato, em que a conceptualização abstrata vai se tornando cada vez mais aprimorada.

Mas será que imagens realmente não poderiam auxiliar o processo de construção da performance de obras pianísticas de nível técnico-musical mais avançado? Seria esse uma ferramenta criativa inferior? Ou seria esse uma pré-conceito herdado da tentativa da música “pura” de se descolar totalmente de qualquer vestígio humano, social e cultural? Seria esse mais um reflexo de uma musicologia que isola o a texto musical do humano, do produto artístico de sua cultura, e que considera o registro escrito, tanto musical quanto verbal, como as fontes irrefutáveis para sua valorização? Ou seria essa busca formalista, que extrai todo sentido narrativo e visual da música, um esforço de adaptação científica das Artes à academia por meio de produção de dados “frios” que as ditas ciências “duras”, e não performáticas, produzem? Algumas dessas questões são temas a serem respondidos por outros investigadores, porém restam aqui os questionamentos sobre a conexão multissensorial entre imaginação visual-musical-tátil, especialmente na mente daqueles que usam o corpo como intermediário para dar sentido à expressividade e emoção, nós, os performers.

Situando-me como uma artista-pesquisadora, decidi, após todas essas décadas, investigar especificamente como essa vivência de imagens visuais estimuladas pela música poderia definir de fato a tomada de decisões performáticas. Após anos de pesquisa sobre uso de imagens literárias, que não deixam de ser também visuais, como referência para decisões de performance em canção de câmara, este é um estudo exploratório sobre como imagens visuais podem servir como guias de execução interpretativos e expressivos para gerar sentido na tomada de decisões de performance na música instrumental.

A partir do campo epistemológico da Pesquisa Artística ou *Art-based Research*, assumindo o pressuposto de um performer re-situado na relação de poder tradicionalmente estabelecida entre compositor-intérprete (DOMENICI, 2012), compreendendo a partitura como um “script”, como um roteiro e a obra musical como um

produto sonoro e não um produto escrito, o presente estudo, de natureza exploratória, pretende, a partir de minha expertise nas relações intermediáticas entre texto e música e visualidade mental, desenvolver uma reflexão seminal sobre “como” imagens visuais também podem servir de guias para decisões sobre conteúdo expressivo e decisões performáticas sobre timbre, pedalização, fraseado e temporalidade.

OBJETIVOS

A presente investigação, de natureza exploratória, pretende, a partir da experiência pessoal acumulada em relações intermediáticas entre texto e música, propor um estudo reflexivo-prático sobre “como” imagens mentais visuais podem ser guias de execução interpretativo/expressivo e proverem base para decisões performáticas sobre andamento, timbre, pedalização, fraseado e temporalidade, além de auxiliar na busca de sentido visando a performance de uma obra musical.

A hipótese central é que imagens mentais visuais evocadas pela música podem servir de guias interpretativos e expressivos na performance da mesma peça que gerou tal narrativa visual e que são ferramentas válidas para decisões de caráter expressivo-técnico-musical e organizacional da macroestrutural da obra.

Ao utilizar imaginação visual e narrativa como guia interpretativa e expressiva, propõe-se ampliar as possibilidades criativas do performer e aprofundar a relação simbiótica entre os sentidos (visão, audição, tato, cinestésico) na prática musical, apontando para a validade de uma escolha interrelacional entre música, imaginação e criatividade interpretativa tanto na preparação quanto na performance propriamente dita. No presente estudo sobre o processo criativo multissensorial do performer, não se faz vital saber se houve uma

alusão composicional extramusical, e nem se a audiência conseguirá identificar ou não os guias expressivos visuais imaginados pelo performer, sendo esse último o foco central da investigação.

REFERENCIAL TEÓRICO

Esse estudo intenta explorar a relação entre três eixos: (A) estudos sobre Performance musical tendo como campo epistemológico o da Pesquisa artística, ou Practice-based-Research (Benetti, 2013, 2017; Bippus, 2013; Borgdorff, 2012; Bridgens, 2007; Davidson, 2004; Feichas, 2021,2022, 2024; Gray e Malin, 2004; Lilja, 2015; Little, 2011; López-cano e San cristóbal, 2014; López-cano, 2015; Luhmann, 2000; Mine, 2015; Nelson, 2013; Pakes, 2004; entre outros); (B) investigações da Cognição musical sobre Imagens mentais, mais especificamente, imagens mentais visuais (Kosslyn, 1980; Kosslyn e Thompson, 2003; Küssner, Taruffi e Floridou, 2023; Nanay, 2015, 2018, 2020; Vuoskoski e Eerola, 2015; Taruffi, Pehrs, Skouras, e Koelsch, 2017; Taruffi, Pehrs, Skouras, e Koelsch, 2018); e (C) a Teoria de Guias de execução de Chaffin e seus colaboradores (Chaffin e Imreh, 2002; Chaffin et al., 2003; Chaffin et al., 2007; Chaffin e Imreh, 2002; Chueke e Chaffin, 2016; Demos et al., 2014, 2016; Chaffin, Gerling e Demos, 2024).

Espera-se que com a triangulação de aspectos de performance, cognição musical e posicionamento artístico e investigativo como performer-pesquisador na abordagem desse tópico complexo e multifacetado e que ainda necessita de aprofundamento científico.

SOBRE PESQUISA ARTÍSTICA

A Pesquisa Artística (PA), entendida como um campo epistemológico em crescimento, revela-se alinhada às transformações

vividas pelo artista em seu próprio fazer, bem como às mudanças culturais amplas que caracterizam o presente. López-Cano (2015, p. 79) identifica, entre os aspectos delicados da cultura contemporânea, “o papel da arte na sociedade como fator de elevação existencial, como atividade de ócio ou como insumo econômico das indústrias turísticas e culturais” e também a função dos artistas na formulação de ideias e possíveis respostas para questões sociais, “baseadas em modos de pensamento não exclusivamente racionais”. Esses últimos pontos, segundo o autor, emergem possivelmente em razão de outra problemática que ele levanta: as limitações das ciências tradicionais em oferecer formas de conhecimento que contribuam para compreender a experiência humana.

Para López-Cano, tais questões podem ser enfrentadas ou aprofundadas por meio da pesquisa artística em música, uma vez que ele considera que a pesquisa artística em interpretação possui a capacidade de “propor transformações profundas no entorno profissional da música” (López Cano, 2015). Assim, a Pesquisa Artística — marcada por processos, por sua natureza multimodal e por sua predisposição ao diálogo com áreas correlatas e interdisciplinares — configura-se como um espaço fértil para debates, reflexões e múltiplas abordagens que buscam delinear princípios, métodos, limites e especificidades dessa área. Mesmo com diferenças teóricas ou filosóficas entre autoras e autores, prevalece a compreensão de que a PA envolve uma atuação em que o performer adota uma postura crítica e reflexiva e, movido por essas inquietações, problematiza e produz materiais/processos artísticos.

Nesse entendimento, o eixo central da PA converge para um tipo de pesquisa que busca investigar e iluminar as práticas artísticas e seus conhecimentos inerentes, tendo aqui como foco o desenvolvimento do processo artístico a partir do ponto de vista da pesquisadora/artista e pesquisador/artista.

Domenici (2012) ressalta que “a pesquisa artística emerge como uma modalidade de pesquisa que visa contribuir para o conhecimento da área ao revelar o entrelaçamento entre os conhecimentos tácitos e explícitos a partir da ação e da reflexão do performer sobre o processo de criação artística.” (p. 174). Segundo Nelson (2013), a Prática Artística como Pesquisa (*Practice as Research – PaR*) necessariamente aborda um tipo de conhecimento que é primariamente demonstrado na prática. Em seu livro, o autor destaca que, para a pesquisa artística, é importante o conceito de *praxis* – entendido como “teoria imbricada na prática” (p. 5) – e de um processo iterativo de *fazer- refletir-ler-articular-fazer* (p. 32).

Buscando esclarecer diretrizes para a área, Borgdorff (2012) expõe sua visão sobre como conduzir e escolher objetos de projetos de pesquisa artística:

1. Processos ou produtos artísticos são componentes essenciais da e na pesquisa artística. A escolha dos métodos de investigação é livre e irá variar de acordo com as questões da pesquisa. [...]
2. Resultados de pesquisa consistem parcialmente em uma ou mais produções ou apresentações artísticas. Os resultados comunicam as descobertas artísticas tanto cognitivamente quanto artisticamente. Longe de ser uma mera ilustração acompanhando a pesquisa, os resultados artísticos formam um componente indispensável da mesma.
3. Reflexão crítica no processo de pesquisa, e sua documentação na forma discursiva, também são parte dos resultados da pesquisa. O pesquisador é obrigado pela comunidade de pesquisa a situar cada estudo num contexto de pesquisa mais amplo e elucidar tanto o processo quanto o resultado de acordo com padrões costumeiros (Borgdorff, 2012, p. 24-25).

De acordo com Coessens, Crispin e Douglas (2009) o objeto de estudo em PA “consiste em uma primeira instância dos próprios processos de criação do artista, os quais tendem a permanecer restritos à sua esfera privada (p. 79). A explicitação desses processos de forma academicamente orientada, tornar esse conhecimento prático em uma pesquisa artística.

Domenici (2012), traduzindo Abbade, coloca em questão a visão de um intérprete como uma marionete, um receptáculo das intenções do compositor,

a idéia de uma obra musical ou voz do mestre [*master voice*] que anima fisicamente e controla o corpo inerte do performer é tão rica em complicações quanto macabra [...] O efeito da *mão-dentro-do-marionete* traz à tona o espectro do maquinismo, o performer como um autômato.” Ao destituir o intérprete de sua humanidade, retirou-lhe também o sentido (p. 172).

Ao justificar a escolha da palavra “sentido” ao invés de “significado” a autora expõe a

problemática trazida pela acepção mais comum de “significado”, a qual prevê a correspondência entre significante e significado, e sua relação com a idéia da partitura reificada. O texto tomado como depositário das intenções do compositor implica em um significado pré-constituído localizado na notação, nos remetendo ao paradigma tradicional da performance musical. A diferenciação entre “sentido” e “significado” já recebeu a atenção de vários estudiosos, destacando-se Lev Vygotsky, no campo da psicologia, e José Augusto Mourão, no campo da semiótica. Ambos autores destacam a natureza fluida e dinâmica do sentido e a dependência de um contexto para a sua construção. Dessa maneira, a opção pela palavra “sentido” se traduz também em uma rejeição à distinção entre o “musical”

e o “extramusical”. O termo “sentido” é aqui empregado em suas várias acepções: 1) como razão de ser; 2) como forma de receber sensações; 3) como senso e juízo; 4) como intento; 5) como orientação. Essas acepções se configuram em uma cadeia de ações interligadas para o performer, as quais, neste trabalho, subsidiam o processo de construção de sentido na performance musical (p. 172).

Assim como Domenici, escolhi utilizar nesse artigo a palavra “sentido” para nomear a coerência expressiva, sonora, textual que é essencial para um artista construir uma performance significativa.

SOBRE IMAGENS MENTAIS VISUAIS (IMV) NAS ÁREAS DE PSICOLOGIA E COGNIÇÃO MUSICAL

Música é conhecida por provocar imagens mentais multimedias (Eitan e Tamir-Ostrover, 2019; Ballan e Abraham, 2016; Nanay, 2020). A psicologia da música tem investigado mais mecanismos como treinamento rítmico, e julgamentos estéticos, porém o poder das imagens visuais na música tem sido pouco explorado (Taruffi e Küssner, 2019; Küssner e Eerola, 2019).

Kosslyn *et al.* (1995) define imagens mentais visuais (IMV) como “ver na ausência do estímulo sensorial imediato propriamente dito”¹ (p. 1335). Seria o “ver com os olhos da mente” (*mind’s eye*) (Kosslyn, Ganis e Thompson, 2001).

Imagem mental musical é caracterizado por Connolly e Williamon (2004) como

um ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem o envolvimento muscular. A ideia básica é que os sentidos – predominantemente o aural, visual e

1 “visual mental imagery is ‘seeing’ in the absence of the appropriate immediate sensory input”.

cinestético para musicistas – devem ser usados para criar ou recriar uma experiência que é similar a um determinado evento físico (p. 9).²

A imaginação mental visual relacionada à música, como um grande “guarda-chuva”, pode, portanto, ser descrita no sentido mais geral como “ver” na ausência do estímulo sensorial imediato de ouvir ou fazer música.

Na introdução do livro “Music and Mental Imagery” (2023), Küssner, Taruffi, e Floridou declaram que

O que parece claro, porém, é que todas essas imagens mentais, provenientes de diversas modalidades, constituem uma parte integral da experiência musical, evidenciando que a multimodalidade é uma característica central da imaginação mental relacionada à música (p. 3)³

Imagens mentais multimodais, ou seja, que envolvem diversos sentidos ao mesmo tempo,

A música pode, nesse sentido, revelar-se como uma chave para destrancar o acesso a processos mentais originários que envolvem uma ou várias modalidades. De fato, o feito de que imagens mentais em contextos musicais ocorre não apenas na modalidade auditiva, mas também nas modalidades visual, cinestésica ou até tátil, implica que uma perspectiva multimodal é necessária para uma compreensão abrangente das imagens mental (Küssner, Taruffi e Floridou, 2023, p. 2).

2 “as cognitive or imaginary rehearsal of a physical skill without overt muscular movement. The basic idea is that the senses—predominantly aural, visual, and kinesthetic for the musician—should be used to create or recreate an experience that is similar to a given physical event.” (CONNOLLY E WILLIAMON, 2004, p. 9). Todas as traduções são da autora com exceção das diferentemente indicadas.

3 “What seems clear, though, is that all these mental images, stemming from various modalities, are an integral part of musical experience, highlighting that multimodality is a central feature of music-related mental imagery.”

Nanay (2023) argumenta que imagens visuais evocadas pela música são em si mesmas um caso de imagens mentais multimodal porque duas modalidades estão envolvidas: audição (percepção) e visual (imagem).

O entendimento que música gera imagens mentais multimodais, que abarcam diferentes sentidos, é importante para compreender que imagens mentais visuais evocadas pela música, no presente caso, não envolve somente imagens visuais propriamente ditas, mas podem também englobar sons, movimentos, e sensações táteis e mesmo olfativas.

A pesquisadora Grazina Presicce que, fundamentada na pesquisa sobre pensamentos espontâneos (devaneios) de Christoff *et al.* (2016), aplicou o arcabouço conceitual de Taruffi e Küssner (2019) para compreensão das experiências de imagens mentais visuais explicitadas pela plateia para um estudo de caso de imagens mentais visuais na preparação para performance de pianistas, no caso, ela mesma em peça solos e ela e uma colega numa peça a quatro mãos (2023). Algumas de suas conclusões foram que a adaptação do modelo de Taruffi e Küssner (2019) sugere que as experiências de imagética visual dos performers podem ser agrupadas em três categorias amplas: *espontânea*, *heurística* e *estratégica*. A categoria *espontânea* compreende imagens mentais visuais inesperadas que podem emergir durante a atividade performática. Assim como ocorre com a plateia, essas experiências incluem imagens mentais arbitrárias ou não relacionadas à música. Leech-Wilkinson e Prior (2014) definem *heurístico* como “atalhos baseados na experiência que resolvem problemas muito complexos para serem resolvidos rapidamente usando o pensamento analítico detalhado” de maneira semelhante a metáforas verbais para alcance de mudanças timbrísticas (Auhagen & Schoner, 2001; Prior, 2017; Trusheim, 1987). Imagens mentais visuais do tipo *estratégica*

refere-se às imagens mentais especialmente empregadas tendo como alvo aspectos específicos de performance, tais como como memorização de repertório, prática mental ou desenvolver estratégias para lidar a ansiedade performática.

Presicce (2023) conclui que “de modo geral, a imagética visual pode constituir uma ferramenta poderosa e versátil à disposição dos performers [...] esses exemplos, ainda assim, oferecem um vislumbre das maneiras pelas quais a imagética visual pode ir além de uma “mera visualização”, incidindo sobre aspectos técnicos e expressivos da execução” (p. 252).

SOBRE TEORIA DE GUIAS DE EXECUÇÃO

O pesquisador Roger Chaffin e a pianista Gabriela Imreh (1994, 1997, 2002) foram pioneiros em investigar e relatar a maneira pela qual músicos profissionais formam estruturas de recuperação e quais são suas características principais. Esses marcos ou pontos de referência durante a performance são chamados pelos autores de guias de execução:

As dimensões de performance representam as características da música que ajudam o performer a tocar a peça da maneira que ele quer. Pensar em cada guia de execução no momento certo traz à mente as informações quando são necessárias [...]. A prática dos guias de execução permite ao artista ter controle sobre o que acontece durante a execução de uma peça rápida como o Presto [do Concerto Italiano, BWV 971 de J. S. Bach] e, também, fornece os meios para corrigir as coisas se começarem a dar errado. Pensar num guia de execução elicita as ações correspondentes e fornece acesso a informações mais detalhadas armazenadas na memória de

longo prazo. Guias de execução são, portanto, ajudas de recuperação (Chaffin; Imreh; Crawford, 2002, p. 170).⁴

Guias de execução (GE) são classificados como básicas, interpretativas e expressivas. Ao piano, as guias de execução básicas são aspectos técnicos como dedilhados, movimentos específicos do braço ou corpo; as GE interpretativas se referem a moldagem da temporalidade (p.e., mudanças graduais ou repentinas de andamento), intensidade (mudanças de dinâmica), fraseado ou uso do pedal; já as expressivas envolvem, por exemplo, decisões sobre caráter da peça, sonoridade, emoções a serem projetadas ao público. Chaffin e outros pesquisadores elaboraram uma Teoria dos guias de execução (*Performance Cue Theory*) como resultados da organização de estruturação desses guias. (Chaffin *et al.*, 2009a, b).

Além das características estruturais da peça, os guias de execução (GE) são organizados em outras três dimensões: básicas, interpretativas e expressivas. Os guias básicos referem-se a aspectos técnicos básicos de execução musical, como dedilhados, movimentos de braço necessários para determinadas passagens, movimentos de arcada, por exemplo. Os guias interpretativos são decisões interpretativas, como mudanças de andamento, dinâmica, fraseado, uso do pedal. Já os guias expressivos dizem respeito ao caráter e clima musical, refletindo os objetivos expressivos do músico, as emoções a serem transmitidas para o público e a noção de como são articuladas entre diversas seções da peça. Brayner (2025) sumariza que “GE são desenvolvidos através da atenção focada em aspectos específicos da música durante o processo de aprendizado.” (p. 29).

4

Performance dimensions represent those features of the music that help performers play the piece the way they want. Thinking of each performance cue at the right moment brings the necessary information to mind when it is needed [...]. Practice of performance cues gives the artist control over what happens during the performance of a rapid piece like the Presto and also provides the means to correct things if they begin to go wrong. Thinking of a performance cue elicits the corresponding actions and provides access to more detailed information stored in long-term memory. Performance cues are thus retrieval aids. (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002, p. 170).

DE ONDE FALO

Meu lugar de fala é de uma mulher branca, de classe média, pianista de repertório de concerto, com conhecimento funcional de música popular, docente e pesquisadora em uma Universidade pública brasileira, cuja formação e trajetória profissional abarcam principalmente música vocal e instrumental, música de câmara, música coral, ópera e teatro com música. Reconheço meu lugar sociocultural de ter partilhado, como público, de gêneros musicais múltiplos, tais como MPB, pop, rock, cristã, canções folclóricas das regiões Centro-oeste, Sudeste e Nordeste. Compartilho ainda do imaginário midiático das décadas de 1980 e 1990 sobre o nordeste brasileiro provido pela televisão, e filmes e seriados em geral, com produções audiovisuais majoritariamente estado-unidenses. Tais referências são alguns dos aspectos que provavelmente informam e formaram minha percepção imagética visual e sonora na infância, adolescência e vida adulta jovem.

Imagens mentais são re-criadas pela mente ao acessar o repertório multissensorial que adquirimos durante a vida: sons, cenas, sabores, paladares e sensações táteis que experienciamos. Mas é também uma experiência cultural coletiva: músicas que tocam no rádio, que tem significado simbólico para um povo, paisagens, comida e clima. Esse “infinito particular interno” é revelado ao se tentar relacionar música e imagem. No caso da presente pesquisa, essa exposição pessoal é necessária e incontornável.

METODOLOGIA

López-Cano (2015) enfatiza que a metodologia em Pesquisa Artística não é pré-definida nem escolhida *a priori*, mas se explicita em diálogo com as demandas, dinâmicas e especificidades do próprio

objeto investigado. Essa compreensão alinha-se ao entendimento contemporâneo de que processos criativos e performativos exigem métodos flexíveis e responsivos (Borgdorff, 2012; López-Cano e San Cristóbal, 2014). Nesse contexto, adotou-se uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória, estruturada metodologicamente como estudo de caso, considerando que, conforme Stake (1995) e Yin (2014), o estudo de caso é especialmente adequado para investigar fenômenos complexos, contextualizados e profundamente dependentes das singularidades da prática, especialmente em contextos ainda pouco estudados.

Por ser uma pesquisa de caráter exploratório o estudo de caso de natureza qualitativa a metodologia utilizada também foi construída exploratória a partir de uma ideia de como seria esse caminho investigativo.

A metodologia compreendeu:

1. Cartografia das imagens mentais visuais: tentativa de exteriorização verbal, o mais precisa possível, e pictórica das imagens visuais aproximadas para as seções da peça;
2. escolha e associação de palavras-chave para cada uma das imagens mentais visuais-referência referenciadas de forma a resgatar mais objetivamente a memória de cada uma delas; a essas imagens mentais visuais -referência;
3. ensaios registrados sonora e visualmente, em gravações de vídeo;
4. experimentação e tomada de decisões sobre os aspectos da performance musical instigadas pelos múltiplos estímulos visuais e mentais;
5. organização sequencial das imagens mentais visuais utilizadas organização sequencial das imagens mentais visuais evocadas;

6. explicitação da coesão estrutural macro e contínua da peça musical. estabelecimento de uma visão macro e contínua da peça por meio da, como num pequeno filme.

A escolha por um delineamento exploratório justifica-se pelo fato de que determinadas dimensões da performance musical — particularmente aquelas relacionadas à imaginação — ainda são relativamente pouco sistematizadas na literatura, demandando investigações mais abertas e aprofundadas (Chaffin *et al.*, 2002; Rink, 2002). A natureza qualitativa do estudo permite, assim, captar nuances do processo investigativo e interpretativo, valorizando a perspectiva do performer-pesquisador e sua interação multimodal com o material musical (Taruskin, 1995; Cook, 2018; Nanay, 2020).

Dessa forma, o estudo de caso exploratório revela-se adequado para investigar fenômenos de forma verticalizada, compreendendo tanto a experiência interna do performer quanto suas manifestações observáveis, especialmente em contextos ainda pouco estudados ou carentes de sistematização.

O delineamento metodológico compreendeu seis momentos, agrupados em três fases:

Fase 1:

1. Cartografia das imagens mentais visuais: tentativa de exteriorização verbal, o mais precisa possível, e pictórica das imagens visuais, buscadas na internet ou geradas por IA) para as seções da peça;
2. Escolha e associação de palavras-chave para cada uma das imagens mentais visuais-referência referenciadas de forma a resgatar mais objetivamente a memória de cada dessas imagens mentais visuais -referência;

Fase 2:

3. Experimentação e tomada de decisões sobre os aspectos da performance musical instigadas pelos múltiplos estímulos visuais mentais;
4. Ensaios registrados sonora e visualmente em gravações de vídeo com o intuito de recuperar algum caminho mentais durante as escolhas interpretativas.

Fase 3:

5. Organização sequencial das imagens mentais visuais utilizadas na organização linear das imagens mentais visuais surgidas de forma a explicitar a coesão estrutural macro e contínua da peça musical.
6. Prática da peça utilizando as imagens mentais visuais já consolidadas.

RESULTADOS

FASE 1:**CARTOGRAFIA DAS IMAGENS MENTAIS VISUAIS,
ASSOCIAÇÃO DE PALAVRAS-CHAVE PARA CADA
UMA DAS IMAGENS MENTAIS VISUAIS**

A **Fase 1** foi essencial para tomada de consciência e explicitação das imagens mentais visual evocadas pela música. Musicalmente, a peça possui estruturalmente separações claras entre as seções e subseções sobretudo por indicações de mudanças

na temporalidade (tanto as escritas pelo compositor quanto as decididas pela performer), tais como fermatas (cc. 6, 27, 34, 90), indicações de novos andamentos (cc. 8, 11, 17, 21, 27, 35, 68) e marcas de alterações temporais graduais tais como *ritardando* (cc. 10, 19, 25, 26, 44, 67, 89, 90) ou *accelerando* (cc. 20, 66) e cesuras (cc. 21, 23, 66). Para uma localização das imagens mentais visuais geradas, será útil se familiarizar com a estrutura da peça “Miragem no Sertão” que se apresenta em seis seções:

Seção A - “Adágio - Mais movido - Adágio - Mais movido” (cc. 01 a 19): acordes de duração média que carregam uma melodia na nota mais aguda na mão direita que parece buscar algo, e ostinato rítmico na mão esquerda evocando o pulsar do coração ou uma espera sem resposta (Figura 1). No “Mais movido”, tal melodia se faz perceber mais claramente ao ter suas notas com duração diminuída e ser acompanhada por arpejos ondulatórios na mão esquerda, como que querendo se libertar do caráter estático inicial (Figura 2). No segundo “Adagio-Mais movido” o papel das mãos se inverte, com mudanças de registros para as partes melódica e de ostinato, mas entendo que mantêm as mesmas funções dramáticas (Figura 3).

Figura 1 - Miragem no Sertão - Seção A: Adágio (cc. 1 a 4)

para Gisele Pires-Mota

Miragem no Sertão

Adágio ♩ = 40
discretamente arpejado

André Vidal

Piano

ppp

cresc.

Fonte: Autoria própria.

Figura 2 - Miragem no sertão - Seção A: Mais movido (cc. 8 a 10)



Fonte: Autoria própria.

Figura 3 - Miragem no sertão - Seção A: segundo Adágio (cc. 11-15)



Fonte: Autoria própria.

Primeira transição (cc. 20-27): inicia com blocos de acordes arpejados que se precipitando pelo *accelerando* e chegam ao andamento *Moderato* em *fortíssimo*. Tal movimento é contrastado pela reafirmação dos acordes agora em *piano* como frases bem separadas por indicações de cesuras. blocos de acordes com ataque acentuado e repentinos que se “amaciam” por meio das indicações de mudança na dinâmica e na temporalidade (Figura 4).

Figura 4 - Miragem no Sertão - Primeira transição (cc. 20-26)

19

20

21

22

23

24

25

26

Miragem no Sertão

3

Moderato (♩ = 90)

Adagio (♩ = 40)

Fonte: Autoria própria.

Seção B – “Distante, como um aboio” (cc. 27-34): melodia numa mistura dos modos frígio (2b) e lídio (4♯), ou um frígio com 6ª♯. Inicia como uma monodia, é acrescido de mais uma voz, com as frases sempre pontuadas por uma nota-pedal, sozinha ou em oitava, como um bordão. Nota final de cada frase alongada temporalmente pela ligadura aberta e pelo acento que permite que a corda soe por mais tempo (Figura 5).

Figura 5 - Miragem no Sertão – Seção B: Adágio/Aboio (cc. 27 -34)

Adagio ♩ = 40

Pno.

distante, como aboio

p

Pno.

8va

Fonte: Autoria própria.

Seção C - “Tempo de xaxado” (cc. 35-62): melodia tema composto numa mistura dos modos lídio (3♯ e 4♯) e mixolídio (3♯ e 7b) com ritmo característico, explicitado na parte da mão esquerda a partir do c. 45 (Figuras 6, 7 e 8).

Figura 6 - Miragem no Sertão – Seção C: Xaxado - parte 1 (cc. 35 -44)

Tempo de xaxado ♩ = 100

mf

Pno.

Fonte: Autoria própria.

Figura 7 - Miragem no Sertão – Seção C: Xaxado - parte 2 (cc. 45-53)



Fonte: Autoria própria.

Figura 8 - Miragem no Sertão – Seção C: Xaxado - parte 3 (cc. 53-62)

Fonte: Autoria própria.

Segunda transição (cc. 62-67): melodia tema do xaxado fragmentada e entrecortada pelos acordes característicos da primeira transição nos cc. 60 - 65. Segue-se uma alteração de compasso de 4/4 para 7/8, causando uma instabilidade rítmica e 2/4, num movimento de blocos de acordes ascendentes de $\frac{1}{2}$ em $\frac{1}{2}$ tom na mão direita e blocos de acordes com a mesma harmonia da m.d. porém em movimento descendente na mão esquerda (cc. 66-67). O ritmo segue a característica do xaxado com acréscimo de uma colcheia a mais no c. 66 (Figura 9).

Figura 9 - Miragem no Sertão: segunda transição (cc. 60-67)



Fonte: Autoria própria.

Seção A' - Tempo I (cc. 68-90): Na volta do *Tempo I*, aspectos melódicos das seções A, B e C retornam continuamente acompanhadas pelo ostinato rítmico da seção A (Figura 10).

Figura 11 - Miragem no Sertão: Seção A' (cc. 73-80). Aboio da seção II (transposto) com o ostinato da seção I.



Fonte: Autoria própria.

Figura 12 - Miragem no Sertão – Seção A' (cc. 84-86). Tema melódico do “Xaxado” na seção C (transposto) com ostinato rítmico da seção A.



Fonte: Autoria própria.

Prossigo agora na tentativa de exemplificar as IMVs que surgiram em minha mente ao tocar a peça pela primeira vez.

Seção A – “Adágio – mais movido – Adágio – mais movido”:

estética do videoclipe “Segue o seco”⁵ de Marisa Monte, com tons terrosos, cortes rápidos e bruscos; sensação de aridez e calor que deforma a visão; oposições “céu x terra”, “seca X água”, “vento seco x vento úmido”, “fé x ceticismo”, “luz x sombra”. Nas partes como indicação de “mais movido”, concebo a imagem de algo querendo

5 “Segue o seco” é uma canção da cantora brasileira Marisa Monte, lançada como single do álbum *Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão*, originalmente lançado em 1994. A canção foi composta por Carlinhos Brown. O videoclipe da música, dirigido por Breno Silveira e José Henrique Fonseca e produzido pela Conspiração Filmes, foi gravado em 1995 e mostra imagens de Marisa junto à habitantes de uma localidade que sofre com a estiagem de chuva. No final, começa a chover, e Marisa e os habitantes celebram dançando. Possui elementos de simbologia religiosa, como cruzes, velas e imagens de santos, uma mistura prevalente da fé poderosa que esse povo abraça, por não ter onde recorrer, e é no olhar cansado e marcado na pele, pelo sol escaldante de todos os dias, que conseguimos separar a avareza da humanidade. A chuva, quase como uma dádiva, cai na terra e molha o solo seco, como um milagre. A certeza de bons ventos de esperança enche os pulmões e a sensação da água tocando a pele é como tocar o veludo. É quase uma idílica da realidade nordestina, assim como o fez Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. No Prêmio MTV Video Music Brasil de 1995 o videoclipe ganhou nas categorias de “Videoclipe do Ano”, “Videoclipe de MPB”, “Direção em Videoclipe”, “Edição em Videoclipe” e “Fotografia em Videoclipe”. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Segue_o_Seco

se transmutar, de uma matéria amorfa tentando se tornar algo. A melodia inicial tenta “ganhar liberdade”, sem obstáculo que de certa forma mantinha móvel, é agora acompanhada por um movimento cíclico ascendente e descendente, como que buscando irromper de algo (Figuras 15, 16 e 17). **Palavras-chave:** nublado/penumbra, solo rachado, ondulação térmica, pedido de socorro àquilo que está “acima”; algo aprisionado que busca se emancipar.

Figura 15, 16, 17 - Imagens do videoclipe da música “Segue o seco” de Marisa Monte



Fonte das imagens: https://www.youtube.com/watch?v=l4WLDn_5k0

Primeira transição (cc. 20-26): Vejo no *ritardando* do final do c. 19 como que um *fade out*; e no *accelerando* do c. 20 a imagem

de abertura de um portal, como que em espiral, que traz uma imagem de lucidez, que vem pelo corte de cena brusco no cc. 21, como que estabelecendo a “realidade”. Nessa “realidade” dura da seca, uma atmosfera de fatalidade do calor e do isolamento se torna o centro e essa atmosfera gradualmente também se dissolve num *fade out*. Internamente, não me surgiu uma imagem clara como nas outras seções, só uma sensação de fatalidade daquele panorama: imensidão, secura, calor que vem do solo e deforma o que se vê, isolamento, talvez do vaqueiro que imagino aparecer na próxima seção. **Palavras-chave:** portal; espiral; fatalidade; realidade; calor; deformidade ótica.

Seção B - “Distante, como um aboio” (27-34): imagem de estética de cordel, em xilogravura, com solo rachado em primeiro plano; vaqueiro, sozinho, de chapéu de couro, cantando um aboio e conduzindo gado magro, moribundo; imensidão quente; a esse aboio se juntam vozes ancestrais que compartilham o mesmo sofrimento (Figura 18: imagem gerada por IA, que me parece imprecisa em relação à imagem que visualizei, mas que avalio como útil como exemplo para o estudo proposto). **Palavras-chave:** amplidão; eco; reverberação; solidão; calor; desesperança.

Figura 18 - Prompt: criar imagem com estética de cordel de vaqueiro com sandália de couro, bois esqueléticos, cantando um aboio



Fonte: gerado por IA – chatgpt.com

Seção C – “Tempo de xaxado” (cc. 35-62): Cena/ imagem com uma pessoa que começa a dançar/cantar/tocar sozinha e logo chega mais uma (como num repente), e mais uma (com percussão), até que se forma os grupos instrumental e de dança inteiros (Figura 19). **Palavras-chave:** festa; alegria; percussão; multidão.

Figura 19 - Imagem de dançarinos de Xaxado



Fonte: <https://ao-som-de-pernambuco.webnode.page/ritmos-musicais-pernambucanos/bai%C3%A3o-cote-xaxado/>

Segunda transição (cc. 62-67): Surgem lampejos da sensação de volta à realidade em meio a festa do Xaxado, como na “Primeira transição”. A cena da festa continua e é novamente invadida por imagens de volta a realidade até que, momentaneamente, uma imagem de volta plena à realidade se impõe e visualizo o ambiente árido, com ondas de calor que emergem do chão e deformam a visão (c. 65). É uma visão breve que se desfaz novamente como num portal que afunila em imagem espiral num movimento rápido e circular (c. 66 e 67). **Palavras-chave:** lampejos; cortes de imagem rápidos; portal; espiral.

Seção A’ – Tempo I (cc. 68-90): Retomada de ostinato percussivo de um berimbau longínquo; amplidão, secura extrema,

solo rachado, terra que cresce em relação ao céu; imagens vistas com mais desfocada, cobertas por uma névoa; sensação nostálgica de reminiscências; sumidouro; imagens de aboio e xaxado que surgem e desaparecem, como que se perdendo dentro de um universo interno; memórias lembradas e esquecidas que se desvanecem e somem com o tempo. **Palavras-chave:** aridez, rachaduras; ondas de calor que brotam do solo; névoa, desfoque; reminiscências, nostalgia; cenas levitando num espaço sem gravidade; reminiscências; vestígios remotos do passado.

FASE 2: EXPERIMENTAÇÃO E TOMADA DE DECISÕES SOBRE OS ASPECTOS DA PERFORMANCE MUSICAL INSTIGADAS PELOS MÚLTIPLOS ESTÍMULOS VISUAIS MENTAIS E ENSAIOS REGISTRADOS SONORA E VISUALMENTE EM GRAVAÇÕES DE VÍDEO

A **Fase 2** certamente foi mais desafiadora e complexa pois para chegar efetivamente a exploração das imagens mentais visuais como guias para escolhas interpretativas e expressivas, primeiramente foi necessário decidir sobre aspectos básicos como leitura precisa, escolha de dedilhados, sincronia rítmica e pedalização. Alguns dos desafios foram:

- a. Adaptação às fôrmas de mão e timing do “discretamente arpejados” em cada acorde de 9ª. na MD (Adágio inicial);
- b. Adaptação às fôrmas de mão dos arpejos da ME e organicidade da polirritmia nas partes “mais movido”, também da seção A;
- c. Na seção B – Aboio, clareza na escolha deliberada de pedalização de forma a não “quebrar” a condução melódica ao mesmo tempo em que tentei prover uma ambientação mais

rica de harmônicos, com uso do pedal tonal para manutenção da oitava grave;

- d. Rítmica característica do gênero Xaxado, e clareza de fraseado e na condução contrapontística as subpartes da seção C, Xaxado. A parte 3 da seção foi a que demandou mais tempo para que além da sincronia entre as mãos, o trecho pudesse valorizar o ritmo característico do Xaxado, com seus acentos peculiares. Nas sessões de prática próximas à gravação eu treinei com um áudio da percussão de Xaxado obtido da internet.
- e. Pedalização generosa ao mesmo tempo em que buscava não ofuscar demais a projeção das melodias do “Aboio” e do “Xaxado” na Seção A”, ao mesmo tempo que utilizando o pedal tonal para manutenção do ostinato na região grave.

Após esse primeiro momento de colocar “o trem no trilho”, comecei a explorar mais nos ensaios as imagens mentais visuais que eu havia interiorizado de forma a decidir timbres, sonoridades gerais, e a dosagem das mudanças na temporalidade indicadas ou não na partitura.

A seguir, ainda na **Fase 2**, passarei a discorrer como a utilização de imagens mentais visuais como guias de execução interpretativos e expressivos foram aplicadas na construção da performance de “Miragem no Sertão”.

Seção A – “Adágio – mais movido – Adágio – mais movido”

(cc. 01-26): Imagino essa parte como um cenário que dá contexto ao aspecto vivo que aparecerá na seção B, o Aboio do vaqueiro e seus bois. Para dar sentido aos acordes iniciais “discretamente arpejados”, imaginei a sonoridade de acordes emitidos por um violão velho e desafinado, que toca uma melodia de memória. Para esses acordes, escolhi um ataque de nota não tão rápido, porém arpejados rapidamente. Junto a essa sonoridade, busquei um ataque um pouco mais

percussivo no ostinato da mão esquerda, evocando levemente o som do Berimbau que permeia a música “Segue o seco”. Brota um senso de frustração com a perda de energia dessa seção e o retorno ao adágio, de caráter conformista, estagnado. Na parte “Mais movido”,

Primeira Transição (cc. 20-27): Acordes arpejados que crescem gradualmente em intensidade e em timing pelo acelerando e mudança rápida de intensidade, como um espiral breve e alucinante que por fim alcança a lucidez, representados por blocos de acordes (não arpejados) com ataque de nota rápido, em intensidade forte e de maneira assertiva. Após uma breve cesura, como se A introspecção e noção de onde se está fossem projetados pela dinâmica em *piano*, os acordes são tocados com ataques de notas em velocidade moderada e sonoridade enriquecida pelo uso generoso do pedal de sustentação, que ainda segue sem misturar harmonias.

Seção B - “Distante, como um aboio” (cc. 27-34): Para ressaltar a seção, escolha dar uma breve cesura, momento em que tento ouvir o silêncio e aciono o pedal de sustentação para que a primeira nota do aboio já seja emitida como riqueza de harmônicos e crie uma sonoridade quente. Experimentei como uma pedalização de sustentação com trocas mais longas, mas decidi por trocar o pedal a cada colcheia, deixando o canto melódico, que começa na região grave do piano, mais limpo e nítido. Para dar a sensação de amplitude e voz que se perde no espaço, decidi alongar cada nota final de frase para transmitir uma ideia de solidão, alguém inicialmente sem outra voz para interagir e sustentar a oitava grave com pedal tonal durante toda a seção.

Na segunda frase surge a oitava/nota-pedal que interrompe a melodia em que busquei um ataque claro, explorando a nota mais grave da oitava, imagino evocar tanto a dureza do solo seco, quanto fazer uma menção à fatalidade do destino. No momento em que o cantor se une a uma alteridade na terceira frase do Aboio, o canto encontra seu ápice seguidamente seu fim: ao atingir um registro

mais agudo e brilhante num movimento ascendente, seu contorno assume o movimento contrário e atinge uma região grave, em notas de duração longa. Decidi diminuir o ataque dessas notas longas e graves, diminuir também a dinâmica, para *p* e *pp*, e a esticar a temporalidade, num *ritardando*

Seção C - “Tempo de xaxado” (cc. 35-62): Na Parte 1 da seção do Xaxado (cc. 35-44), a Cena/imagem mental inicia com somente uma linha melódica, sem acompanhamento, como uma pessoa que começa a dançar/cantar/tocar sozinha. Em seguida, a melodia *a capella* é acompanhada num dueto pela mesma linha melódica, agora num cânone, como dois repentistas, que se interrompem ao performarem sua guerra textual. Procurei enfatizar cada entrada das vozes e manter o fraseado até o final delas mesmo quando ambas estavam em partes diferentes da melodia. Nessa seção do “Xaxado”, utilizo o pedal de sustentação com muita parcimônia (ou mesmo sem ele), emitindo clareza na articulação, numa busca de demonstrar que a “Miragem” tem até maior nitidez do que a realidade, o que pode acontecer quando a última é dura demais. Na Parte 2 do Xaxado (cc. 45-53), visualizo a entrada da zabumba e triângulo, parte dos instrumentos típicos do gênero, que se juntam ao canto, dessa vez não em articulação *stacatto*, mas sim em um *cantabile* em *legato*. O ápice da “Miragem: (Seção C) é o acréscimo de mais notas à textura, representando a entrada da sanfona e provendo mais informações rítmicas e harmônicas na Parte 3. É como se a festa atingisse seu auge com o trio instrumental completo e um numeroso grupo de pessoas dançando e cantando. Para criar uma sonoridade mais cheia, como intensidade maior, e com maior caráter rítmico, além dos acentos nas 1ª, 4ª, e 7ª. semicolcheias do compasso e dinâmica *forte*, também adiciono trocas rítmicas do pedal de sustentação de modo a ressaltar o caráter dançante.

Segunda Transição (cc. 62-67): Considerando que essa transição mescla o final do Xaxado como relances da Primeira transição, que representava o estabelecimento da realidade em meio a

tantas imagens difusas anteriores, decidi contrastar também a velocidade de ataque de notas e a pedalização para diferenciar as duas imagens. Nas últimas frases do xaxado (cc. 62-63) mantive *stacatto* e sem pedal nas reminiscências frasais do Xaxado e para rememorar o trecho mais introspectivo da Primeira transição, mantive um ataque mais lento somado a maior ressonância do instrumento por meio do uso do pedal de sustentação totalmente acionado. Dessa forma, nesse pequeno trecho de sobreposição de imagens, ambas teriam sua identidade preservadas. Nos dois compassos seguintes, como a imagem do portal em espiral em mente, optei por modelar a temporalidade de forma que eu comesse mais lento, acelerasse no meio e novamente “freasse” no final em direção à Seção A'. Em relação à dinâmica, nesses compassos tentei fazer um crescendo. Com essa combinação mudanças na temporalidade e intensidade almejei representar uma imagem de espiral em círculos de contração e expansão.

Seção A' – Tempo I (cc. 68-90): Considero a Seção A' como mais poética e nostálgica. Juntamente com memórias de cantos melancólicos (Aboio) e cantos festivos (Xaxado) permanece o caráter estagnado do início da peça por meio do ostinato rítmico, sempre constante, sempre presente. Nessa seção, escolhi manter o uso generoso do pedal de sustentação para criar um ambiente de cenas/imagens sem nitidez que aparecem e desaparecem em meio a uma névoa, névoa de esquecimento e lembrança. Para melhor controle das sonoridades do tema melódico do Aboio e do Xaxado utilizei o pedal tonal na nota-pedal do ostinato. De modo, tentei criar um ambiente em que o tempo, representado pelo ostinato, ficasse estático, como que suspenso, um momento em que presente e passado (aboio e xaxado) se mesclam, misturados sonoramente.

O quadro a seguir elucida a conexão entre a) as seções da peça, b) as palavras-chaves escolhidas para as IMVs e c) as decisões performáticas utilizando as IMVs como Guias de Execução dos tipos *expressivas* e *interpretativas* (Quadro 1).

Quadro 1 - Seções estruturais da peça, imagens mentais visuais evocadas pela música e resultados do uso de IMV como Guias de Execução interpretativos e expressivos

SEÇÕES ESTRUTURAIS	PALAVRAS-CHAVE PARA IMAGENS MENTAIS VISUAIS (IMVs)	UTILIZAÇÃO DAS IMV COMO GUIAS DE EXECUÇÃO (GES) INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS
Seção A – “Adágio – mais movido – Adágio – mais movido” (cc. 01-26)	nublado/penumbra; solo rachado; ondulação térmica; pedido de socorro àquilo que está “acima”; estagnação; tomada de atitude; transmutação; busca por transformação.	Adágio: Acordes iniciais rapidamente e “discretamente arpejados”, evocando imagem e sonoridade de uma viola caipira velha e desafinada, acompanhada pelo ostinato da mão esquerda com um ataque um pouco mais percussivo, evocando o timbre de Berimbau que permeia a música “Segue o seco”. Utilização generosa do pedal de sustentação dando um som menos nítido, como que deformado pelo calor. Discretas movimentações na dinâmica denotando a limitação de possibilidades de mudanças. Mais movido: andamento mais rápido originado de um senso de urgência em se conseguir libertar, transmutar, de estado não desejado.
Primeira transição (cc. 20-27)	portal; espiral; fatalidade; realidade; calor; deformidade ótica.	Acordes arpejados que crescem gradualmente pelo acelerando e mudança rápida de intensidade, como um espiral breve e alucinante até atingirem a lucidez, blocos de acordes (não arpejados), com ataque de nota rápido, em intensidade forte e de maneira assertiva. A introspecção e noção de onde se está são projetados pela dinâmica em <i>piano</i> , como ataques de notas em velocidade moderada e sonoridade enriquecida pelo uso generoso do pedal de sustentação, mantendo harmonias “limpas”.
Seção B – “Distante, como um aboio” (cc. 27-34)	amplidão; eco; reverberação; solidão; calor; desesperança.	Uso do pedal de sustentação em textura rasa criando uma sonoridade quente, rica em de harmônicos. Para dar a sensação de amplitude e voz que se perde no espaço, decidi alongar cada nota final de frase para transmitir uma ideia de solidão. Projeção da nota-pedal de tônica na região grave que pontua a melodia apresentadas nas regiões médias e evocando tanto a dureza do solo seco, quanto fazer uma menção à fatalidade do destino.
Seção C – “Tempo de xaxado” (cc. 35-62)	festa; alegria; percussão; multidão.	Para a ambientação sonora da imagem mental de gradual aumento de pessoas e instrumentos dançando Xaxado durante a seção C, a pedalização foi planejada partindo de sem pedal direito e aumento gradual sempre reforçando o ritmo e harmonias características do gênero. A velocidade de ataque das notas em geral foi rápida, em staccato, como pequeno trecho em legato, antes do ápice de textura mais densa e dinâmica mais intensa.

SEÇÕES ESTRUTURAIS	PALAVRAS-CHAVE PARA IMAGENS MENTAIS VISUAIS (IMVs)	UTILIZAÇÃO DAS IMV COMO GUIAS DE EXECUÇÃO (GES) INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS
Segunda Transição (cc. 62-67)	lampejos; cortes de imagem rápidos; portal; espiral.	Criação de contraste de articulação, ataque e pedalização entre fragmentos da seção do Xaxado e trechos da Primeira transição. Exploração de contração e expansão temporal nos dois compassos antes da seção A' que se refeririam imaginativamente à um portal em espiral que entregam a seção seguinte.
Seção A' – Tempo I (cc. 68-90)	ondas de calor que brotam do solo; desfoque; reminiscências, nostalgia; cenar levitando num espaço sem gravidade; vestígios remotos do passado.	Partindo de uma concepção mais poética e nostálgica, na última seção o ostinato mantém o impulso rítmico, mas com sentido de destino que não se muda. Ancorados nessa sonoridade repetitiva, representativa de fatalidade, os temas melódicos do aboio e do xaxado surgem e desaparecem envolvidos pelos harmônicos gerados pelo pedal direito. Para melhor controle das sonoridades dessas melodias, foi utilizado pedal <i>sostenuto</i> na nota-pedal do ostinato.

FASE 3:
ORGANIZAÇÃO SEQUENCIAL DAS IMVS
E SOLIDIFICAÇÃO DA PERFORMANCE

Buscando explicitar a coesão estrutural macro e contínua da peça musical por meio da organização sequencial das IMVs usadas, obtive a seguinte imagem (Figura 20):

Figura 20 - Macroestrutura visual da peça



Fonte: Autoria própria.

Ao organizar as imagens percebi como o sentido e coesão da peça, na compreensão da peça como um “roteiro” de filme imaginário, se explicitaram de uma maneira fluida e estruturalmente integrada. Semelhantemente, minha performance precisaria buscar essa coerência de conteúdos expressivos diversos, porém interligados. Essa foi uma meta ao praticar repetidamente trechos maiores e a peça em sua inteireza.

DISCUSSÃO

Em minha mente, o roteiro visual da peça revela o Xaxado como a “miragem” a que se refere o título, sendo as partes anteriores e posteriores transições para o que seria a realidade dura, seca e árida de um suposto protagonista. Guiada pelos GEs visuais que surgiram em minha mente espontaneamente e pelos GEs expressivos referenciados pelas palavras-chave, a prática e consolidação corporal das decisões interpretativas adotadas especialmente sobre timbre (pedalização, articulação, ataque de nota, intensidade) e temporalidade (*ritardando*, *accelerando*, *fermata*, *cesura*) se mostraram mais objetivas e direcionadas expressivamente pois “GEs são representações conceituais da música que estão conectadas com a resposta motora correspondente”⁶ (Chaffin; Imreh; Crawford, 2002, p. 201).

Ressalto que alguns acontecimentos me chamaram atenção durante os ensaios. Na segunda sessão de prática percebi que as imagens mentais visuais surgiam voluntariamente nas duas transições e se retraíram assim que a próxima seção já estava estabelecida. Foi notório perceber que durante a seção C, do Xaxado, minha imaginação visual era menos intensa enquanto que durante a transição

6

“Performance cues are a conceptual representation of the music that is linked to the corresponding motor response.” (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002, p. 201).

entre o a seção C (Xaxado) para a seção A' ela surgia voluntariamente como uma imagem mental de xaxado desaparecendo num *fade-out* neblinoso. É como se a imagem da festa de xaxado fosse "derretendo", transmutando, como numa edição de vídeo em que fizesse uma transição gradual e lenta entre uma imagem e outra.

Inicialmente, vislumbrei a Seção 2, do "Aboio", e a Seção 3, do "Xaxado", ambos como miragens nesse cenário de secura e vastidão. Após algumas sessões de prática e vendo que a seção do "Aboio" tinha 8 compassos (57 segundos) e que seção do Xaxado, com 37 compassos, era proporcionalmente maior, sendo subdivida em três partes, me questionei se ambas seções seriam mesmo duas miragens. Fui então ao título para conferir se miragem estava no singular ou no plural e, de fato, está no singular "Miragem". Assim sendo, assumi que minha imagem mental visual de grupo de Xaxado e a construção dramática de acréscimo de pessoas à essa imagem, daria mais subsídio mental como guia interpretativo e expressivo fornecendo ainda maior coesão interpretativa.

Por meio do "olho mental" (*mind's eye*) consigo notar os trechos que possuem imagens com uma alta definição de nitidez são os das duas transições e a seção C, do Xaxado. No contexto de cenas/imagens imaginadas, concebi ser o "Xaxado" (seção C) a miragem a que o título se refere, a quebra com a realidade propriamente dita. As cenas anteriores (Seção A e B) e posterior (Seção A') são ou deformadas pelo calor ou se apresentam como partes difusas de uma memória.

Na Seção final (cc. 68-90) experimentei de diferentes formas executar as pausas escritas em alguns compassos do ostinato da mão esquerda. Executar aqueles silêncios, de algum modo, me causava um "incômodo", uma sensação de ruptura da ambiência sonora. Essas marcas de ruptura entre as imagens não expressavam, em sua inteireza, o que eu imaginava de como as imagens deviam entrar

e sair “de cena”. Decidi então utilizar o pedal *sostenuto* no terceiro tempo do compasso 79 para que a nota-pedal de tônica, Fá, continuasse soando durante as imagens do Aboio, do violão velho e desafinado e do Xaxado, sem pausas.

Tal “incômodo” performático é mencionado por Wise, James e Rink (2017) ao afirmarem que

existe uma tensão entre, por um lado, o respeito que performers frequentemente sentem que devem ter pelas tradições de performance e a partitura — como de alguma forma sacralizando as intenções do compositor — e, por outro lado, sua própria personalidade e individualidade, fatores que podem ser vistos como essenciais para a performance criativa (p. 158).⁷

Assumi então a decisão consciente de não ser tão literal à partitura: ao manter a nota-pedal sustentado pelo pedal *sostenuto*, as pausas escritas se tornaram sem efeito. Acionei o pedal *sostenuto* na metade da reaparição da melodia do Aboio, no terceiro tempo do compasso 79, para que a nota-pedal de tônica, Fá, continuasse soando durante as imagens do Aboio, do violão velho e desafinado e do Xaxado. O soar da nota-pedal isolada das outras camadas busca trazer a ideia de estagnação e ao mesmo tempo fatalidade do destino enquanto as melodias são apresentadas numa sonoridade irreal. Minha imagem mental visual e sonora desse trecho conecta o ostinato com o inexorável às memórias difusas que entrelaçam todas as cenas mentais evocadas pela música.

Chaffin *et al.* (2002) ressaltam que “são os objetivos expressivos e interpretativos do pianista que devem servir como guias

7 “there is a tension between, on the one hand, the respect that performers often feel they must have for performance traditions and the score—as somehow enshrining the composer’s intentions—and, on the other hand, their own personality and individuality, factors which can be seen as essential to creative performing”

de execução, não os problemas”⁸ (Chaffin; Imreh; Crawford, p. 72). Assim, mesmo sendo a parte do “Xaxado” a mais trabalhosa tecnicamente em função da articulação, rítmica e andamento, essa seção necessitaria transmitir um ambiente festivo.

Em minha mente, o roteiro visual da peça revela o xaxado como a “miragem” sendo as partes anteriores e posteriores transições para o que seria a realidade dura, seca e árida de um suposto protagonista. Guiada pelos GEs visuais que surgiram em minha mente espontaneamente e pelos GEs expressivos referenciados pelas palavras-chave, a prática e consolidação corporal das decisões interpretativas adotadas especialmente sobre timbre (pedalização, articulação, ataque de nota, intensidade) e temporalidade (ritardando, acelerando, fermata, cesura) se mostraram mais objetivas e direcionadas expressivamente pois “GEs são representações conceituais da música que estão conectadas com a resposta motora correspondente”⁹ (Chaffin; Imreh; Crawford, 2002, p. 201).

Uma das limitações presente investigação exploratória é a aplicação de Imagens mentais visuais como Guias de execução apenas nesse estudo de caso, em apenas uma peça, que já tinha um título como guia para conteúdo extramusical. Uma sugestão seria a aplicação de IMVs, espontâneas ou não, em peças que objetivam serem “puras”, sem conotações “extramusicais” explícitas. A investigação também observou o uso como GEs de imagens mentais visuais em uma peça solo. Algumas sugestões de pesquisas derivadas desse artigo é que IMVs possam ser experimentadas como GE também em peças de música em grupo, como a música de câmara em formações diversas, tal como Presicce (2003).

8 “It must be the pianist’s expressive and interpretive goals that serve as retrieval cues, not the problems.”

9 “Performance cues are a conceptual representation of the music that is linked to the corresponding motor response.” (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 201).

CONCLUSÃO

Domenici (2012) ressalta que

Fazer pesquisa artística implica muitas vezes no risco da exposição – não há como abordar a experiência de maneira removida, tanto quanto não há como fazer arte de uma distância segura. O engajamento com a pesquisa artística implica em abraçar as imperfeições, as idiossincrasias e as limitações de estar situado no mundo. Desta maneira, a validade de tal pesquisa não se encontra na aplicação generalizada do conhecimento produzido, mas na ressonância que este encontra na comunidade. Nesse cenário, os estudos individuais passam a compor um mosaico que nos permite vislumbrar tendências ao invés de uma teoria, posto que teoria e prática estão em constante processo de construção (p. 182).

No intuito de contribuir com esse “mosaico” de conhecimento e abordagens na busca de construção de sentido e de ferramentas técnicas instrumentais para explicitação desse sentido na performance musical; consciência dos riscos de exposição pessoal de meus processos imagéticos internos, emocionais e pianísticos a que me dispus experimentar; sentido gratificado pela possibilidade de escrever sobre aspectos intrinsecamente pertinentes à performance sendo uma performer-pesquisadora, espero que a reflexão sobre a utilização de imagens mentais visuais na construção e execução de uma performance possa ser testada, vivenciada e discutido e registrada por outros performers-pesquisadores de música.

No presente estudo de caso, de caráter exploratório, penso ter fornecido dados de como imagens mentais visuais evocadas pela música podem ser aplicadas como guias de execução com fins interpretativos e expressivos. Imagens mentais visuais podem atuar como a) subsídio na elaboração de uma concepção estética e criativa de uma obra; b) catalisadoras para decisões sobre timbre,

articulação e pedalização; c) ferramentas para definição e organização de mudanças na temporalidade; d) auxílio na compreensão estrutural e coesão performática da peça e e) um ponto-focal para a concentração durante a performance já que podem fornecer uma narrativa clara a ser seguida.

Sabe-se que investigações sobre artes vão inevitavelmente se deparar como o subjetivo. Pesquisar sobre tópicos interdisciplinares sempre representaram um desafio. No entanto, como performer, se faz essencial o conhecimento de processos cognitivos e psicológicos que estão intrinsecamente envolvidos no ato performático. Dependemos tanto da mente quanto do corpo para externalizar conteúdos expressivos, analíticos, e sócio-políticos por meio de uma performance musical. Tornar conscientes ferramentas mentais e corporais aplicadas corriqueiramente para compreensão e expressão musical estão circunscritas àqueles que tem como prática a performance musical. Registrar numa escrita acadêmica tais ferramentas mentais e corporais habituais também está circunscrita aos performers, mais especificamente, performers-pesquisadores que compreendem que seu conhecimento prático também pode ser acadêmico e cientificamente embasado.

QRCode e link para o Vídeo-Partitura de “Miragem no sertão” de André Vidal no Canal Instituto Piano Brasileiro no YouTube:



<https://link.dev/ryNVJ>

REFERÊNCIAS

- AUHAGEN, W., & SCHONER, V. Control of timbre by musicians: A preliminary report. In: GODØY, R. I.; JØRGENSEN, H. (Eds.), **Musical imagery**. Milton Park: Routledge, 2001, p. 202–217. Disponível em <https://doi.org/10.4324/9780203059494>
- BALLAN, Harry; ABRAHAM, Anna. Multimodal imagery in music: Active ingredients and mechanisms underlying musical engagement. **Music and Medicine**, 8 (4), 2016. <https://doi.org/10.47513/mmd.v8i4.478>
- BENETTI, Alfonso. **Expressividade e Performance Pianística**. Tese de Doutorado — Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013. Disponível em: <http://ria.ua.pt/handle/10773/12360>
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, 2017, p. 147-165. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424>, <https://doi.org/10.20504/opus2017a230>.
- BIPPUS, Eike. **Artistic Experiments as Research**. Zurich University of the Arts, Institute for Critical Theory. Leuven University Press, 2013.
- BORGENDORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties**. Leiden University Press, 2012.
- BRAYNER, Lucas F. **A memorização de uma peça atonal por pianistas de diferentes níveis de expertise**: um estudo multicaso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Tese de doutorado, 2015. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/291138>
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Memorizing for piano performance. **Piano Journal**, 15(45), 1994, p. 16–19.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. “Pulling Teeth and Torture”: musical memory and problem solving. **Thinking and Reasoning**, 3 (4), 1997, p. 315–336. <https://doi.org/10.1080/135467897394310>
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Practicing perfection: Piano performance as expert memory. **Psychological Science**, 13, 2002, 342–349. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2002.00462.x>
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing perfection**: memory and piano performance. Mahwah: Erlbaum, 2002.

CHAFFIN, Roger, IMREH, Gabriela, LEMIEUX, Antony, & CHEN, Coleen. "Seeing the big picture": Piano practice as expert problem solving. **Music Perception**, 20, p. 2003, 461–485. <https://doi.org/10.1525/mp.2003.20.4.465>

CHAFFIN, Roger, LEMIEUX, Antony, & CHEN, Coleen. "It's different each time I play": Spontaneity in highly prepared musical performance. **Music Perception**, 24, p. 2007, 455–472. <https://doi.org/10.1525/mp.2007.24.5.455>

CHAFFIN, Roger; DEMOS, Alexander P.; CRAWFORD, Mary. The PC-survey: How does use of performance cues vary across musicians, instruments, musical styles, and performances? *In*: WILLIAMON, Aaron.; PRETTY, Sharman.; BUCK, Ralph. (Eds.). **Proceedings of the International Symposium on Performance Science**. Utrecht, The Netherlands: European Association of Conservatoires (AEC), 2009a.

CHAFFIN, Roger; GERLING, Cristina. C.; DEMOS, Alexander. P. How secure memorization promotes expression: A longitudinal case study of performing Chopin's Barcarolle, Op. 60. **Musicae Scientiae**, 28(4), 2024, p. 703-72. <https://doi.org/10.1177/10298649241241405>

CHRISTOFF, Kalina; IRVING, Zachary C.; FOX, Kieran C.; SPRENG, R. Nathan; ANDREWS-HANNA, Jessica R. Mind-wandering as spontaneous thought: A dynamic framework. **Nature Reviews Neuroscience**, 17(11), 2016, p. 718–731. <https://doi.org/10.1038/nrn.2016.113>

CHUEKE, Zélia; CHAFFIN, Roger. Performance Cues for Music 'with no plan': a Case study of Preparing Schoenberg's Op. 11, No. 3. *In*: Cristine Mackie (Ed). **New Thoughts on Piano Performance- Research at the Interface Between Science and the Art of Piano Performance**. London International Piano Symposium, 2017, p. 253-268.

CLARK, Terry; WILLIAMON, Aaron; AKSENTIJEVIC, Aleksandar. Musical imagery and imagination: The function, measurement and application of imagery skills for performance. *In*: D. J. Hargreaves, D. E. Miell & R. A. R. MacDonald (Eds.). **Musical imaginations**, Oxford University Press, 2012, pp. 351-365. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/262902192_Clark_T_Williamon_A_Aksentijevic_A_2012_Musical_imagery_and_imagination_The_function_measurement_and_application_of_imagery_skills_for_performance_In_Musical_imaginations_eds_DJ_Hargreaves_DE_Miell_RA

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

COOK, Nicholas. **Music as Creative Practice**. Oxford University Press, 2018.

CONNOLLY, Christopher; WILLIAMON, Aaron. Mental skills training. *In*: A. Williamon (Ed.), **Musical excellence**: Strategies and techniques to enhance performance. Oxford University Press, 2004, p. 221-245. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198525356.003.0012>

DAVIDSON, J.W. **Music Practitioner**: Research for the Music Performance, teacher and listener. Aldershot: Ashgate, 2004.

DEMOS, Alexander P.; CHAFFIN, Roger; KANT, Vivek. Toward a dynamical theory of body movement in musical performance. **Frontiers in Psychology**, 5, Article 477, 2014. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00477>

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

DEMOS, Alexander. P.; LISBOA, Tânia; CHAFFIN, Roger. Flexibility of expressive timing in repeated musical performances. **Frontiers in Psychology**, 7, Article 1490, 2016. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01490>

DOMENICI, Catarina. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens - Centenário John Cage". **Revista Música Hodie**, V.12, n.2, 2012, p. 171-187.

EITAN, Zohar; TAMIR-OSTROVER, Hila. The sound of an endless column: How music imagines unimaginable space. *In*: GRIMSHAW-AAGAARD, Mark; WALTHER-HANSEN, Mads; KNAKKERGAARD, Martin (Eds.) **The Oxford Handbook of Sound and Imagination** 1, 2019, p. 716-740. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190460167.013.36>

FEICHAS, Leonardo V. O papel do instrumentista na performance musical: um estudo sobre o Prelúdio XIV – A porteira da fazenda de Flausino Valle. **Revista Ensaio**, Revista Cultural do Conservatório de Tatuí. Março/Abril. Ano VIII, E. n.o 73. 2012[a], p. 32-35.

FEICHAS, Leonardo V. **Prática instrumental como investigação artística aplicada às obras de Flausino Valle (1894-1954)**: o processo e uma interpretação. Tese de doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/UNICAMP, 2021. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/136691>

GANIS, Giorgio; THOMPSON, William L; KOSSLYN, Stephen M. Brain areas underlying visual mental imagery and visual perception: An fMRI study. **Brain Res Cogn Brain Res**. Jul 20, v. 2, 2004, p. 226-241. 10.1016/j.cogbrainres.2004.02.012

GRAY, Carole; MALINS, Julia. **Vizualizing Research. A Guide to the research Process in Art and Design**. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004. Disponível em https://mpison.webs.upv.es/seminario2/textos/Visualizing_Research.pdf.

LILJA, Efva. **Art, Research, Empowerment**: on the artist as researcher. Stockholm: Regeringskansliet, 2015. Disponível em https://www.efvalilja.se/pdf/Art_Research_Empowerment.pdf

KOSSLYN, Stephen. M. **Image and mind**. Cambridge, Harvard University Press, 1980.

KOSSLYN, Stephen M.; GANIS, Giorgio; THOMPSON, William. L. Neural foundations of imagery. **Nature Reviews Neuroscience**, 2, 2001, p. 635-642. <https://doi.org/10.1038/35090055>

KOSSLYN, Stephen M.; THOMPSON, William. L. When is early visual cortex activated during visual mental imagery? **Psychological Bulletin**, 129(5), 2003, p.723-46. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.723>

KÜSSNER, Mats B.; EEROLA, Tuomas. The content and functions of vivid and soothing visual imagery during music listening: Findings from a survey study. **Psychomusicology: Music, Mind, and Brain**. 29(2-3), 2019, p. 90–99.

KÜSSNER, Mats B.; TARUFFI, Liila; FLORIDOU, Georgia A. (Eds.). **Music and mental imagery**. Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9780429330070>

LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. Heuristics for expressive performance. In FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery. (Eds.). **Expressiveness in music performance**: Empirical approaches across styles and cultures. Oxford University Press, 2014, pp. 34–57. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647003.0003>

LITTLE, Suzanne. Practice and performance as research in the arts. In BENDRUPS, Dan; DOWNES, Graeme (Eds.). **Dunedin Soundings Place and Performance**. Otago University Press, 2011, p. 19-29.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigacion Artística en Música**: Problemas, métodos y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, v. 2, n. 1, 2015, p. 69-94. <https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.7127>

NANAY, Bence. Perceptual content and the content of mental imagery. **Philosophical Studies**, 172(7), 2015, p. 1723-1736. <https://doi.org/10.1007/s11098-014-0392-y>

NANAY, Bence. Multimodal mental imagery. **Cortex**, 105, 2018, p. 125-134. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.07.006>

NANAY, Bence. Synesthesia as (multimodal) mental imagery. **Multisensory Research**, 34(3), 2020, p. 281-296. <https://doi.org/10.1163/22134808-bja10027>

NANAY, Bence. Unconscious mental imagery. **Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences**, 376(1817), 2021. <https://doi.org/10.1098/rstb.2019.0689>

NANAY, Bence. **Mental imagery**. Oxford University Press, 2023.

NELSON, Robin (Autor and Ed.). **Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. Palgrave Macmillan, 2013. https://raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2025/03/1_x_Robin-Nelson-Practice-as-Research-in-the-Arts_-_Principles-Protocols-Pedagogies-Resistances-Palgrave-Macmillan-2013.pdf

PAKES, Anna. Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research. **Working Papers in Art Design Journal**, 3, 2004. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf

PRESICCE, Grazina; Bailes, Freya. Engagement and visual imagery in music listening: An exploratory study. **Psychomusicology: Music, Mind, and Brain**, 29(2-3), 2019, p. 136-155. <https://doi.org/10.1037/pmu0000243>

PRESICCE, Grazina. The image behind the sound: Visual imagery in music performance. In M. B. Küssner, L. Taruffi, & G. A. Floridou (Eds.), **Music and mental imagery**. Routledge, 2023, pp. 241-254.

PRIOR, Helen. Shape as understood by performing musicians. In LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen (Eds.). **Music and shape**, Oxford University Press, 2017, pp. 216-241. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199351411.003.0014>

RINK, J. (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge University Press, 2002. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780511074691_A23689054/preview-9780511074691_A23689054.pdf

STAKE, Robert. **The Art of Case Study Research**. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.

TARUFFI, Liila; PEHRS, Corinna; SKOURAS, Stravos; KOELSCH, Stefan. Effects of sad and happy music on mind-wandering and the default mode network. **Scientific Reports**, 7, 2017, 14396. <https://doi.org/10.1038/s41598-017-14849-0>

TARUFFI, Liila; PEHRS, Corinna; SKOURAS, Stravos; KOELSCH, Stefan. **Sad Music, Empathy, and Visual Mental Imagery**: An fMRI Study. Paper presented at the International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Graz, Austria, July 23-28, 2018.

TARUFFI, Liila; KÜSSNER, Mats B. A review of music-evoked visual mental imagery: conceptual issues, relation to emotion, and functional outcome. **Psychomusicology: music, mind and brain**, 29 (2-3), 2019, pp. 62-74. <https://doi.org/10.1037/pmu0000226>

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

TRUSHEIM, W. H. **Mental imagery and musical performance**: An inquiry into imagery use by eminent orchestral brass players in the United States. Doctoral Dissertation. Rutgers University, 1987.

VUOSKOSKI, Jonna. K.; EEROLA, Tuomas. Extramusical information contributes to emotions induced by music. **Psychology of Music**, 43(2), 2015, p. 262-274. <https://doi.org/10.1177/0305735613502373>

WISE, Karen; JAMES, Mirjam; RINK, John. Performers in the Practice Room. In: RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron (Eds.). **Musicians in the Making**: Pathways to Creative Performance. Oxford University, 2017, p. 143-163. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199346677.003.0011>

WILLIAMON, Aaron. **Musical Excellence**: Strategies and Techniques to Enhance Performance. Oxford University Press, 2004.

YIN, Robert. **Case Study Research**: design and methods. 5 ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2014.

22

Luisa De Athayde Meirelles (UNICAMP)

INVOC[A]SONS:

UM PROJETO DE CRIAÇÃO
SONORA COM A VOZ ATRAVÉS
DE FERRAMENTAS DIGITAIS

INTRODUÇÃO

O trabalho em questão consiste em uma pesquisa artística em andamento, centrada na análise do processo criativo de uma obra musical, subsidiada por recursos autoetnográficos – documentação do processo e análise de dados – e pela leitura e discussão de diversos autores de diferentes áreas.

O problema central da pesquisa foi levantado a partir de desdobramentos do mestrado (Meirelles, 2018), no qual se destacava o desenvolvimento de ferramentas de análise, tendo em vista a construção de sonoridades (Guigue, 2011; Molina, 2012) a partir do componente vocal (Machado, 2012). Já no doutorado, o foco passa para o processo de criação a partir de sonoridades, pautado na interação entre expressão vocal e ferramentas digitais. O objetivo do trabalho consiste, portanto, em investigar de que modo essa interlocução foi articulada, trazendo como base a análise do processo criativo da obra “*Sludge*”.

Neste artigo, procuro explorar o viés experimental da minha pesquisa em criação sonora, trazendo como referência a noção de *processo composicional como experimento* (Gilmore, 2014; Vanhecke, 2014). Partindo desse pressuposto, procuro demonstrar como me posicionei em relação à exploração da *parte idiossincrática do meu universo estético* (Vanhecke, 2014), me afastando de estéticas e mecanismos composicionais arraigados ao meu fazer musical – sobretudo os relacionados ao gênero Canção – em busca de outros modos de pensar e fazer música – como a utilização da voz como recurso para além da palavra, ou a incorporação de ferramentas digitais no meu processo criativo.

Em seguida, com base em López-Cano e San Cristóbal (2014), procuro demonstrar de que maneira esse processo foi documentado e analisado, utilizando para isso recursos da pesquisa

autoetnográfica, como a elaboração de um diário de bordo - contando com texto, imagens, hipertexto e trechos de áudio. Nesse ponto, me proponho a detalhar de que maneira o conteúdo desse diário foi levantado, contando como estratégias como a *de auto-observação*, e analisado em um formato *descritivo, crítico e analítico*. Nesse momento, incluirei alguns trechos do diário, exemplificando de que maneira utilizei esses recursos durante a pesquisa.

O PROCESSO COMPOSICIONAL ENQUANTO EXPERIMENTO

Desde muito antes de me considerar uma artista ou profissional da área musical, meu vínculo com a música sempre esteve relacionado à criação em algum nível. Ainda criança, tenho memórias de “brincar de compor” canções relacionadas ao meu universo lúdico, algo que é tão comum na infância.

O fato é que sempre me engajei na música de diferentes formas que me possibilitassem criar, transformar e reinventar o objeto musical; seja através de rearmonizações, arranjos, interpretações, improvisação, ou propriamente pela criação de uma obra. Ao procurar mapear a minha trajetória artística como compositora, é, no entanto, notório que um gênero se destaca em particular: a Canção, forma musical que se tornou a substância dos meus modos de escuta e principais referências.

Desse modo, na condição de cancionista¹, ancorei meu processo composicional em um *modus operandi* pouco flexível, no qual o primado da relação voz-palavra-música se tornou incontestável,

1 O Cancionista, em referência ao termo utilizado por Tatit (1995), não é apenas o compositor de canção, mas aquele que – seja o cantor, compositor, arranjador – posiciona no centro do seu fazer musical o delicado equilíbrio entre melodia e texto (Tatit, 1995, p. 9).

fixando o ato criativo em uma redoma, antítese do que deveria ser de fato o exercício pleno da criatividade. O mesmo ocorreu em relação ao modo como me relacionava com a minha voz, a qual lapidei, envernizei, domestiquei, de forma que coubesse perfeitamente nos contornos de uma determinada estética, ou ainda, que cumprisse plenamente seu papel de tradutora de uma linguagem – seja musical ou linguística.

Aqui está um dos pontos de partida dessa pesquisa-criação-experimentação: a vontade de expandir a minha própria noção de música e do que é possível criar a partir da minha voz. Nesse confronto comigo mesma percebo um certo receio, próprio do risco e da possibilidade de adentrar novos universos, intimidades, revelações, que, no entanto, apontam para a dilatação dos meus modos de criar e de (re)inventar música.

Para Vanhecke (2014), a expressão artística – seja ela performance ou criação – pode ser considerada experimental quando o artista propõe um deslocamento da sua zona de conforto, que ele chama de *parte cultural do seu universo estético*, e passa a explorar a *parte idiossincrática do seu universo estético*. Para o autor, toda prática artística decorre da exploração do significado completo de ideias estéticas dentro do universo estético daquele artista. Essa prática se torna experimental quando essas ideias pertencem a uma região pouco explorada ou ainda desconhecida do seu universo estético.

As ideias assim expressas e exploradas podem pertencer tanto à parte cultural quanto à parte idiossincrática do universo estético do artista. Quando as ideias da parte idiossincrática são centrais para a expressão e a exploração, a atividade artística torna-se experimental. (Vanhecke, 2014, p. 102).²

2 Minha tradução, texto original: "(...) artistic activity comprises artistic practice (creation or performance) and artistic research, which constitute, respectively, the expression and the exploration by the artist of (the ideas belonging to) his or her personal aesthetic universe. The ideas thus expressed and explored may belong to the cultural part as well as to the idiosyncratic part of the artist's aesthetic universe. When ideas in the idiosyncratic part are central to expression and exploration, artistic activity becomes experimental".

Essa noção de experimentalismo explorada por Vanhecke conecta a atitude ou trabalho experimental não apenas à condição de inovação no sentido de rompimento ou desvio estético dentro de uma cultura estabelecida, mas a uma subversão dentro de um contexto em particular, relacionado à cultura daquele sujeito. Para ele, a definição de uma prática artística experimental seria “[...] culturalmente relativa e dependente do sujeito. O que é experimental para uma cultura [...] pode não ser um território familiar para outra. O que é um experimento para um artista [...] pode não ser experimental para outro” (Vanhecke, 2014, p. 98).³

Nesse sentido, considero que a pesquisa desenvolvida até o momento possui um caráter experimental, sobretudo por propor a ampliação da minha prática artística através da exploração de novas ideias estéticas, de técnicas, ferramentas e métodos que, apesar de rondarem o meu fazer musical, ainda não haviam sido de fato exploradas por mim. Como abordado anteriormente, em um primeiro momento, a iniciativa tomada nesse sentido foi a de procurar me distanciar esteticamente dos pressupostos e métodos composicionais vinculados à Canção, gênero musical que foi a base da minha trajetória artística até então.

Por se tratar de um gênero no qual o núcleo identitário seria formado pelo elo entre melodia e letra (Tatit, 2002), a narrativa da obra musical é estruturada em torno do diálogo entre o discurso musical e o linguístico, materializados através da voz, enquanto “único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical” (Machado, 2012, p. 44). Pensando nisso, e procurando me afastar desses princípios em busca de novos meios de criação, tomei a decisão de explorar a voz para além da palavra.

3

Minha tradução, texto original: “(...) is culturally relative and subject dependent. What is experimental for one culture (...) may be familiar territory for another culture. What is an experiment for one artist (...) may not be experimental for another.

Essa se configurou em uma atitude investigativa, quase laboratorial – ainda que não clínica –, regida pela improvisação (captada) e que possibilitou o acesso a novas gestualidades/corporalidades/léxicos vocais próprios. Compreendo que, “a partir da experimentação vocal fazemos descobertas técnicas que não foram diretamente procuradas. Aos poucos é criado um repertório de sons e seus modos de articulação mais intencional” (Terra, 2019, p. 129).

Para Inês Terra, compositora e pesquisadora, o processo de exploração vocal implicaria em desfazer-se (ou permitir desfazer-se) de qualquer traço idiomático, técnico e estético vinculado a práticas anteriores, já que essas concepções ou “automações” corporais/vocais/estéticas, funcionariam como um fator limitador. Nesse sentido, “A exploração vocal pode ser uma tarefa ‘controlada’ e de profunda vertigem, considerando a dificuldade de abandonar o lugar conhecido, para a descoberta de outras vozes” (Terra, 2019, p. 129).

De fato, ao longo desse processo de pesquisa/criação/experimentação com a voz houve uma demanda específica e urgente para que me desprendesse de certos padrões, noções positivadas do que seria belo, aceitável. Por outro lado, esse mesmo afastamento deu lugar a uma aproximação das potencialidades do meu corpo, o corpo da voz, um tanto relegado a segundo plano, adormecido e domesticado.

Uma outra iniciativa em direção a exploração de novos mecanismos criativos, foi a de utilizar ferramentas de edição e manipulação de áudio e os recursos de uma DAW (Digital Work Station)⁴ tanto como mediadores do processo de criação sonora como disparadores das decisões criativas.

Enquanto musicista, cantora, compositora e violonista ligada à Música Popular, a minha trajetória esteve inevitavelmente

4

A DAW (Digital Work Station) representa o meio através do qual a grande maioria das produções musicais são gravadas, editadas, mixadas e masterizadas, desde que a tecnologia digital ocupou o lugar da analógica. Alguns exemplos de DAW são os softwares ProTools, Logic, Ableton, Bitwig, Reaper etc.

vinculada ao espaço do estúdio de gravação, incluindo todas as etapas de pré-produção, produção e pós-produção da gravação seja de uma canção, um *jingle*, ou mesmo de um álbum inteiro.⁵ Contudo, a minha atuação durante o processo foi passiva em relação às decisões técnicas e estéticas relativas à edição, manipulação, mixagem e masterização do áudio, que ficaram a cargo tanto do produtor musical quanto do técnico de som atuantes no contexto.

Nos últimos anos, tenho sido atravessada por diversas referências de escuta e de leituras as quais despertaram em mim uma curiosidade em relação às possibilidades criativas na utilização de técnicas como o *overdubbing*, *sampling*, *looping*, e aplicação de efeitos de distorção, *reverb* ou *delay*, e do seu possível impacto, tanto no processo composicional quanto no resultado sonoro da obra musical. A leitura de trabalhos como os de Molina (2014) e de Brovig e Danielsen (2016) foram fundamentais para expandir certas noções de processo composicional, tanto por me deparar com conceitos como a *Música de Montagem* de Molina, quanto pela abordagem detalhada da utilização de ferramentas digitais de maneira criativa por Brovig e Danielsen.

Em termos de escuta, posso dizer que entre muitas referências de artistas que adotaram a manipulação de áudio como ponto de partida do seu processo criativo – como *Beatles*, *David Bowie*, *Pink Floyd* –, a que causou maior impacto na minha prática artística foi a obra da cantora e compositora *Björk*.⁶ Do ponto de vista conceitual, ainda que tenha me aproximado do seu trabalho após ter iniciado o processo criativo, as reflexões de Schaeffer (2017) em torno dos princípios da música concreta e a noção de composição como organização sonora foram cruciais para expandir a minha concepção de música e dos mecanismos composicionais.

5 Destaco aqui o álbum "Água Clara" (2022), de músicas autorais e inéditas produzido em parceria com a cantora e compositora Luciana Viana. Neste álbum, atuei como compositora, violonista, intérprete vocal, arranjadora e diretora musical.

6 Sobre tudo pela escuta dos álbuns "Medulla" (2004), "Vespertine" (2001) e "Homogenic" (1997).

A vontade de me aproximar dessas novas ferramentas surgiu, evidenciando, no entanto, um descompasso em relação à minha habilidade na utilização delas. Houve aqui um primeiro importante e extenso período de exploração e de aprendizagem da utilização dessas técnicas e ferramentas, definido tanto pela busca de um material de apoio didático – sobretudo em formato de vídeos tutoriais disponibilizados na internet por diversos autores – quanto pelo próprio manuseio dessas ferramentas. Nesse processo de “tentativa e erro”, pude não só compreender melhor o funcionamento dessas ferramentas, como também explorar seus recursos de maneira única, encontrando novos e diferentes meios de aplicá-los no meu processo criativo.

Retomando Vanhecke (2014), podemos dizer que essa pesquisa se aproxima do que ele chama de “Experimentação em arte”, na qual o viés experimental estaria localizado não no resultado da obra – como seria o caso da “Experimentação através da arte” -, mas sim na inovação dos meios, métodos e ideias explorados durante o processo criativo em si (Vanhecke, 2014, p. 96).

É preciso esclarecer, no entanto o que considero como viés experimental e porque acredito que essa pesquisa possui tal inclinação. Isso se faz pertinente, pois o conceito de “experimentalismo” na música em seu significado mais tradicional, diz respeito a um certo período histórico, a determinados nomes e a pressupostos teóricos específicos. Nesse sentido, o experimentalismo tradicional – com ápice entre as décadas de 1950 e 1970 - diria respeito a um tipo de trabalho composicional, cujo principal expoente era o compositor John Cage, e que “se refere a uma nova abordagem em relação a uma intenção composicional, o uso de vários tipos de indeterminação, e uma rejeição geral ao papel do compositor [...]” (Pace, l., 2022).

Contudo, alguns autores mais recentes como Gilmore (2014), promovem uma discussão em relação ao uso do termo “experimentalismo” em música, que propõe uma distinção entre o que poderia ser considerado *música (composição) experimental* – fundamentada

nos princípios de Cage - e *música (composição) enquanto experimento* – vinculada a uma certa postura em relação ao processo composicional. Essa segunda concepção trata do experimentalismo no sentido de uma prática experimental, uma perspectiva a respeito da composição enquanto pesquisa, enquanto parte de um experimento.

O compositor James Tenney é abordado pelo autor como uma importante referência no que diz respeito a esse novo conceito de experimentalismo, se aproximando da ideia de uma prática musical que seria “mais literalmente um experimento, como um experimento científico, e na ciência, no trabalho científico, um experimento sempre leva a outro” (Gilmore, 2014, p. 26). Para Tenney:

(...) “experimental” na música deve significar mais ou menos o mesmo que significa nas ciências. O compositor escreveria uma peça musical, experimentaria certas coisas, depois avaliaria se funcionaram, não funcionaram ou funcionaram apenas parcialmente, e então, na peça seguinte, essa experiência poderia ser continuada: como um cientista, se poderia avançar na mesma linha. (Gilmore, 2014, p. 26).⁷

Antes mesmo de Tenney, Schaeffer compartilhava desse princípio ao pensar a música concreta como experimento em um sentido laboratorial, pensamento expresso em um texto fruto de uma de suas palestras, “*Vers une musique expérimentale*” (Schaeffer, 1957). A tentativa de comparar um processo experimental em arte a um experimento científico em um sentido mais restrito, pode parecer um tanto inusitada visto o caráter hermético, controlado, sem nenhum espaço para subjetividades conferido a esse tipo de ambiente. No entanto se, por um lado, um experimento científico pressupõe uma hipótese bem definida e um resultado mais ou menos esperado – o de provar ou não a hipótese levantada inicialmente –, ele também pode levar a caminhos e resultados desconhecidos (Barret, 2014, p. 106).

7

Minha tradução, texto original: (...) “experimental” in music should mean more or less what it does in the sciences. The composer would write a piece of music, try certain things out, then judge whether they worked, didn't work, or only partly worked, then in the next piece that experiment could be followed up: like a scientist, one could go further down the same line. (Gilmore, 2014, p. 26).

Na minha visão, e para esse projeto, posso dizer que o que a minha prática artística tem em comum com a noção de experimentação, seria a valorização do processo em detrimento ao resultado, compreendendo a pesquisa artística em criação como um meio de levantar novos mecanismos, métodos, ideias estéticas e soluções criativas que possam ser desenvolvidas e “testadas” não apenas na elaboração de uma obra, mas em um *continuum* de estudos e projetos sonoros, ou mesmo em todo o acervo de um compositor. Barret argumenta que, para ele, “[...] a abordagem experimental requer uma certa continuidade, talvez semelhante a um ‘laboratório’ no qual projetos individuais podem ter seu lugar dentro de um programa coletivo de longo prazo” (Barret, 2014, p. 107).⁸

Além disso, assim como em um experimento científico, é relevante para essa pesquisa o tipo de postura em relação ao procedimento do trabalho composicional, no qual se faz essencial a análise de cada etapa e de como as decisões tomadas influenciam no desenrolar desse processo. Dessa maneira, obteríamos uma perspectiva sempre atualizada das direções criativas, possibilitando uma análise crítica do processo como um todo (Barret, 2014, p. 106).

Para isso, foi necessário adotar uma metodologia de análise e de documentação do processo criativo que subsidiasse essa perspectiva crítica em relação ao trabalho composicional. Por se tratar de uma pesquisa cujo objeto de análise reside na prática artística do próprio investigador, alguns métodos, tarefas e operações autoetnográficas se fizeram essenciais, visto que analista e analisando representam um mesmo sujeito. Nesse sentido, um distanciamento analítico não só não caberia, como incidiria na perda do que consiste em uma das maiores contribuições de uma pesquisa artística, a unicidade do ato de se narrar.

8

Minha tradução, texto original: For me the experimental approach requires a certain continuity, perhaps akin to a “laboratory” in which individual projects can take their place within a longer-term collective programme of exploration and discovery.

METODOLOGIA DE ANÁLISE E DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO

A escolha pela forma de documentação e análise do processo criativo de *"Sludge"* não foi baseada em nenhuma metodologia *a priori*. Isso porque o trabalho composicional se deu antes mesmo de me aprofundar nas leituras acerca de temas como *Pesquisa artística e autoetnografia*, uma decisão tomada conscientemente, na tentativa de estabelecer um fluxo de ideias que partisse primeiro do processo criativo, para que dele emergissem voluntariamente meus modos de fazer música.

No entanto, ao revisitar esse material, é possível reconhecer tanto no método de coleta de dados quanto nos mecanismos de análise, referências a recursos metodológicos próprios da pesquisa autoetnográfica. Analiso a seguir a aplicação desses recursos, utilizando como principal referência o trabalho de López-Cano e San Cristóbal (2014).

DIÁRIOS DE CAMPO

De acordo com López-Cano e San Cristóbal (2014), existem diversos meios de documentação do processo criativo próprios da metodologia autoetnográfica. No caso dessa pesquisa, a estratégia utilizada para levantar essa documentação foi a *memória pessoal*, através de um diário de campo, o qual chamei de "diários de uma criadora". Para o autor, documentar essas memórias pessoais – seja através de um resgate ou de maneira síncrona – é também um meio de rever certos hábitos e condutas na prática artística do pesquisador. Como no caso desta pesquisa,

Muitos projetos artísticos são fruto do desconforto, da necessidade de transformar os hábitos de criação adquiridos, de se libertar das restrições e idiosincrasias disciplinares que carregamos e de explorar novos territórios. Um balanço da própria trajetória artística pode ser útil para descobrir novos caminhos de trabalho. (López-Cano e San Cristóbal, 2014, p. 146).⁹

A elaboração desse diário ocorreu de *maneira síncrona* ao processo criativo, contando com *conteúdo tanto objetivo, quanto subjetivo* a seu respeito, incluindo *texto, hipertexto, imagens e trechos de áudios*.

AUTOOBSERVAÇÃO

Devido a esse caráter síncrono, a análise e documentação das etapas do processo criativo, baseadas na reconstrução de memórias, foram realizadas através do que os autores chamam de estratégia de *auto-observação* (idem, p. 151), na qual o pesquisador, na condição de sujeito analisado, passa e se auto-observar, documentando - seja através de imagens, textos, material audiovisual - o processo criativo à medida que ele ocorre. No caso da minha pesquisa, essa análise e coleta de dados foi feita dentro de um *intervalo cronológico*, considerando períodos de trabalho e pausas para registros e reflexões. Essas pausas ocorreram muitas vezes ao fim de um dia de trabalho, outras vezes ao fim de alguns dias, considerando a importância para esse trabalho, da confluência entre a prática - processo de criação da obra - e a reflexão sobre a prática.

Ao refletir sobre o processo criativo enquanto ele ocorre, nos permitimos repensar decisões tomadas e até alterar completamente

9 Minha tradução, texto original: "Muchos proyectos artísticos son hijos de la incomodidad, de la necesidad de transformar los hábitos de creación adquiridos, de liberarse de constricciones e idiosincrasias disciplinares que portamos y de explorar nuevos territorios. Un balance del recorrido artístico propio puede ser útil para descubrir nuevas rutas de trabajo"

a direção para qual o projeto se inclina, seja ela de cunho estético, técnico ou conceitual. Nesse sentido, a autoetnografia pode desempenhar uma função *heurística*, e orientar o pesquisador até mesmo na definição das perguntas de pesquisa, sendo fundamental inclusive em momentos de bloqueio criativo, ou de indefinição em relação aos rumos do projeto (*idem*, p. 143).

AUTOETNOGRAFIA COMO INFORMADORA

Nesta pesquisa, a autoetnografia desempenha a função de informar, no sentido de que através dela são fornecidas informações para a pesquisa tão relevantes quanto aquelas retiradas de livros, revistas, artigos ou material audiovisual (p. 144). Dessa forma, o que se faz central para a discussão e análise do processo criativo residiria justamente nos pontos de interlocução entre o material bibliográfico e o conteúdo gerado a partir da pesquisa autoetnográfica. Ainda assim, vale ressaltar, que para essa pesquisa, a prática artística e os registros autoetnográficos foram anteriores ao período de maior dedicação em relação a leituras e buscas por referências bibliográficas, uma decisão orientada pela tentativa de priorizar o processo criativo como disparador de conteúdo.

ANÁLISE DESCRITIVA, ANALÍTICA E CRÍTICA

A análise das informações autoetnográficas coletadas foi realizada de diferentes formas, considerando os seus modos de operar, segundo Lopez-Cano: *descritivamente, analiticamente ou criticamente* (p. 145).

Em alguns momentos, sobretudo ao iniciar a escrita do diário após um período de trabalho, senti a necessidade de apenas descrever o que havia sido realizado de maneira mais objetiva, como exemplificado no seguinte trecho:

Comecei a esquematizar a gravação da miniatura “Sonho”, parte da MEMO 1. Gravei o violão no metrônomo e depois a voz. Tentei utilizar uma ferramenta disponível no Bitwig para organizar o arranjo musical, chamada “scenes”, mas percebi que não sabia utilizá-la (Meirelles, 2023, “Diários de uma criadora”, 26 jul.).

Em busca de fornecer mais detalhes em relação ao processo como um todo, busquei também descrever os materiais e recursos tecnológicos utilizados durante as sessões de gravação. Isso foi feito, pensando que a opção por certos equipamentos ou softwares poderia ser parte de uma análise posterior, considerando o impacto que o tipo de mediação pode exercer no próprio processo criativo.

Figura 1 - Setup para gravação da sessão de gravação no dia 15 de dez. de 2023



Fonte: Meirelles, 2023, “Diários de uma criadora”.

Em outros momentos, durante a elaboração dos diários, o perfil da análise autoetnográfica passou a ser mais analítico, ou até crítico. Se por um lado, o que se pretende com a autoetnografia analítica seria “[...] conhecer profundamente a atividade registrada, obter

ideias, refletir e criar conhecimento a partir delas” (López-Cano, 2014, p. 145), ao torna-se crítica seu objetivo seria o de “descobrir formas novas ou diferentes de criar e argumentar sobre as limitações das formas criativas convencionais” (idem).

Ao decorrer do processo de reflexão, análise e documentação do processo criativo, me deparei com a ocorrência de um tipo de conteúdo que me informava não só dados e etapas do fluxo de trabalho, mas que revelava traços particulares do meu modo de compor, endereçando a ele – ou a mim – sugestões, confirmações ou críticas. Após notar um certo padrão no tipo de conteúdo que emergia das minhas reflexões, procurei separá-los em quatro categorias: *insights*, pistas, desafios e referências. Em seguida, elaborei um índice no início do diário para servir como referência em relação ao significado de cada uma delas:

Pista: Indicam pistas de procedimentos ou caminhos que tenho adotado (intuitivamente ou não) nos meus processos criativos e que servirão de guia para reflexões futuras.

Insight: Indicam possíveis atitudes futuras em relação a estrutura da tese, ou ao processo composicional – possível resolução de problemas ou incongruências a serem olhadas.

Desafio: Indicam os obstáculos e desafios que foram ocorrendo ao longo dos processos de criação de cada composição. Futuramente eles serão importantes para uma reflexão do processo como um todo, sobretudo quando demonstrado como os obstáculos foram resolvidos.

Referências: leituras, escutas etc. (Meirelles, 2023, “Diários de uma criadora”)

Essas categorias de informação/pensamentos, foram dispostas ao longo do diário como uma espécie de *hipertexto* (Landow, 1992), diferenciadas do corpo do texto através de caixas coloridas, em que cada cor representava uma categoria.

Figura 2 – Pistas, insights, desafios e referências

Insight: Tenho pensado em me referenciar às obras como "estudos de criação", já que dizem respeito muito mais ao processo do que ao resultado. Além disso, a obra, mesmo depois de analisada e descrita, se trataria de um projeto em aberto, passível de edições, cortes, mudanças.	Pista: Após me retirar um pouco do processo criativo em si, fazendo uma espécie de tour pela sua órbita, consegui criar o resto da letra em poucos minutos, o que demonstrou a importância do distanciamento da obra e do processo, além da importância de criar referências.
Desafio: Nessa música em especial, sinto que um grande desafio, por se tratar de um arranjo vocal com várias camadas, será principalmente EQUALIZAR devidamente as vozes para que seja evidenciado o arranjo como um todo.	Ref.: "Medulla" (Björk) – álbum vocal Paralelamente, surgiu o desejo de criar algo utilizando apenas a minha voz como fonte sonora, um pouco inspirada no disco "Medulla" de Björk, no qual ela utiliza a evoz de maneira inusitada, com bastante manipulação.

Fonte: Meirelles, 2023, "Diários de uma criadora".

Foi interessante notar que ao estabelecer essas categorias de informação a respeito do meu processo criativo, o próprio reconhecimento de cada uma delas em meio ao processo de *auto-observação* foi se tornando mais dinâmico, e aos poucos tomando forma de um vocabulário próprio dos meus mecanismos criativos. A cada nova etapa do processo, ou ao iniciar a composição de uma outra obra, esse vocabulário foi sendo reabsorvido e ampliado, culminando em um acervo de ferramentas único, uma maleta de conhecimento organizada por uma autoetnografia que deu suporte a novos empreendimentos criativos, à *exploração do meu universo idiossincrático* e a experimentação via trabalho composicional.

CONCLUSÃO

Neste artigo, procurei refletir a respeito do caráter experimental da pesquisa que venho desenvolvendo, buscando uma fundamentação na noção de *composição enquanto experimentação*

(Gilmore, 2014). Vimos que, o experimentalismo que permeia esta pesquisa, se justifica tanto por uma preocupação em relação ao processo em detrimento ao resultado, o que é amparado pela metodologia utilizada – análise crítica das etapas do processo, possibilitando sua compreensão como um todo –, quanto pela proposta de investigar partes ainda não exploradas do meu universo estético enquanto artista. Para mim, essa foi uma postura fundamental para ampliar possibilidades estéticas, técnicas, descoberta e desenvolvimento de mecanismos criativos, apontando para novas estratégias composicionais e resultados sonoros.

Para amparar esse processo em direção a um viés experimental, foi essencial a adoção de certos recursos da pesquisa auto-etnográfica, como a elaboração de um diário de bordo, intitulado de “diários de uma criadora”. Tanto pelas estratégias de levantamento de dados quanto de análise, a autoetnografia serviu para esclarecer certas inclinações, hábitos e desejos em relação à minha prática criativa as quais não estavam evidentes a princípio, garantindo um acesso direto aos meus mecanismos criativos e a possibilidade de repensá-los de diferentes maneiras em meio ao meu processo composicional.

REFERÊNCIAS

BARRET, Richard. From Experimentation to Construction. *In*: CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob (Ed.). **Artistic Experimentation in Music: An Anthology**: Leuven University Press, 2014. 411 p. (Orpheus Institute Series).

BROVIG, Ragnhild; DANIELSEN, Anne. **Digital signatures**: The impact of digitization on popular music sound. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2016. lx, 188 pages. ISBN 9780262034142.

LANDOW, George P. **Hypertext**: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology (1991), 1992, p. 256.

LOPEZ-CANO, Ruben; SAN CRISTÓBAL, Ursula. **Investigación artística en música:** Problemas, métodos, experiencias y modelos. 1. Ed. Barcelona, Espanha: Fundo Nacional para la cultura y las artes; Escola Superior de Música da Catalunya; ICM (Grup de Recerca), 2014. 260 p. ISBN 978-84-697-1948-0.

MEIRELLES, Luisa. **Diários de uma criadora.** Campinas, 2025. Documento inédito. Arquivo pessoal da autora.

GILMORE, Bob. Five Maps of the Experimental World. *In*: CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob (Ed.). **Artistic Experimentation in Music:** An Anthology: Leuven University Press, 2014, p. 411. (Orpheus Institute Series).

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo:** análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo, 2012, p. 192.

MEIRELLES, Luisa. **A voz na construção das sonoridades:** uma análise dos comportamentos vocais no disco "Milagre dos peixes" (1973) de Milton Nascimento. Campinas, SP, 2018, p. 125.

MOLINA, Sergio. **A composição de música popular cantada:** A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. São Paulo, 2014, p. 159.

PACE, I. (2022). **The Two Traditions of 'Experimental Music':** Implications for the Later Conceptual history. Paper presented at the Xperimus 2022 Conference, 16 Apr 2022, Porto, Portugal.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects:** An Essay across disciplines: University of California Press, 2017, p. 614.

SCHAEFFER, Pierre (ed.). **Vers une musique expérimentale :** La revue musicale 236. Paris: Richard-Masse, 1957.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

TERRA, Inês. **Entre vozes viajantes:** exploração vocal no Teatro invisível de Meredith Monk, 2019, p. 75.

VANHECKE, Bart. A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe. *In*: CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob (Ed.). **Artistic Experimentation in Music**: An Anthology: Leuven University Press, 2014, p. 411. (Orpheus Institute Series).

DISCOGRAFIA

Duo LuS. **Água Clara**, 2022.

Björk. **Homogenic**: One Little Indian, 1997.

Björk. **Vespertine**: One Little Indian, 2001.

Björk. **Medulla**: One Little Indian; Elektra Enterteinmant, 2004.

23

Renato de Moraes Martins (Universidade de Évora)

Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

O CURURU E A POLCA:

RITMOS CAIPIRAS NA BATERIA

INTRODUÇÃO

Com a independência dos países da América Latina no século XIX, as classes dominantes locais se utilizaram da dualidade “civilização e barbárie”, através da reprodução dos valores estéticos europeus, para justificarem sua dominação e se manterem no poder, responsabilizando política, social e racialmente as classes baixas pelo atraso de suas nações recém-emancipadas. Assim, as classes dominantes locais se firmavam como cultas, inteligentes, desenvolvidas, modernas e superiores. “O espírito civilizado quer dizer que é justo e proveitoso para todos que uns povos mandem e que outros, os bárbaros, obedeçam” (Rojas Mix, 1991, p. 65).

Esse processo, denominado de “colonialidade do poder” (Quijano, 1992), é aplicado na forma de uma “atualização dos processos colonialistas pelas elites latino americanas”, que tem como função estabelecer “relações sociais hierárquicas compostas simultaneamente por dominação, exploração e conflito embasadas pela raça” e, para isso, divide-se em: “colonialidade do saber” (Quijano, 1992), “colonialidade do ser” (Mignolo, 1995; Wynter, 2003; Maldonado-Torres, 2007), “colonialidade da natureza” (Walsh, 2013) e “colonialidade do gênero” (Lugones, 2008). Dessa forma, ao observar as relações entre América Latina e África com a Europa e os Estados Unidos, por meio da música, Silva (2021) constata a presença de “mais um tentáculo da colonialidade do poder”, denominado por “Silva (2019) como colonialidade do ouvir ou colonialidade de la escucha” (Silva, 2021, p. 4-6).

A bateria, como um dos mais influentes instrumentos do século XX (Brennan, 2020), teve importante papel na política de expansão e domínio cultural estadunidense na América Latina no início do século XX (Tinhorão, 2004), representando, segundo Barsalini (2014), no samba, e, Alonso (2011), na música caipira/sertaneja, a tensão entre o moderno e o arcaico, o progresso e o atraso na música brasileira.

A música caipira, originária na região rural do centro sul brasileiro pelas camadas mais simples da população (Correa, 2002), também sofre desvalorização estética, artística e cultural, conforme aponta Vilela (2011) e Tinhorão (2004, 2006).

Assim, este artigo apresenta como resultado, através das “funções rítmicas dos instrumentos de percussão no samba” de Barsalini (2014), a adaptação para a bateria de dois ritmos comumente encontrados no repertório da música caipira, o cururu e a polca, com objetivo de expansão instrumental, como defendido por Carvalho (2011), e, como prática de colonial, conforme exposto em Barbosa (2024).

A BATERIA

A bateria talvez seja o instrumento que melhor nos ajude a perceber a música popular no século XX. Como instrumento de apelo popular, conquistou gerações e atravessou fronteiras, influenciou e foi influenciada por culturas ao redor do globo e participou ativamente de muitas das transformações sofridas pela música desde o seu surgimento, da música popular à erudita.

Novas formas de música floresceram na segunda metade do século XX e, tal como aconteceu com o nascimento dos gêneros musicais populares anteriores, a bateria desempenhou frequentemente um papel fundamental na sua criação. Vários destes estilos tiveram influência global, como ilustrado por uma série de estudos de casos regionais da Jamaica, Nigéria, EUA e Europa (Brennan, 2020, p. 277-278 - tradução do autor).

A bateria tem sua origem atrelada ao surgimento do jazz, no início do século passado, nos Estados Unidos da América, ambientada na efervescência e pluralidade cultural e musical, *swing*, *ragtime*,

fox trot, com expoentes como os bateristas Baby Dodds, Zutty Singleton, Gene Krupa, Chick Web e Buddy Rich, Kenny Clarke, Art Blakey, Max Roach e Philly Jo Jones, dentre outros (Scheuerell, 2017).

Chegou ao Brasil como parte do plano de dominação cultural de expansão imperialista estadunidense na América Latina, “a partir de meados de 1919, com as exibições do seu Harry Kosarin Jazz Band (Rag-Time Band de Harry Kosarin)” (Tinhorão, 2004, p. 253), apresentando a novidade da “bateria americana” e tendo grande aceitação nas emergentes classes média e alta por representar o avanço, o progresso, contrapondo-se às classes baixas tidas como atrasadas, incultas e subdesenvolvidas.

EXPANSÃO INSTRUMENTAL

No Brasil, com sua pluralidade de manifestações culturais, artísticas e musicais, pode-se dizer que o processo de expansão instrumental da bateria teve grandes avanços idiomáticos e transformações estilísticas representadas por grandes expoentes instrumentistas, a começar praticamente desde a sua chegada no início do século passado.

Luciano Perrone, com suas primeiras adaptações ao samba, maxixe é considerado o pioneiro nesse processo e seguido, posteriormente, por Milton Banana e a bossa nova no final dos anos 1950 e Edison Machado com seu samba de prato, dentre outros desse período (Tinhorão, 2004; Barsalini, 2014; Moreira, 2011).

Para Barsalini (2014), a incorporação da bateria no samba e na música brasileira a partir de sua chegada representou a tensão entre o “local e o estrangeiro” ou “o arcaico e o moderno” nas classes

sociais. De um lado, o samba se firmava como identidade nacional, com seus instrumentos “rústicos”, do outro lado, a bateria representava a modernização estrangeira (Barsalini, 2014, p. 47).

A esfera musical se conectava, à sua maneira e em diferentes gradações, ao conflito político e ideológico gerado em um país que buscava se firmar como nação, em busca de traços identitários determinados por peculiaridades locais, que se redefiniam constantemente sob o impacto da absorção de elementos estrangeiros (Barsalini, 2014, p. 47).

Grande parte dos estudos destinados à bateria tiveram como foco o “jazz e rock, ignorando gêneros fora desses reinos”. Isso acabou por gerar “generalizações sobre músicas de outros gêneros, sem levar em conta todas as sutilezas que as diferenciam e rotulando-as em termos amplos como ‘Latina’ ou ‘World Music’”. Entretanto, com a crescente pesquisa acadêmica¹ a partir do século XXI, é preciso considerar a bateria brasileira com vários exemplos a respeito desse valioso corpo de estudos não ingleses, que jogam luz às complexidades de bateristas, como Edison Machado (1934-1990), Airto Moreira (1941), Dom Um Romão (1925-2005), Márcio Bahia (1958), Wilson das Neves (1936-2017), Hércio Milito (1931-2014) e Luciano Perrone (1908-2001), entre outros (Gohn, 2021).

Na música caipira, representando a mesma modernização, a bateria, assim como outros instrumentos, como o teclado e o baixo elétrico, só faziam parte dos arranjos no final dos anos 1960. É nesse contexto que Leo Canhoto e Robertinho, em seu disco de estreia de 1969, passam a incluir guitarra, baixo e bateria no “intuito de fazer música rural”. Assim, é considerado “o primeiro disco a fundir, explícita e conscientemente o rock da jovem guarda e a música sertaneja” (Alonso, 2011, p. 55).

1

Para mais informações sobre a pesquisa acadêmica da bateria no Brasil, ver os trabalhos de Milan e Sulpício, (2020) e Souza e Schambeck (2012).

A COLONIALIDADE DA ESCUTA NA MÚSICA CAIPIRA E A PRÁTICA DECOLONIAL

Podemos encontrar essa tensão entre o “moderno e o arcaico” na música caipira, mesmo sendo uma música rica em vários aspectos, dentre os quais destacamos a diversidade rítmica. Muitas vezes essa música é apontada como uma música de baixo valor estético, cultural e artístico, representando a dicotomia social entre campo e cidade.

Ao observarmos as relações entre América Latina e África com a Europa e os Estados Unidos, por meio da música, constata-se a presença de “mais um tentáculo da colonialidade do poder”, denominado por “Silva (2019) como colonialidade do ouvir ou colonialidade de la escucha” (Silva, 2021, p. 4-6).

No âmbito da música isso implica reconhecer que, construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música (Queiroz, 2020, p. 154).

Para Vilela (2011, p. 35), a música caipira ou sertaneja é aquela que se mantém se ligada “ao fazer e ao viver do camponês do Centro-Sudeste do Brasil” e que por isso “foi e é fruto de preconceitos e comentários disparatados por parte de leigos e pesquisadores. Às vezes a falta de conhecimento musical, às vezes um olhar etnocêntrico...” (Vilela, 2011, p. 35).

Para Tinhorão (2006, p. 175-176), tal preconceito é proposital e encontra significado na tensão entre as classes sociais através da classe média sempre em busca de status e caracterizada no seguinte pensamento: “caipira é gente de áreas subdesenvolvidas, logo sua cultura e sua música são subdesenvolvidas”.

Por outro lado, vale destacar, como uma das características da música caipira, a sua diversidade rítmica, corroborada na observação de Vilela (2011, p. 46): “Desconhecemos na música popular algum segmento que abrigue tantos outros ritmos distintos. Afirmamos isso com base em nossas pesquisas. A música caipira é o maior guarda-chuvas de ritmos distintos existentes na música brasileira”.

Conforme Correa (2002, p. 169), “Os gêneros musicais encontrados na música caipira, como Cateretê, Cururu, Batuque, Toada, entre outros, são, em geral, oriundos de danças populares e caracterizam-se por determinado padrão rítmico” e relacionam os seguintes ritmos: Cateretê Cururu, Toada, Arrasta-Pé, Família da Mazurca (Mazurca, Valseado, Valsa, Valsinha), Família do Batuque (Batuque, Balança, Balançado, Batidão), Moda Campeira, Guarânia, Rasqueado, Polca (Polca Mato-grossense, Polca Caipira), Cana Verde, Xote e Pagode de Viola.

De acordo com Torneze (2004, p. 9), sobre os ritmos caipiras: “Em relação aos diversos toques, batidas ou levadas procuramos listar aquilo que é mais tradicional ou mais observado dentro daquele ritmo”. Entretanto, vale destacar que a tradição oral como forma de transmissão, assim como as variantes locais, pode influenciar em pequenas alterações, mas que acabam “sempre obedecendo à célula rítmica fundamental”. E citam-se os ritmos a seguir: Cateretê, Cururu, Toada, Guarânia, Moda Campeira, Rasta-Pé, Querumana, Pagode de Viola, Recortado, Valseado e Corta Jaca.

Ao mesmo tempo que é possível perceber tais “tentáculos” em diversas práticas que permeiam e atuam a fim de perpetuar uma visão etnocêntrica e uma hierarquização estética em nossa relação com a música caipira, também percebemos manifestações eclodirem em sentido de exaltar e validar a produção artístico-cultural, baseadas no ser e saber locais, como defende Carvalho (2011).

A mestiçagem de nossa música é reconhecida como espelho de nossa identidade racial, presente no senso comum e discutida nas altas esferas por sociólogos,

antropólogos ou etnomusicólogos. O que postulamos é que esta mestiçagem “apareça” em todos os âmbitos, não só em discussões de estudiosos, mas principalmente na educação musical básica, nos cursos de instrumento e prática instrumental, nos ensaios, de forma não só sentida, como pensada (Carvalho, 2011, p. 135).

Considera-se que práticas que se manifestem em contraposição aos elementos simbólicos da colonialidade podem ser definidas como “prática decolonial”. Segundo Barbosa (2024), os estudos decoloniais demonstram que a América Latina ainda padece com as feridas imprimidas pelos séculos de colonialismo, como:

machismo; racismo; clientelismo; uso da violência como método de resolução de conflitos; a permanência de latifúndios; dependência econômica; dependências cultural e acadêmica: apesar da rica cultura popular autóctone, a colonização mantém a lógica da valorização das culturas dos países centrais do capitalismo, principalmente europeus e norte-americanos e menosprezo e preconceito com a cultura local (Barbosa, 2024, p. 1).

E, assim, o autor define como prática decolonial o conjunto de ações que visam combater tais aspectos:

Portanto, dizer que uma prática ou estudo é decolonial significa se posicionar - e também atuar - em oposição a essas feridas coloniais: promover práticas antirracistas e combater o machismo e o racismo em todas as estruturas — da linguagem aos centros de poder; lutar por políticas públicas que promovam a inclusão de todos os setores da sociedade; promover políticas públicas que revertam o uso da violência como coerção e resolução de conflitos; defender a reforma agrária, o uso adequado dos espaços urbanos, a preservação ambiental e dos povos originários e quilombolas; defender ações de emancipação econômica para além da economia primário-exportadora, sempre respeitando a sustentabilidade; lutar pela valorização da cultura popular, lembrando que essas manifestações são sempre vivas e, nessa

categoria, estão incluídas tanto a cultura ligada às tradições populares quanto as que surgem nos centros urbanos (Barbosa, 2024, p. 1).

Dessa forma entendo que pensar, pesquisar, debater, experimentar, compor, interpretar, divulgar e atuar musicalmente, tendo como alicerce a música caipira, personificada em sua estética rítmica adaptada para a bateria como expansão instrumental, demonstrado neste trabalho, possa ser considerado genuinamente como uma prática decolonial.

ADAPTAÇÃO DO CURURU E DA POLCA PARA A BATERIA

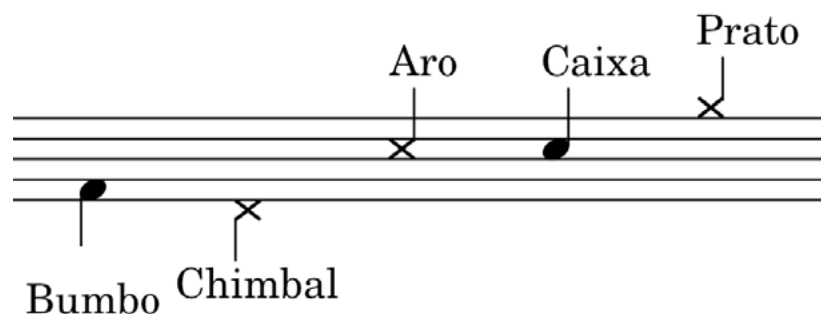
O processo de adaptação visou respeitar as características de cada ritmo, no sentido de que fosse possível identificar cada levada adaptada na bateria com o ritmo original.

Através das “funções rítmicas dos instrumentos de percussão no samba, fraseado, condução e marcação” de Barsalini (2014), pude adaptar a “célula rítmica fundamental” do cururu e da polca para a bateria. Barsalini (2014, p. 192), ao analisar temas de samba na bateria, concluiu: “além de implementar diferentes sonoridades aos padrões de acompanhamento no samba, abriu ainda a possibilidade para o instrumentista reorganizar as tarefas das mãos e pés, e suas correspondentes funções rítmicas”. Dessa forma a adaptação que faço a seguir segue tais preceitos para reorganizar “as tarefas das mãos e pés, e suas correspondentes funções rítmicas” (Barsalini, 2014, p. 192).

Em conformidade com Barsalini (2014), proponho a adaptação dos ritmos caipiras para a bateria com o objetivo de expansão instrumental, como defendido por Carvalho (2011), e como exposto em Barbosa (2024), como prática decolonial.

Para a adaptação dos ritmos cururu e polca para a bateria, utilizei a seguinte notação:

Figura 1 – Notação musical para a bateria



Fonte: Autoria própria.

CURURU

O cururu é uma manifestação cultural caipira, encontrada na região do Médio Tietê paulista. Embora não seja dançado na região há décadas, permanece ainda hoje apenas como uma modalidade de desafio. Ainda existe uma correlação entre essa dança e a dança de São Gonçalo, utilizada na catequização dos povos nativos (Lima, 1954).

A seguir, a célula rítmica do cururu.

Figura 2 – Célula rítmica do cururu



Fonte: Autoria própria.

Nesta adaptação do ritmo cururu, utilizei: o bumbo tocando uma colcheia pontuada seguida de uma semínima, desempenhando, assim, a função de marcação rítmica; o prato de condução tocando uma colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo do compasso, desempenhando a função de condução rítmica; e a caixa tocando a última colcheia do compasso, desempenhando a função de fraseado; e o chimbal com o pé esquerdo dá suporte rítmico à caixa, utilizando, assim, os quatro membros.

Figura 3 - Adaptação do ritmo cururu para bateria



Fonte: Autoria própria.

POLCA

De acordo com Borba (2017), a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé são ritmos trazidos pela imigração paraguaia no século XIX no antigo Mato Grosso e que se espalharam por São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, "influências diretas ou indiretas da cultura paraguaia no Brasil" (Borba, 2017, p. 119-120), como a inserção da harpa diatônica na música caipira e do ritmo que se destaca pela alternância dos compassos 3/4 e 6/8.

Figura 4 - Célula rítmica da polca



Fonte: Autoria própria.

Figura 5 – Adaptação da polca para a bateria



Fonte: Autoria própria.

Nesta adaptação do ritmo da polca para a bateria, destaquei a sobreposição dos compassos binário composto e ternário de forma que o prato de condução tocado a cada duas colcheias interpreta o pulso do 3/4 simultâneo ao 6/8, assim como o bumbo, ao destacar os tempos 2 e 3, o chimbal com o pé executado a cada três colcheias destaca o pulso do 2/4, composto na forma do 6/8, assim como o aro da caixa e a caixa caracterizando idiomáticamente o ritmo da polca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a bateria, mesmo entre as tensões sociais, contribuiu para as transformações e mudanças na música no século XX, principalmente na música brasileira, ao fundir-se com ritmos regionais, como o samba, baião, maracatu, ijexá, afro-baianos, congado, dentre tantos outros. Desenvolveu-se e expandiu-se técnica e idiomáticamente, fato que vem sendo corroborado nos mais diversos estudos acadêmicos decorrentes, principalmente, a partir do século XXI. Tais aspectos baterísticos têm sido valorizados e estimulados cada vez mais a fazerem parte de discussões e debates, tanto em práticas artísticas quanto acadêmicas.

Ao abordar a música caipira, pudemos notar a sua marginalização em função da chamada colonialidade de escuta, que aponta para a racialização, distinção de classe e desvalorização estética do

caipira e toda sua produção artística e cultural influenciando nossa relação com a música caipira.

Portanto, notamos que ao manifestar uma atitude em busca por independência artística e cultural, seja ao pesquisar, pensar, debater, valorizar, divulgar e atuar musicalmente com elementos da cultura musical regional brasileira, como os ritmos da música caipira adaptados para bateria, além de contribuir para a expansão instrumental, pode ser considerada também como uma prática decolonial.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

BARBOSA, Alexandre. O que é decolonialismo? **CJE Departamento de notícias e editoração ECA- USP**, 2024. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/noticias/cje-departamento-de-jornalismo-e-editoracao/o-que-e-decolonialismo-por-alexandre-barbosa>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BORBA, Júlio César Matos. Galopera: música instrumental paraguaia no Brasil. **Música em perspectiva**, v. 10, n. 2, p. 117-134, dez. 2017.

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

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira**: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. 2011. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CORRÊA, Roberto Nunes. **A Arte de pontear viola**. 2. ed. Brasília: Editora Viola Corrêa Produções Artísticas, 2002.

GOHN, Daniel. The drum kit beyond the Anglosphere. *In*: BRENNAN, M; PIGNATO, J. M; STADNICKI, D. A. (eds.). **The Cambridge companion to the drum kit**. 2021, p. 125-144.

LIMA, Rossini Tavares. **Folclore de São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1954.

LUGONES, Maria. Coloniality and Gender. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73-102, 2008.
Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso&tling=pt. Acesso em: 20 dez. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, mar./maio 2007.

MIGNOLO, Walter. **The darker side of the Renaissance**: literacy, territoriality and colonization. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

MILAN, Caio Conti; SULPÍCIO, Eliana Guglielmetti. A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, Campina Grande, 2020. **Anais...** 2020.

MOREIRA, Airá. **A História da bateria no Brasil**. Modern Drummer Brasil. 100 ed. São Paulo: Editora Melody, 2011.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 10, n. 1, p. 153-199, jan./jun. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 12, n. 29, p. 11-20, 1992.

ROJAS MIX, Miguel. **Los cien nombres de América**. Espanha: Editora Lumen, 1991.

SCHEUERELL, Casey. **Berklee Jazz Drums**. Boston: Berklee Press, 2017.

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina**. 2019. (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SILVA, Ariana Mara. Por (Etno)Musicologias Decoloniais: Breves Apontamentos. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 4, Florianópolis, 2021. **Anais...** 2021.

SOUZA, Henry; SHAMBECK, Regina. A pesquisa sobre bateria no Brasil. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22, João Pessoa, 2012. **Anais...** 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Música sertaneja é esse negócio. *In*: TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: Temas e Questões. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

TORNEZE, Rui. **Cancioneiro de viola caipira** - volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.606/T.472011.tde-14062011-163614>. Acesso em: 9 abr. 2020.

WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom**: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. CR: The New Centennial Review 3.3. Michigan: Michigan State University Press, 2003. p. 257-337.

Eixo

4

**PROCESSOS EXPERIMENTAIS
E MATERIALIDADES**

24

Sarah Marques Duarte (UNESPAR)

SUSTENTAR ETICAMENTE A POESIA NA INVESTIGAÇÃO:

RE-PERFORMANCE E MAPEAMENTO
DE FORÇAS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.24

É recorrente o debate, em eventos, aulas, cursos, publicações (e por aí vai), em torno de metodologias de criação/pesquisa no campo das artes. Por vezes, essa busca se apresenta como algo novo, diferindo das referências existentes, talvez por esquecimento ou por terem sido deixadas de lado em nome da urgência por novidade — um eco persistente do modernismo que ainda reverbera nas práticas e pesquisas artísticas. Contudo, esse movimento parece apontar também para a vontade de cultivar caminhos, abrir escutas e colocar modos de fazer-pensar em diálogo - bem mais que de desejos de afirmação de um método singular e novo. É justamente apostando no compartilhamento de processos como meio de estruturar percursos por meio da reflexão e como convite à troca que escrevo hoje. Neste momento, venho pensando em nutrir, por meio de jogos e dinâmicas desenvolvidas pelo Modo Operativo AND¹, um procedimento altamente experimentado em componentes relacionados à arte da performance na universidade: a realização de re-performances. Acredito que, ao lançar mão das práticas do MO_AND, o exercício de re-performance - empregado também por mim há alguns anos - irá tecer formatos outros, mais abertos e mais sintonizados com a energética criativa dos artistas em formação, contribuindo de modo mais amplo para o envolvimento com o percurso na universidade.

Ao longo do ano de 2025, em diálogo com a antropóloga Fernanda Eugênio, venho trabalhando no “como” (em vários como), no modo, conversando sobre as formas de inaugurar caminhos de pesquisa/criação. O momento inicial de um processo, suspeito, abriga a potência de engendrar distintos percursos, diferentes qualidades de relação com o que o caminho - em sua contínua movên-

1 O Modo operativo And (MO_AND) é uma metodologia de caráter ético-estético e somático-político, transversal a múltiplas áreas de conhecimento, foi criada e investigada pela antropóloga brasileira Fernanda Eugênio desde os anos 2000. Para maiores informações sobre o MO_AND, acessar a plataforma virtual do AND_Lab | Arte-Pensamento e Políticas de Convivência que disponibiliza conteúdos como publicações, vídeos e registros de trabalhos desenvolvidos pelo AND.

cia - trará, como expõe Sandra Rey ao traçar considerações sobre a pesquisa em artes: "O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo" (Rey, 2002, p. 132). Sem previsão do tempo, ou mapa que nos antecede para guiar a viagem - do contrário estaríamos manipulando o percurso, impossibilitando que vias outras se abrissem durante o processo e nos levassem a lugares desconhecidos - parece indicado fazer as malas com o que temos, considerando tanto experiências, quanto a intuição. Para a primeira, referente às experiências, levamos na bagagem pertences de vivências anteriores, aqui compreendendo também o que levamos prevendo "imprevistos": "vou levar tal coisa, vai que preciso!". Já a intuição, apesar de também ter suas raízes na experiência, abraça conjuntamente o que carregamos conosco sem nem saber o porquê.

Intuo, então, que articular exercícios que tenho proposto a estudantes há alguns anos, com dinâmicas brindadas pelo Modo Operativo And, poderá abrir caminhos em minha prática docente, inaugurando trajetos que, se bem não ignoram as experiências que carrego, incorporem o desconhecido tornando a sala de aula, laboratório de pesquisa (também e constantemente) para mim. Ao mesmo tempo, acredito que os jogos do MO_AND permitirão que a vivência da formação artística - nesse caso conectada à performance - esteja sintonizada a uma prática ética que articule diálogo, cuidado, encontro, consistência, recolha, comparência, implicação, justeza, exposição, rigor, além de um compromisso com a explicitude e com a abertura dos trabalhos, entre outras dimensões mobilizadas pelo AND em múltiplas dinâmicas e ferramentas-conceito.

Sinto que, além de contribuir com os processos de criação - aspecto central da experiência de uma graduação em artes - as práticas e diálogos possibilitados pela matéria sensível ofertada pelo AND, favorecem - a partir da pausa - que se fundem também movimentos de pré-paração. Sim, a preparação é também processo - inclusive, é parte fundamental (são mesmo inseparáveis e

mutuamente determinantes). Por isso, sobre ela, a preparação, faz-se igualmente necessário “parar” para “reparar”. E é nesse sentido que aqui nos deteremos na “preparação”: arrumar as malas com o que há, acolhendo o não-saber quando/onde se chegará como parte e tempero da jornada.

RE-PERFORMANCE COMO CHÃO PARA PRIMEIROS PASSOS

Fugindo das armadilhas da compreensão do trabalho de arte como resultante de uma ideia materializada em composição/obra, venho utilizando a re-performance como exercício de caráter experimental, partindo de uma abordagem que, mesmo indiretamente, aposta na “posição-com” (ferramenta-conceito do AND) e na rematerialização como caminho de um fazer engajado no diálogo - entre os artistas em formação com ações realizadas por outros artistas e entre o próprio grupo formado a cada semestre no componente de performance no Bacharelado em Artes Visuais (antes e depois da apresentação do exercício, conversamos sobre as propostas). Além disso, reparando agora, o trabalho aponta para a realização de re-performances como tomadas de posição, cada uma delas, em relação à performance de referência, afinal, como afirma Naira Ciotti (2018, p. 3) “Na reperformance, a questão é de responsabilidade no reconhecimento da contaminação pela obra de um outro artista.”

Ademais, não raro, as primeiras aulas do semestre explicitam o receio de muitos estudantes em relação à performance: timidez, medo, incompreensão, aversão, entre outros. Começo os encontros, então, compartilhando práticas corporais e coletivas de forma a expandir a compreensão em torno da linguagem, bem como a exercitar estados de presença que permitam a coexistência desses múltiplos afetos com o fazer artístico: é possível performar com a

timidez, com o medo, com a incompreensão, e por aí vai... Tudo é matéria viva e material de trabalho. Paralelamente, discutimos textos em torno da performance em relação a ações e programas performativos, com o objetivo de ampliar o referencial artístico do grupo que, num segundo momento, irá realizar a re-performance, individual, ou coletivamente, de sua escolha - a provocação lançada é "que performance, de todas estas que estudamos, conversa contigo?". Nesse sentido, a re-performance torna-se também procedimento de apropriação e engajamento crítico - operação altamente experimentada na arte contemporânea: "a questão é de responsabilidade no reconhecimento da contaminação pela obra de um outro artista" (Cyotti, 2018, p. 3).

Esse aspecto, o reconhecimento da contaminação, visibiliza outro traço de nossas conversas: Os "como-com-com-quem?", como interrogantes que se apresentaram no caminho da pesquisa em artes. Sendo o "como" sempre "com", a prática da re-performance mostra mais uma de suas propriedades/possibilidades: o fazer é sempre coletivo, a prática da criação é de comparecimento e troca, de acompanhamento e compartilhamento, o processo é caminhada de encontros pois, como reflete Suely Rolnik (1989, p. 49): "É que quando se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros."

Entre as perguntas que, frequentemente, surgem na elaboração da ação: É possível que uma performance individual seja reformada em grupo? Os objetos utilizados devem ser os mesmos? E a duração? O lugar? A relação com o público? Para todas elas, digo: "tudo pode, mas depende" (pode tudo só não pode qualquer coisa). Certo, depende do que? Do compromisso e da compreensão, compromisso com a realização de um trabalho que nutra o grupo que discutirá a ação e compreensão em torno das escolhas realizadas em sua dimensão sensível e semântica - como dissemos, é possível e desejável coletivizar a responsabilidade do grupo e com o grupo. Desde o primeiro encontro conversamos sobre a performance

em sua potência catalisadora de corpos, tempo, espaço, relações. O trabalho pode ser feito em qualquer espaço: na sala de aula, em outros ambientes da universidade, fora, podendo também ser ativado no espaço urbano. Não há regras, mas tudo importa, tudo faz parte, incluindo os imprevistos. Na última aula, contudo, uma questão me inquietou: "Quanto posso me distanciar da performance referência?"

Entre os materiais utilizados nos primeiros encontros, uma série de interrogantes utilizados pelo performer e professor Dr. Renan Marcondes orienta a observação das performances estudadas, entre eles: "o que se transforma e o que se mantém" (2023)? Marcondes lança a questão para a reflexão em torno da transformação na estrutura interna de um trabalho. Contudo, ao deslocá-la para o exercício proposto, talvez tenhamos uma pista: parece não ser questão de quantidade: "quanto posso me distanciar?"; mas de observar a relação entre as ações - "trans-forma-ações": em que correspondem e em que diferem? No que se aproximam e no que se distanciam? A depender da transformação, trataria-se, ainda, de uma re-performance, ou seria já uma performance outra que referencia, como numa citação, a primeira?

Arthur Freitas (2022, p. 4), no texto Reperformance: a presença em questão, interroga: "Quando se imagina a ideia de re-performance, o que exatamente se está "re"-fazendo ou "re"-criando?" Como reflete o autor, a re-performance, por sua natureza, abriga a seleção de registros, relatos, implica seleções, interpretação ativa, sobreposição de temporalidades, recontextualização, problematização da ação "original", adequações, entre outras. Defende o desvio e a diferença como aspectos inerentes à prática, afinal se está "re"-criando. Com isso em mente, voltemos à pergunta: "Quanto posso me distanciar da performance referência?". Pois bem. Evidentemente não há resposta, afinal não se trata de situação passível de medição. Contudo, talvez possamos sugerir um deslocamento da questão: no lugar de perguntarmos "Quanto posso me distanciar?", criarmos vias de aproximação das forças operantes da performance-referência.

O JOGO DO ENUNCIADO, OU JOGO DE DESCRIÇÃO-CIRCUNSCRIÇÃO/ FORMULAÇÃO-PERFORMAÇÃO ISTO-ISSO-ISTO

Milene Duenha, em nossos últimos Encontros de pesquisa com o MODO OPERATIVO AND², compartilhou com o grupo presente o Jogo do Enunciado (um dos jogos de Transferência do MO_AND) que, em suas palavras, exercita a: “possibilidade de circunscrição daquilo com o que se depara, o acontecimento, como um percurso que permite mapear o campo de questões, afetos e emergências” (Duenha, 2022, p. 27). Milene embaralhou as cartas do jogo *Dixit* e começou, junto ao grupo, a mapear as propriedades/possibilidades, a inventariar o que havia na imagem da carta sorteada - nosso “isto” : registramos, enumeramos, decompusemos em palavras o conteúdo da “Imagem-situação”. Posteriormente, recolhemos do inventário os elementos de maior relevo e chegamos a uma frase, um enunciado portador das forças mapeadas (*ibid.*) - “matéria/forma contingente e situada do acontecimento” (Eugenio, 2019, p. 30). Em seguida, juntas, elaboramos a frase-força - nosso “isso” emergente - capaz de (quase) carregar as forças mapeadas, mas [...] aberta para possíveis desdobramentos” (*ibid.*). Por último, o grupo se mobilizou para desdobrá-la - com a matéria disponível no laboratório “com o terreno daquilo que concretamente se apresenta, com a matéria que dispomos e que a situação nos oferece” (Eugenio; Fiadeiro, 2013, p. 223) - em um novo “isto” - corpo de comparência no plano coletivo que ativa tais forças rematerializando-as em outra matéria: “posição”,

2

Projeto de extensão realizado no ano de 2025 no Laboratório de Performance (LaPerfo) da Escola de Música e Belas Artes (EMBAP) da UNESPAR - Campus Curitiba I. Coordenado por Milene Duenha, Francisco Gaspar Neto, Mário Eugênio Saretta Pogliа e Sarah Marques Duarte.

"decomposição", "reposição" (*ibid.*, p. 33). Importante que o processo de reparação - parar para reparar - inventário e mapeio dos "o quê, como, quando/onde", seja igualmente dedicado no momento de recepção do "isso" - frase-força.

Figura 1 - "*Emergiluz Sustentocorporal*"



Fonte: Acervo da autora - Aula de performance para 2º ano do Bacharelado em Artes Visuais.

Entre as frases-força que se manifestaram ao longo dos últimos encontros:

- Partescrita de uma duplassagem à parte oculta;
- Polivalência da disfuncionalidade;
- Céu-estrutura matemática;
- Emergiluz sustento-corporal;
- Ampliação duplo-fragmentada corporal;
- Redoderenças anamorficorbitantes;
- Fragmentos se desestruturam por força externa;
- Ameaça projetiva infantil.

Durante o exercício, algumas questões surgiram:

- Parece haver maior correspondência entre "decomposição" e "reposição" - entre "isso e isto", frase-força e re-performance - que entre "posição" - "decomposição" (isto-isso).
- Há frases-força com maior grau de explicitude e abertura que outras, sem dúvida. A última, dos exemplos, "ameaça projetiva infantil", mesmo tendo sido reperformada - o grupo se empenhou em realizar o trabalho - não alcançou materializar a "ameaça".

A partir destas questões tenho me perguntado: como enunciar o jogo de maneira a explicitar as operações de modo a alcançar sua maior potência?

EXERCITANDO O “ISTO-ISSO-ISTO” COMO PROCEDIMENTO DE SÍNTESE AFETIVA NA RE-PERFORMANCE

A partir da apresentação da re-performance como exercício poético-reflexivo de caráter prático, observado em sua potência disparadora de debates, mobilizadora de processos coletivos de reparação, escuta e diálogo; bem como do dispositivo de jogo “isto-isso-isto”, desenvolvido pelo MO_AND, me pergunto como articular um e outro de modo a possibilitar maior aproximação ao regime de forças operantes na performance referência, criando relações mais intensivas na elaboração da re-performance. Como lançar mão desta dinâmica para o exercício “performance-re-performance” como operação de discernimento e aproximação ao cerne de cada ação? Como dinamizar movimentos de abertura e explicitude que evidenciem e convidem os estudantes a um trabalho de maior diálogo com as performance-referência?

Hoje, parece-me que o caminho mais direto é a observação da performance referência como “Imagem-Situação” (Eugenio, 2019, p.31). Afinal, como Eugenio pondera, sobre os jogos de Zona de Transferência isto-isso-isto & isso-isto-isto: “[...] pode dizer-se que este conjunto de proposições - jogo é aquele que aborda de modo mais imediato a questão ‘como não ter uma ideia’” (2019, p. 30). A performance como um “isto”, acontecimento que convoca a um exercício de reparação que possibilita aos artistas em formação um desvio da necessidade introjetada de ter que se ter uma ideia. Contrariando esta lógica, são convidados a: “[...] reparar como notar algo, fazer reparagem: contemplar e inventaria o que tem, as propriedades e as possibilidades. [...] O quê? Como? E Quando-onde” (Duenha, 2022, p. 25). Desmembrar/ lembrar, decompor/recompor, recolher/dispôr, receber/retribuir/ ofertar, discernir/co-fundir etc., movimentos de preparação, de criação

de intimidade, carnalidade, oportunidade de saborear, tatear, estimar, tornar corpo e aumentar as zonas de contato com a coisa.

Contudo, tratando-se de uma atividade de caráter introdutório, sinto que explicitar a relação com a performance referência seja importante. Além de operar como um “isto”: posição, acontecimento e referência artística, ela cria também um “chão” para a caminhada inicial, um mapa que guia a primeira experiência na realização de uma performance. Comentei que, constantemente, há insegurança, medo e timidez no primeiro contato com a linguagem da performance, e a re-performance tem se revelado um procedimento potente para o enfrentamento destas questões, para o amparo da matéria sensível, vulnerável e, muitas vezes, a mais potente de muitas. Para que o momento de exposição não se converta em problema de exibição sair da lógica da composição para o campo das “posições-com”, pode ser também um caminho. Assim, se bem não há regras fixas, ou pressupostos, há desejos conectados às dimensões a serem trabalhadas no componente.

Entre eles, convergente às investigações do MO_AND, busca-se uma sensibilização que parte do descondicional do olhar, do ponto de vista analítico que julga, enquadra, esquadrinha para interpretar, dar sentido, causalidade, coerência e validade. As práticas buscam trabalhar o diálogo, a relação corpo a corpo com o entorno, com os textos, com as referências artísticas e teóricas. Consistência é um dos nomes que me chegam do vocabulário do And: “posicionar-se honrando a consistência envolve abdicar de perguntar ou responder o ‘que é’, em nome de um compromisso em descrever-circunscrever no que consiste aquilo que nos acontece, nos interpela, nos entre-tem enquanto o (sus)temos.” (Eugenio, 2019, p. 30).

Bem, com tudo isso, pergunto-me: como incorporar o Jogo do enunciado como exercício de paragem e reparação em relação à performance -“Imagem-situação” de modo a expandir as possibilidades de relação, sem que a reposição (re-performance) se afaste tanto

do “isto” inicial (isto-isso-isto)? Mesmo respondendo às questões “É possível que uma performance individual seja reperformada em grupo? Os objetos utilizados devem ser os mesmos? E a duração? O lugar? A relação com o público?”, entre outras, de modo afirmativo, há no exercício um compromisso de correspondência e diálogo. Nesse sentido, os “o quê, como, quando/onde” das re-performances são, constantemente, diferentes da performance-referência. Como dito, cada deslocamento deve ser feito com cuidado e rigor, o que não significa pudor ou rigidez. A aproximação à performance como Imagem-situação, seu processo de decomposição para a reconfiguração em cerne enunciável, poderia orientar esse trabalho de aproximação como preparação?

Não sei. Pensei que, para testar a incorporação do Jogo do Enunciado ao exercício de re-performance, após trabalhar coletivamente a dinâmica com cartas do *Dixit*, um caminho seria provocar os estudantes a realizarem os procedimentos de mapeamento, inventário, criação de enunciado e formulação da frase-força a partir da observação da performance-referência (“isto”). Tendo na bagagem o inventário realizado a partir dos “o quê, como, quando/onde”, enunciado e frase-força, convidá-los a realizarem a re-performance de modo a explicitar, ao máximo, o “isso” emergente - considerando também os elementos de maior relevo do inventário inicial. Nesse sentido, a relação entre “isto” e “isso” torna-se motor de experimentação, tomando emprestadas as palavras de Eleonora Fabião (que as empresta de Deleuze e Guattari) para definir o “programa performativo”: “enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação” (2013, p. 4).

FAZER, DE NOVO, PELA PRIMEIRA VEZ

Das questões que emergem da experimentação, das falhas, lacunas, do não saber, surgem também pontes e possibilidades de

diálogo. Ao expor o desafio em enunciar o jogo, bem como a diferença entre Imagem-situação e re-performance, Eugenio sugeriu a realização de agrupamentos com os elementos do inventário inicial. Identificar três grupos que compreendam a matéria verbal recolhida coletivamente, circunscrever as linhas de força de maior relevo. Para além da “finalidade” - a realização da frase-força de modo mais aberto e explícito, o que de fato ocorreu - o exercício possibilitou mais um gesto de aproximação à matéria afetiva do “isto”. Discernir como um processo de criação de zonas de contato com “o que há” a partir das questões “como” e “quando/onde”. A cada etapa do jogo, o afeto parece ir se mostrando um pouco mais. Como se fosse preciso bater à porta, pedir licença e ir entrando aos pouquinhos no “isto” para que o processo de reconhecimento vá se instaurando. A coisa vai te dizendo: “o que ela sabe sob a forma daquilo que ela porta” (Eugenio, 2021), surgem contornos sem necessidade de controle. Parar e reparar a cada vez: atenção sem tensão, espera sem urgência:

Não é necessário que você saia de casa. Fique junto à sua mesa e escute. Nem mesmo escute, só espere. Nem mesmo espere, totalmente em silêncio e sozinho. O mundo irá oferecer-se a você para o próprio desmascaramento, não pode fazer outra coisa, extasiado ele irá contorcer-se a seus pés (Kafka, 2011 *apud* Jacques *et al.*, p. 257).

No jogo do enunciado, a espera solitária sugerida por Kafka dá lugar à espera coletiva. O silêncio, dá lugar ao diálogo - situação tanto mais rica quanto mais desafiadora. Rica, pois reparando junto, corre-se menos o risco de sobrepor, ao processo de desvelamento do mundo, os véus da “interpretose” (Eugenio, 2021). Igualmente, no silêncio em grupo faz-se necessário, também, escutar o tempo de um corpo múltiplo - uma palavra pode interromper ou acelerar o processo de reparação que se está desenrolando aqui-ali-lá-cá. Evidencia-se a necessidade de afinação de um músculo invisível para o contato com os múltiplos ritmos em jogo, afinal, como certa vez Fernanda me disse “isso não é uma escolha minha, não é escolha de ninguém, é algo que, a partir daquelas entre-relações, se revela

quando todas essas questões se cruzam e fazem questão reciprocamente". O desafio é, novamente, pôr-se, de perto em perto, com o acontecimento - nem isenção, nem imposição - mas comprometidos com a justeza de cada situação. Lembrei-me de uma pergunta que Francisco Gaspar Neto nos faz de modo recorrente "o que isso precisa de mim?". Se bem não é possível saber definitivamente, habitar essa questão mostra-se como motor para a criação de relações mais sintonizadas com as direções que o acontecimento traz ao grupo.

Em nosso último encontro dedicado também à pesquisa a partir do Jogo do Enunciado, Francisco provocou o grupo com a questão: "Como é que o enunciado transporta/transforma o afeto? O que vem primeiro no enunciado? E o que passa?" E o que passa, como afirmou e pudemos presenciar em vários momentos, é a magia. Alegria do reconhecimento quando o transporte se faz. Aparições em matéria verbal e em formas espacializadas, materialização do esforço em enunciar tomando corpo compartilhável, manifestação visual daquilo que o enunciado não deu conta de expressar, mas que compareceu mesmo assim. Magia que, espero, as re-performances compreendam, transportando não só forma, mas, e principalmente, as intensidades em jogo na performance (isto).

Além disso, sinto que os procedimentos do jogo nos oferecem ferramentas para o diálogo em torno das próprias re-performances realizadas em sala de aula. Inventariar, circunscrever e enunciar, partindo sempre do que há, permite-nos uma aproximação que não responde a exigências formais pré-dadas, pois exige um esforço de enunciação singular, conectado ao que se apresenta: em suas palavras "é justamente porque nenhuma dessas coisas sozinha diz, que elas juntas quase dizem". A gente se reconjuntando e sendo procurado pelas palavras. Nesse sentido, o jogo possibilita um desvio tanto da lógica analítica, quanto da interpretativa, presentes em aulas de arte, e vem ao encontro de um desafio que há muito me mobiliza: "Como falar sobre isso que estamos vendo?" Falar sobre isso que "é impossível abarcar, mas que é muito importante reconhecer está lá"

(Eugenio, 2025). Como falar disso mesmo já reconhecendo a impossibilidade de fazê-lo totalmente? Novamente: o como, esse múltiplo contido em termo singular.

Neste como, que se desdobra em cada “com” — afinal, trata-se de encontro, de fluxo entre corpos (humanos e outros-que-humanos) — abrem-se modos de fazer e modos de falar — em realidade, fazer-fala e falar-faz. Desde a prática do Jogo do Enunciado utilizando as cartas do *Dixit*, passando pela proposta da re-performance tendo a performance-referência como Imagem-situação (nosso “isto” movente, que é já re-performance a cada vez que se manifesta), chegando ao compartilhamento do “isso” (re-performance) e posterior diálogo coletivo, acredito que a aposta é mesmo na abertura radical da sala de aula como lugar de experimentação, de novo e pela primeira vez. Um lugar de não-saber, de aprender a falar de novo e de novo, novamente, a cada vez.

REFERÊNCIAS

DUENHA, Milene Lopes. Quando “isso” se torna uma dança coletiva: uma abordagem sobre a produção de enunciados performativos em dança a partir do processo de criação de Rasuras. **Revista Mosaico**, Curitiba, v. 1, n. 23, p. 24-41, 2022.

EUGENIO, Fernanda. **Manual de sobrevivência para tempos irreparáveis**. [Websérie], 2021. Disponível em: <https://www.and-lab.org/programas-artefatos/manual-sobrevivencia-tempos-irreparaveis>. Acesso em: 28 set. 2025.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-livro AND** (A metodologia do modo operativo AND: teoria e prática). Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. Dossiê Cartografia: Pistas do Método da Cartografia - Vol. II. **Fractal**, Rev. Psicol. 25 (2), Ago 2013.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista **Ilínx**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013

FREITAS, Artur Correia de. Reperformance: a presença em questão. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-28, 2022.

JACQUES, Paola Berenstein et al. (org.). **Laboratório urbano**: pequeno léxico teórico-metodológico. Salvador: EDUFBA, 2022.

MARCONDES, Renan. **Videoaula sobre performance**. [Vídeo – Instagram], 2020.
Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DNs5S9_4rmf/. Acesso em: 28 set. 2025.

REY, Sandra Terezinha. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. /n: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 1989.



25

Helena Freitas Saretta (UFSM)

KITCHEN LITHO:
EXPERIMENTOS LITOGRAFICOS EXPANDIDOS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.25

INTRODUÇÃO

Utilizando uma pedra calcária como matriz de desenho, a litografia, consolidada como primeiro método planográfico de impressão, foi desenvolvida ao fim do século XVIII por Alois Senefelder. Diferente de outros formatos gráficos do período, tem seu princípio fundamentado na repulsão entre água e gordura, oferecendo alta capacidade reprodutível, configurando-se como uma tecnologia notável para o período, permitindo uma alta reprodutibilidade sem a necessidade de entalhes ou incisões.

Entretanto, mesmo que amplamente reconhecida por sua expressividade gráfica e relevância histórica, a técnica tornou-se, na atualidade, uma prática de difícil acesso. De acordo com Saretta (2025), sua complexidade técnica, a obtenção e o uso de materiais específicos que vão desde a matriz em pedra calcária até o momento de sua impressão em uma prensa específica, sobretudo, a presença de substâncias químicas como ácidos potencialmente nocivos à saúde e ao meio ambiente, além do custo geral, restringem a experiência, em grande parte, a ateliês especializados.

Diante dessas limitações, a chamada litografia de cozinha (*Kitchen Litho*), desenvolvida por Aizier-Brouard, surge como uma prática expandida da técnica que também acaba por ser mais acessível em razão do uso de materiais de uso comum. Ao propor a utilização de materiais facilmente encontrados no cenário doméstico e menos tóxicos, a *Kitchen Litho* preserva os fundamentos básicos da litografia, ao mesmo tempo em que amplia seu alcance, tornando viável a prática investigativa tanto para artistas quanto para pesquisadores e entusiastas das artes gráficas.

A investigação, realizada no primeiro semestre de 2025, teve como objetivo explorar essa prática a partir da experimentação, após contemplar uma breve análise do desenvolvimento histórico e técnico da litografia e o surgimento da *Kitchen Litho*, percebendo as

possibilidades técnicas, práticas e poéticas, sendo posteriormente aplicado a oficinas, tendo participantes familiarizados ou não com a prática gráfica e artística. Nesse percurso, a investigação revelou a imprevisibilidade como essência do fazer gráfico, onde o erro, o acaso e a falha deixam de representar desvios e passam a operar como forças que formam, transformam e moldam o processo.

A litografia em seu processo histórico, distingue-se de outros métodos de impressão utilizados na época principalmente por descartar a necessidade de entalhes ou incisões na matriz, o que para o período consolidou-a como uma tecnologia notável permitindo uma liberdade expressiva certamente singular.

Apesar de suas qualidades expressivas, a litografia foi gradualmente decaindo enquanto prática artística e experimental por limitar-se, em maioria, a espaços especializados, dificultando o acesso e sendo substituídos por processos industriais e mais simplificados que acabaram por ocupar parte de seu espaço. Todavia, de acordo com Saretta (2025), a litografia em pedra conserva grande valor entre artistas e pesquisadores, sobretudo por suas qualidades estéticas singulares que resistem à mecanização conservando este caráter único insubstituível, perpetuando um saber técnico como um gesto de resistência cultural, assegurando que suas possibilidades continuem a inspirar novas gerações de artistas e pesquisadores.

Entre esse diálogo de permanência e adaptação como uma forma de reavivar a experimentação na gravura, emerge a proposta de Aizier-Brouard.

Fiz contatos e conversei com entusiastas de impressão, como Bruno Gary Thibeu, um fabricante de prensas. Este último me informou sobre a possibilidade de desenhar em alumínio, acidificá-lo com ácido fosfórico e imprimir-lo em uma prensa de talhe doce. Obter esse ácido parecia complicado, e Bruno Gary me disse brincando que ele estava no refrigerante de cola. Em caso de dúvida, testei e meus testes funcionaram acidulando uma placa de alumínio

com refrigerante de cola! [...] gradualmente, fui facilitando o processo. Como não tinha placas de alumínio suficiente, usei o papel alumínio da minha cozinha. (Aizier-Brouard, 2012, pag. 52, tradução nossa)

Preservando o princípio fundamental da litografia, a *Kitchen Litho*, ou litografia de cozinha mantém não somente o caráter plano-gráfico de impressão como também a repulsão entre água e gordura, porém de uma forma simplificada que tornou uma possibilidade experimental democrática, utilizando materiais de fácil acesso como papel alumínio, óleo vegetal e refrigerante de cola, ampliando suas possibilidades no cenário contemporâneo.

ACASO E EXPERIMENTAÇÕES

O acaso é um fator intrínseco ao fazer artístico, a prática e pesquisa referente ao campo gráfico, envolve uma série de variáveis que frequentemente podem suceder resultados inesperados como borrões ou instabilidades impressas, compreendidas também como erros, falhas ou limitações. Compreender essa instabilidade como acaso, implica uma nova possibilidade gráfica, em que se há o registro do que se fez, e a possibilidade do que se pode ter.

Na prática da *Kitchen Litho*, o caráter imprevisível é evidente. Apesar de suas semelhanças com o princípio litográfico, é um processo de grande fragilidade em função de sua matriz sensível de papel alumínio, além de que, ainda em semelhança com a litografia em pedra, sua forma original só será realmente revelada no momento da impressão, revelando o que foi gravado e o que surgiu ou camuflou-se durante o processo.

Neste sentido, pensar esse acaso ou imprevisibilidade como uma possibilidade e não um obstáculo, de acordo com Ostrower (1995), entende-se como um fator relativo a receptividade do indivíduo

ao dito “incidente fortuito”, tal incidente refere-se ao acaso que ocorre no momento da prática, essa receptividade nasce a partir de uma expectativa inconsciente, e que ao experimentar determinada prática é necessário estar aberto a possíveis acontecimentos que podem partir ainda para futuras intervenções que resultarão possibilidades diversas, como forma de manifestação, enriquecendo uma espiral de individualidade, afirmando ainda que essa potência poética e artística necessita da expressividade obtida através do acaso para que se obtenha um equilíbrio entre experimentação e autenticidade.

A receptividade ao incidente fortuito na gravura pode ser compreendida a partir de sua condição de reprodutibilidade, que, ao permitir a repetição, também admite a variação. Tal movimento se aproxima dessa espiral de individualidade formulada por Ostrower, na qual o acaso constitui elemento formador do ato criador. Nesse sentido, a falha interrompe a lógica da cópia e instaura o campo do inédito, transformando a repetição em gesto de originalidade.

Ao compreender este acaso não como erro e sim como uma possibilidade visual, expondo a instabilidade do processo como uma poética fundada no imprevisto revela não somente a intenção do artista mas a variabilidade material do processo, rompendo com o ideal do controle sobre a obra. Sendo assim a prática gráfica, propõe que a singularidade de cada tiragem é construída ao reforçar a negociação e imprevisibilidade. Cada impressão torna-se assim um acontecimento único em que esse fator imprevisível é visto como registro de um processo vivo.

ERRO E ACASO

A investigação realizada evidenciou que a Kitchen Litho, ao propor uma simplificação do processo litográfico, oferece não apenas um recurso técnico alternativo, mas também um campo fértil

para a experimentação e para o diálogo entre erro, acaso e prática artística. A metodologia adotada, que envolveu inicialmente a experimentação individual e posteriormente a aplicação de oficinas com participantes familiarizados ou não com as práticas gráficas, permitiu observar uma ampla gama de variabilidades resultantes como borrões, manchas, falhas e marcas inesperadas que configuraram-se como elementos expressivos.

Imagem 1 - Algumas impressões realizadas como início de pesquisa



Fonte: Arquivo pessoal.

O exemplo acima evidencia etapas iniciais da pesquisa, as quais, nas primeiras impressões, foi possível perceber o surgimento de grafismos inesperados, como marcas de dedos, falhas de acidulação e imperfeições oriundas de materiais de marcação que, a princípio, passaram despercebidos. Esses acontecimentos, acabaram por complementar o rascunho inicial da pesquisa, contribuindo tanto para a compreensão material do processo quanto para uma reflexão crítica sobre suas possibilidades expressivas. Assim, o exercício revelou-se formativo não apenas no domínio prático, mas também

na construção de um repertório que, futuramente, poderia ser compartilhado como experiência didática e poética, e não meramente como acúmulo técnico.

Durante as sessões realizadas em dias distintos, as oficinas acolheram pessoas de diferentes trajetórias, algumas próximas da gravura, outras completamente novas ao campo. Apesar de certa familiaridade conceitual, poucos haviam experimentado a litografia em pedra, mesmo dentro da Universidade, sobretudo devido à burocracia envolvida na obtenção dos reagentes químicos necessários. Neste cenário, de forma notável, a prática instaurou-se como um elemento de aproximação.

Imagem 2 - Desenho coletivo sobre matriz com alunos de oficina



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao decorrer das oficinas, tornou-se notável a presença do medo diante do desconhecido, especialmente no momento da impressão, em que o resultado final não pode ser totalmente previsto, determinando que algo está fora do controle do praticante. Esse atravessamento do incerto, contudo, conduziu a aceitação quanto instabilidades próprias da prática, os participantes foram conduzidos a uma experiência de criação em que a falha deixou de ser entendida como limitação e passou a ser reconhecida como possibilidade estética e poética.

Imagem 3 - Impressões feitas por participantes das oficinas



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 4 - Impressão de participante de oficina



Fonte: Arquivo pessoal.

Entretanto, a criação jamais deve ser confundida como um mero ato de destruição. [...] Quando Picasso diz “em cada criador há um ato destruidor” ele se refere a esta atitude seletiva na adequação da linguagem aos conteúdos expressivos. É a seletividade estilística, indispensável ao processo criador (Fayga Ostrower, 1995, p. 19).

Sob a perspectiva de uma espiral de individualidade proposta por Ostrower é possível compreender este processo de experimentação não como uma ruptura absoluta, mas como um processo de constante reconstrução, se a cada impressão algo que se perde é transformado em uma nova possibilidade, constrói-se uma reconfiguração constante instigando uma renovação contínua do signo gráfico.

Imagem 5 - Entintamento de matriz



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 6 - Impressão de participante de oficina



Fonte: Arquivo pessoal.

Os resultados alcançados, a partir de duas oficinas realizadas, reforçam o potencial da *Kitchen Litho* como prática expandida da litografia. O erro e o acaso não apenas favoreceram as integrações entre os participantes, como também impulsionaram o surgimento de dimensões criativas em sujeitos com pouco ou nenhum conhecimento prévio em gravura, o ato de criar, implica lidar também com a perda e transformação em potencial, num movimento contínuo variável, ou o dito “incidente fortuito” citado anteriormente, em que se há uma possibilidade de reconstruir sobre o que se tem, fator essencial do gesto criador.

Dessa forma, reafirma-se a importância da democratização das práticas artísticas como meio de manter ativo um saber técnico-histórico, atualizando-o em contextos contemporâneos e ampliando sua relevância para além dos espaços especializados. Esse movimento de abertura e partilha, intrinsecamente ligado ao próprio gesto criador, constrói-se na alternância entre prática e experimentação, entre o acaso e a reinvenção. Criar implica desestabilizar, refazer e reorganizar continuamente o que se apresenta, em que metodologicamente, cada falha se converte em possibilidade e cada recomposição reafirma a vitalidade do fazer artístico.

REFERÊNCIAS

AIZIER-BROUARD, Émilie. KITCHEN LITHO, **Nouvelles de l'estampe**. França, 240, p. 52-59, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/estampe/978> . Acesso em 24/04/2025.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Editora Campus, 1995.

PEDROZA, Patrícia; IHA; Kazuo. **Oficina de litografia**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020

SARETTA, Helena. Kitchen Litho: experimentação e desdobramentos da prática litográfica. **Revista Digital Do LAV**, 18(1), e23/01-16. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/91759/68116> Acesso 27/09/2025.

26

Willian Wilson Bedim (UNESPAR)

HIEROFÂNICO:

A CRIAÇÃO NO ESPAÇO DO SAGRADO E PROFANO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-698-2.26

INTRODUÇÃO

No princípio, era o caos. Um fervilhar de ideias, gestos que vinham antes dos pensamentos, formas que surgiam sem explicação óbvia. Este texto é a tentativa de registrar refletir sobre o processo criativo, um resgate das subjetividades e generalidades que se revelam no ato de criação das obras aqui analisadas. *Sacrifício* (TARV), *Unção* (Azeite) e *Grande Mãe* (Crânio de Ovelha Prenha) são os trabalhos feitos a partir de narrativas não só pictóricas, mas também matéricas – medicações, azeite, ossos – e também de experiências: processo de maturidade, angústias, conflitos onde o urbano e o espiritual se cruzam. Assim como Rosalind Krauss (1998) diz, quando trata do surgimento dos objetos em obras de arte, “uma das respostas sugeridas pelos ready-made é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão”, o que se apresenta aqui são questões e analogias poéticas relacionadas ao sagrado por meio de “estruturas metodológicas de grande abertura que podem recorrer a elementos mágicos, míticos, xamânicos e animistas” (Alvarenga, 2016) que aproxima o processo criativo de artista ao de um processo alquímico. Escrever sobre um processo é, ao mesmo tempo, um ato de devoção e de desafio. Mircea Eliade (1985) já mencionou que “o homem constroi de acordo com um arquétipo”, então, resta encontrar os vestígios dos arquétipos que sejam perceptíveis nesses trabalhos.

Cada obra é um fragmento de algo maior, e este texto é a tentativa de costurar esses pedaços, de dar sentido ao que, talvez, nunca possa tê-lo. Três anos na produção da primeira obra e, no entanto, não deixei nenhum rastro escrito, nenhuma anotação para me guiar. Parece uma lacuna, um hiato, um espaço vazio que agora tento preencher com memórias, sensações e intuições que me levaram a esses trabalhos. Mas talvez seja assim que as ideias surgem: de lugares que não precisam de palavras para existir.

As formas, os gestos e os materiais carregam uma história que não foi dita e que agora se manifesta. As inspirações para produção podem ser vistas como camadas sobrepostas – cada uma adicionando algo à próxima, mas sem apagar o que veio antes. São folhas ao vento, rabiscos em cadernos, objetos encontrados no caminho. Krauss (1998) fala sobre “um objeto sobre cuja feitura ele não tivera o menor controle”, na intenção de marcar um distanciamento do artista com a obra de arte onde o “objeto não surgia como algo proveniente do manancial de ideias e emoções pessoais do artista” (Krauss, 1998), assim, desmistificando o ato artístico. Quando Jung (2000) afirma que “objetos tais como a roda e a cruz, conhecidos no mundo inteiro, mas que possuem, sob certas condições, um significado simbólico”, ele abre caminho para uma trama que conduz à escolha dos materiais, das formas e das narrativas que emergem nas obras.

Carl Jung, em *O Homem e Seus Símbolos* (1990), apresenta o processo criativo como um caminho onde os símbolos materiais expressam significados e que emergem do inconsciente coletivo. Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano* (1985), argumenta que objetos comuns se tornam sagrados tornando-se hierofanias, que transcendem seu significado funcional. Essas ideias permeiam as obras discutidas, em que materiais como fitas vermelhas, azeite, drágeas e um crânio de ovelha são ressignificados como símbolos de transformação, perda, poder e conexão espiritual. Rosalind Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna* (1998), destaca o papel da materialidade na arte contemporânea, onde a escolha dos materiais expande significados. Joseph Beuys enfatizou em suas obras o potencial simbólico e social dos materiais, esse aspecto nas obras analisadas aborda temas como sacrifício, dor, cura e sacralidade.

O PROCESSO CRIATIVO: OBRAS EM FOCO

SACRIFÍCIO (TARV)

Na tela branca destaca-se uma criatura. Ela pode ser definida pelos aspectos híbridos (animal e planta) e distorcidos que a formam: corpo de veado, com pernas longas e sem cascos pela dissipação causada pelo gesto da pintura. Seu corpo tem tons terrosos em camadas de pelos sobrepostas. No lugar do que seria o pescoço e a cabeça há uma planta, também distorcida e ressecada, em que busquei trazer aspectos da sarça, descrita na bíblia como a planta que, em chamas, Deus usou para falar com Moisés, (por que plantas frequentemente são associadas ao sagrado?). Os galhos são finos e afiados que apesar de secos e mortos, sugerem movimento. Acima a coroa de espinhos (numa representação direta a Cristo) nos mesmos tons, que paira como uma auréola angelical, mas sem a energia luminosa das pinturas sacras. Ao centro da pintura, saindo do corpo do veado, fitas de cetim vermelho atravessam a tela “por entre as costelas do veado” fazendo alusão a Cristo quando foi perfurado com a lança do soldado romano, a mitológica *lança de longinus*, essas fitas escorrem até saírem da tela, e mergulham em um tubo de coleta sanguínea onde se deposita a dose referente a um dia de medicação de terapia antirretroviral (TARV).

O primeiro trabalho dessa série surgiu em 2020, período marcado pelo isolamento social e pelas tensões decorrentes da pandemia. A obra estruturou-se a partir de um rasgo na tela, com fitas vermelhas caindo em direção a um recipiente, inicialmente um frasco de vidro, posteriormente substituído por um tubo de coleta

de sangue. A construção do topo da cabeça demandou reflexão, resultando em uma solução estética que privilegia o aspecto ressecado e sombrio. O processo criativo se deu de maneira súbita, a partir de um esboço realizado rapidamente sobre papel mais encorpado. A emergência quase imediata da imagem permite estabelecer um diálogo com conceitos do inconsciente coletivo de Jung, sugerindo que a obra se articula com arquétipos que se manifestam no gesto criativo.

No processo de criação deste trabalho, e que se estendeu aos próximos, alguns elementos se tornaram fundamentais, tanto no ambiente quanto no método. A parede branca ao fundo e a luz natural que entrava pela janela formavam um espaço neutro e direto. A tela branca e limpa, como exercício de pureza, e as tintas acrílicas, com sua capacidade de criar superfícies planas e camadas sólidas, ajudavam a construir a imagem de forma controlada. A ambiguidade foi algo que se fez presente, tanto como prática quanto como conceito. Como prática, ela surgiu ao explorar os limites do hibridismo estético, entre o que é reconhecível e o que é indefinido, deixando espaço para que as formas e cores fossem lidas de maneiras diferentes. Como conceito, a ambiguidade guiou as camadas de interpretação que iam além da superfície, criando uma complexidade simbólica e narrativa que permeia as formas da criatura, a sua cabeça alterada, e os elementos matéricos que transpõe o trabalho.

Figura 1 - *Sacrifício (TARV)*, 2023. Acrílica sobre tela, instalação com chave e fita de cetim. 181 × 85 cm



Fonte: Obra e fotografia do autor.

A obra estabelece um diálogo com os domínios do sagrado e do profano, seja pelas escolhas formais no processo de sua elaboração, seja pelas consequências simbólicas da pintura. A composição apresenta a criatura, a tela e a própria superfície pictórica como elementos feridos, de onde escorre o “sangue”, circundando temas como pureza, sacrifício, morte, doença e, em particular, o HIV e os estigmas a ele associados. O direcionamento desse fluxo para um tubo de medicação introduz uma tensão paradoxal: o medicamento, ao mesmo tempo em que preserva a vida, impõe limites ao corpo, subordinando-o ao fármaco. Tal condição manifesta-se como

ambivalência entre bênção e maldição. O processo de criação desse trabalho se tornou a exploração da relação entre o sacrifício e a cura.

UNÇÃO (AZEITE)

Em *Unção (Azeite)*, uma corça estilizada, de pernas esguias, ergue-se como uma figura de conexão entre o terreno e o divino. Sua cabeça transforma-se em uma árvore marcada por folhas verdes onde um único fruto vermelho brota sobre um fundo dourado radiante, trabalhado com folha de ouro. Este elemento dourado evoca uma aura sagrada, como as aréolas das pinturas sacras, posicionando a figura como um símbolo de transcendência divina e fertilidade.

Figura 2 - *Unção (Azeite)*, 2024. Acrílica e folha de ouro sobre tecido cru, fita de cetim, frasco com azeite e parafina. 71 x 52 cm



Fonte: Obra e fotografia do autor.

O tecido que sustenta a pintura, suspenso por uma haste de madeira, a princípio usada para dar estrutura física, posteriormente se tornou estruturante conceitualmente ao remeter a um estandarte ou ícone sagrado, tal como a cruz, aludindo à solenidade do sagrado. Um fio de cetim vermelho desce do centro da composição, criando uma conexão simbólica entre o cervo-árvore e o mundo terreno. Esse fio culmina em um pequeno frasco de vidro contendo azeite dourado, um elemento carregado de significado espiritual e ritualístico em diversas religiões, frequentemente associado à purificação, consagração e cura.

O uso do azeite no contexto da obra reforça a ideia da unção, mais evidente nas denominações evangélicas pentecostais e neo-pentecostais brasileiras, especialmente nesse ritual, uma prática de origem ancestral que simboliza bênçãos, proteção e o estabelecimento de um vínculo entre o humano e o sagrado. O trabalho não apenas explora a espiritualidade como conceito, mas também a materializa, fazendo do azeite um elemento tangível de conexão com o transcendente, misterioso e extraordinário do fervor evangélico.

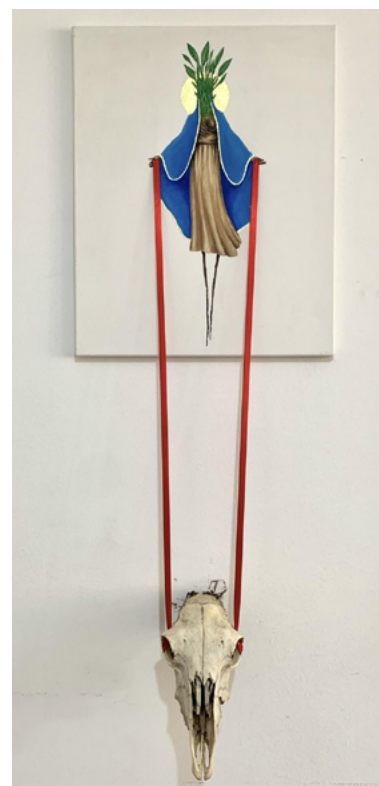
A obra aborda um hibridismo brutal de elementos sagrados e profanos, onde a corça, elemento comumente pagão, se funde com a árvore (talvez do conhecimento do bem e do mal na bíblia cristã) e gerando fruto, uma provocação à narrativa de Eva, a sabedoria e o pecado. A fita vermelha, marca em sangue a conexão com a unção sagrada, transforma o trabalho em uma alusão à cruz, onde o pecado da mãe é purificado na crucificação do filho.

GRANDE MÃE (CRÂNIO DE OVELHA PRENHA QUE MORREU ATACADA POR UM CÃO)

A peça exhibe uma figura antropomórfica que une referências religiosas femininas e elementos vegetais. Vestida em um manto azul saturado de bordas douradas, a figura remete à iconografia da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que desafia a racionalidade ao

substituir a cabeça por uma planta de folhas verdes e uma auréola dourada, marca da arte sacra. Neste trabalho se abriu um espaço de discussão que incluiu, além dos aspectos múltiplos do sagrado, a representação do sagrado feminino e a natureza da vida e da morte. Seu corpo, em tons terrosos, de formas delicadas, partiu de uma busca de fragilidade e sacralidade, enquanto suas pernas longas e escuras, quase espectrais, descem até a borda inferior da tela e dá à figura um aspecto etéreo e irreal.

Figura 3 - *Grande Mãe (Crânio de Ovelha Prenha que Morreu Atacada por um Cão)*, 2024. Pintura acrílica sobre tela e instalação tridimensional com crânio real e fitas de cetim. 108 × 40 × 16 cm.



Fonte: Obra e fotografia do autor.

Na parte inferior, duas fitas vermelhas de cetim descem da tela até um crânio de ovelha real. O crânio, que carrega em si a memória da ovelha prenha que morreu atacada por um cão, que por si pode simbolizar de fato o ciclo de vida e morte, o sacrifício e a violência inerentes à existência. As fitas vermelhas criam uma conexão visual e simbólica entre o espiritual e o terreno, lembrando o sangue como força vital e elos de sangue.

O esboço inicial deste trabalho ocorreu em janeiro de 2024, concebido a partir da ideia de uma coluna animal atada por fios às mãos de uma figura materna. O catalisador definitivo, entretanto, surgiu em julho do mesmo ano, quando um crânio de ovelha, proveniente de um dos animais cuidados pela família e que havia morrido, foi incorporado ao processo. Esse elemento marcou a transição simbólica que consolidou a dimensão materna da obra e tornou indispensável sua realização.

A escolha do crânio da ovelha prenha trouxe uma carga emocional e narrativa, remetendo ao sofrimento e à perda, mas também à perpetuação da vida através da memória. O contraste entre a pintura etérea e o crânio físico intensifica a dualidade entre o sublime e o grotesco, entre o divino e o mundano. Ao mesmo tempo, esse trabalho abriu questões sobre o papel da violência na natureza e na sociedade humana, ao conectar a figura de proteção e sacralidade da “Grande Mãe” com o desfecho brutal da ovelha. A obra evidencia a fragilidade da vida e o impacto do instinto predatório, tanto em sua dimensão literal quanto em suas possibilidades metafóricas.

DISCUSSÃO

Refletir sobre o processo criativo pode ser entendido como um exercício de investigação sobre a emergência de imagens e

gestos artísticos ainda não nomeados ou definidos. O trabalho de reconstrução e descrição evidencia a dificuldade de organizar elementos que se apresentaram inicialmente de forma fragmentada. Cada obra e cada gesto parecem emergir de impulsos profundos que não necessariamente buscam compreensão imediata. Tais impulsos podem ser associados aos arquétipos junguianos, que, segundo Jung, são “dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar” (Jung *et al.*, 2000), possuindo mecanismos próprios de atuação sobre o inconsciente:

Podem, graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento (Jung *et al.*, 2000, p. 79).

Talvez, a palavra-chave aqui seja revelação, algo que se opõe à racionalização, mas que, ao mesmo tempo, precisa de algum tipo de voz para que sua própria existência seja reconhecida, pois para Jung “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato”, para ele tais imagens partem de um “inconsciente mais amplo” e “nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (Jung *et al.*, 2000).

A análise do conjunto das obras revela não apenas recortes de experiências individuais, mas também um vínculo que transcende a soma de suas partes. Entre os materiais e as escolhas de cada obra, identifica-se um fio condutor invisível. Elementos que pareceram confusos durante o processo criativo agora se apresentam como um mapa de significados complexos, ainda que não totalmente desvendados. Jung corrobora essa ambiguidade, explicando a nebulosidade das simbologias que emergem nos processos de representação do sagrado e da arte:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não

podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (Jung *et al.*, 2000, p. 21).

A relação entre o sagrado e o profano, que se manifestou de diferentes formas nas obras, é talvez o tema que atravessa todo esse percurso criativo. Em *Sacrifício (TARV)*, o sangue que escorre, a medicação, e a relação com a dor e cura não são apenas uma referência ao cristianismo, mas também um questionamento sobre o que é vivido como sacralizado em nossa sociedade. O HIV, a medicação antirretroviral, a presença do corpo ferido, tudo isso se entrelaça com o que está oculto nas camadas da pintura, revelando as sombras do que muitos preferem esquecer. A ambiguidade do gesto, de curar ao mesmo tempo que se limita, é uma tentativa de capturar a complexidade do sagrado. Não se trata apenas de um ato de purificação, mas de uma constante transformação que nunca chega à sua conclusão.

A figura da criatura evidencia uma dualidade semelhante à do Cristo, articulando relações paradoxais de cura e contaminação, salvação e sacrifício. Em *Psicologia e Alquimia*, Jung aborda o sacrifício e a salvação no contexto dos arquétipos cristãos, afirmando que “no cristianismo é a vida e a morte do Deus-Homem que, enquanto ‘sacrificium’ único, reconcilia com Deus o homem necessitado de redenção e perdido na matéria” (Jung, 1990). Nesse sentido, a figura pode ser interpretada como um agente que preserva a vida e, simultaneamente, impõe custos: cura, mas também adoecer; mantém, mas exige sacrifícios. O desenvolvimento das obras procura ampliar essa compreensão, considerando tais seres como representações de forças que transcendem a existência do criador, estabelecendo vínculos de devoção e reverência. Os objetos, ao serem conectados à tela por fitas vermelhas, materializam esse vínculo simbólico entre dimensão material e espiritual. Eliade (1985) observa que “os objetos ou atos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende”.

Esse gesto de articulação entre materialidade e espiritualidade transforma o trabalho artístico em uma hierofania:

Entre tantas pedras, uma torna-se sagrada — e, assim, instantaneamente, satura-se do ser — porque constitui uma hierofania, ou possui maná, ou ainda porque comemora um ato mítico, e assim por diante. O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu próprio meio, e lhe dá significado e valor. Essa força pode estar na substância do objeto ou em sua forma; uma rocha revela-se como objeto sagrado porque sua própria existência é uma hierofania: incompreensível, invulnerável, ela é aquilo que o homem não é. Ela resiste ao tempo; sua realidade combina-se com a perenidade (Eliade, 1985, p. 12).

No entanto, se há algo que é nítido em minha prática, é a presença do vazio. A ausência, a lacuna, é o que escapa da tentativa de tornar algo “limpo”, de buscar uma pureza que nunca existiu. O vazio branco não é um espaço para ser preenchido; ele é uma marca permanente, um reflexo de tudo o que se perdeu, o hiato entre o sagrado pictórico da obra e objeto tomado por hierofania. O branco, nesse contexto institucional, não é ausência: é moldura e filtro, uma superfície ativa que organiza o campo do visível. Em sua aparente neutralidade, constroi o que O’Doherty chamou de “cubículo sacralizado”: um espaço que promete objetividade, mas carrega ideologia. É nele que o objeto encontra (ou simula encontrar) um novo sentido. E talvez por isso o vazio seja necessário: porque ele constroi a tensão entre o que é e o que pode vir a ser. Na prática autoral, essa ideia não é apenas uma metáfora. Um espaço de suspensão onde as intenções se dissolvem, permitindo que algo novo, inesperado e frágil, possa começar a existir. Esse é o vazio que aparece nos espaços onde a arte é legitimada.

Unção (Azeite) busca resgatar dimensões de espiritualidade, transcendendo o terreno e estabelecendo conexão simbólica com o divino. Inspiradas em Joseph Beuys, as produções incorporam

progressivamente materiais e objetos variados; como observa Alvarenga, “depois do uso do feltro e da gordura, Beuys incorporou giz, ossos, mel, enxofre, ferro, zinco, entre outros” (Alvarenga, 2016). No contexto desta obra, o azeite, com seu simbolismo em rituais de purificação cristãos, funciona como objeto carregado de significado e tensão, criando uma conexão simbólica com a criatura representada. Esta, híbrida e deslocada, revela conflitos entre humano e divino, natural e artificial. Assim como nos demais trabalhos da série, o projeto explora o limite entre o sagrado e o profano, concebido não como um conceito fixo, mas como um campo fluido e transformativo. Jung ressalta que “o homem é incapaz de descrever um ser ‘divino’”, evidenciando que o sagrado presente nestas obras opera nessa fluidez e capacidade de subjetividade, permanecendo, mesmo em diálogo com a matéria, no campo do impalpável:

Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de “divina”, estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta (Jung *et al.*, 2000, p. 21).

O processo de transformação entre o sagrado e o profano se manifesta por meio da fluidez e da tensão entre opostos, sendo que cada elemento selecionado para as obras, desde a fita vermelha até o crânio de ovelha, incorpora camadas de significados simultaneamente pessoais e coletivos. A ambiguidade presente nas composições não se restringe à dimensão estética, refletindo-se também nos múltiplos sentidos que podem evocar. O crânio, o corpo e as marcas de dor e sacrifício representam não apenas sofrimento, mas um processo de transformação que, embora envolva violência, revela aspectos da condição humana. De modo similar, na obra Vergonha, o sofrimento e a dor do amadurecimento são atravessados por gestos simultaneamente destrutivos e criativos. Nesse contexto, Jung (2000) ressalta que “apesar da racionalização e eficiência do homem moderno, ele segue sendo dominado por ‘forças’ além de seu controle”, indicando que inquietudes e neuroses permanecem presentes, e que os “deuses e demônios” simplesmente assumem novos nomes.

Assim como um objeto se torna sagrado ao ser deslocado de sua função comum, cada obra carrega as marcas de uma luta entre o material e o simbólico, entre o ordinário e o sublime. Krauss (1998), quando fala da presença do objeto deslocado no museu fala de uma “inversão” que ali acontece, o objeto se “torna ‘transparente’ a seu significado, e esse significado nada mais é que a curiosidade da produção do enigma do como e do por que isso aconteceu” (Krauss, 1998). Então, fixar respostas seria contradizer o próprio gesto criativo, que opera por fragmentação, ressignificação e constante transformação, em suma a criação de enigmas. O processo criativo não é completamente controlado pelo artista, nem isso se mostra desejável. A potência da obra reside na possibilidade de que seus significados escapem pelas bordas, abrindo espaço para interpretações diversas e inesperadas.

REFLEXÕES FINAIS E CAMINHOS FUTUROS

O processo criativo que guiou as obras deste trabalho revela como a arte contemporânea pode ser uma forma de explorar questões do sagrado pessoal e universal. Cada obra emerge de contextos de conflito e transformação, refletindo tensões relacionadas a dor, sacrifício, cura e busca por sentido. A escolha de materiais, como fitas vermelhas, azeite, chaves e crânios, vai além de sua função estética. Cada elemento carrega um simbolismo que dialoga com nossa condição humana e com questões espirituais. A arte se torna uma forma de ressignificação, em que objetos cotidianos se elevam, criando uma reflexão mais profunda sobre as experiências que formam nossa existência.

As cinco obras deste trabalho se entrelaçam ao explorar a complexa relação entre o sagrado e o profano, a cura e a dor, a pureza e a perda, oferecendo uma reflexão sobre a experiência humana e sua busca por sentido. *Sacrifício (TARV)* traz à tona os processos de

transformação que surgem do confronto com o sofrimento e da tentativa de superação. Ao questionar os estigmas relacionados ao HIV, se utiliza do sangue e da ambiguidade entre cura e contaminação. Ao mesmo tempo, *Unção (Azeite)* aprofunda o questionamento sobre a relação entre o humano e o divino, com a corça e o azeite trazendo à tona a transcendência e a fertilidade, desafiando as funções que atribuímos aos objetos e à própria vida. Por fim, *Grande Mãe (Crânio de Ovelha Prenha que Morreu Atacada por um Cão)*, com sua figura materna e o crânio de ovelha, expõe a fragilidade da vida e a dualidade entre o sagrado e o grotesco, provocando uma reflexão sobre a violência da existência e convidando à contemplação da morte e o renascimento. Juntas, essas obras não apenas trazem à tona uma jornada pessoal de enfrentamento e transformação, mas também se conectam a questões universais de perda, ressignificação e a contínua busca por significado, fazendo da arte um campo de reflexão sobre a complexidade da condição humana e suas dimensões espirituais e existenciais.

O trabalho artístico não busca fornecer respostas definitivas, mas provocar questionamentos e favorecer uma reflexão contínua sobre a complexidade da espiritualidade. A prática artística constitui um campo de transformação, no qual o sagrado e o profano se encontram, revelando aspectos da condição humana. Por meio da integração de símbolos e materiais, a obra convida o espectador a refletir sobre suas próprias experiências e a construir significados em um contexto marcado pela incerteza.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Juliana. **A poética da substância**: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos. Relicário, 2016.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. trad. M. Torres, Lisboa: Edições, v. 70, 1985.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano**. 1907-1986. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. ISBN 85 336 0053 4

JUNG, C. G., 1990. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes.

JUNG, C. G., 2000. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2ª Edição ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

JUNG, C. G. et al., 2000. **O Homem e seus Símbolos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Martins Fontes, 1998.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da galeria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

AUTORES

Antonio Wellington de Oliveira Junior (UFC)

E-mail: wellington-jr@uol.com.br

Bernardo de Moraes Pinto (UFG)

E-mail: fotomoraismbernardo@gmail.com

Bruno da Silva Ghirardi (USP)

E-mail: bruno.ghirardi@usp.br

Claudia Deltregia (UFSM)

E-mail: cdelregia@fulbrightmail.org

Daniel Quaranta (UNIRIO)

E-mail: daniel.quaranta@unirio.br

Daniela Dutra Prates (UFRGS)

E-mail: danieladutrap@gmail.com

Davidson José Martins Xavier (UERJ)

E-mail: navicularse@gmail.com

Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

E-mail: el@uevora.pt

Fábio Bueno Skalecki (UNESPAR)

E-mail: skalecki.art@gmail.com

Gisele Pires Mota (UnB)

E-mail: giselepires@unb.br

Glaubert Nüske (UFSM)

E-mail: glaubert.nuske@ufsm.br

Guilherme A. Sauerbronn de Barros (UDESC)

E-mail: guisauer@gmail.com

Helena Freitas Saretta (UFSM)

E-mail: sarettahelena@gmail.com

Isis Akagi (USP)

E-mail: isisakagi@gmail.com

Ismael Honório da Silva (UFJF)

E-mail: ismaelhonorio.18@gmail.com

José Lauro Nunes Marques ((UFSM)

E-mail: joselauronunesmarques@gmail.com

Luisa De Athayde Meirelles (UNICAMP)

E-mail: luisavozm@gmail.com

Manoela Farias Nogueira [Manoela Cavalinho] (UERJ)

E-mail: mcavalinhobranco@gmail.com

Marcus Mota (UnB)

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Mari Gemma De La Cruz (UFMT)

E-mail: marigemma@gmail.com

Michael B. MacDonald (MacEwan University)

E-mail: macdonaldrm226@macewan.ca

Renato de Moraes Martins (Universidade de Évora)

E-mail: mrenatomartins76@gmail.com

Ricardo Ballesterio (USP)

E-mail: ricardo.ballesterio@gmail.com

Rodolfo Santos (UNIRIO)

E-mail: rodolfomoenda@gmail.com

Sarah Marques Duarte (UNESPAR)

E-mail: sarahmarquesduarte@gmail.com

Stely Marchesini (UNESPAR)

E-mail: marchesinistely@gmail.com

Susana Castro Gil (UEAP)

E-mail: susana.gil@ueap.edu.br

Tatiane M. Oleinik (UNESPAR)

E-mail: tatiane.olk@gmail.com

Trexy Caio Menezes de Oliveira (UFC)

E-mail: carocamenezes@gmail.com

Vítor Vieira Machado (USP)

E-mail: vieiramachado.vitor@usp.br

Werner Miguel Struck Krüger (UNESPAR)

E-mail: werner21011983@gmail.com

Willian Wilson Bedim (UNESPAR)

E-mail: willianbedim@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

agência 134, 388
ambientes de aprendizagem 36
arte contemporânea 17, 217, 246, 248, 311, 514, 539, 551
arte sonora 32, 98
artes visuais 97, 98, 218, 237, 238, 257, 269, 330, 333
artista-pesquisador 15, 66, 68, 86, 113, 114, 320, 321, 329
audiocenas 15, 49, 50, 51, 54
autoetnografia 83, 85, 114, 121, 123, 125, 126, 127, 205, 376, 378, 469, 485, 487, 488, 490, 491
autorrepresentação 16, 332, 335, 341
autossocioficcional 15, 171, 172, 173, 181, 182

B

brutalismo 16, 278, 287

C

canção 45, 48, 49, 301, 380, 391, 393, 399, 401, 429, 430, 431, 452, 477, 481
cinema 58, 85, 133, 135, 151, 153, 155, 167, 269, 277, 299, 300, 304, 367
coletivos multissensoriais 15, 40, 43, 44, 45
compositor-músico 41, 42, 44, 45, 47, 48, 55
conhecimento artístico 15, 87, 123, 375
corpo vibrátil 16, 251
criação artística 36, 62, 70, 84, 112, 176, 179, 197, 245, 430, 510, 536
criação coletiva 36, 40
criação sonora 16, 63, 475, 476, 480
criatividade 14, 15, 85, 130, 131, 133, 134, 135, 138, 140, 144, 152, 157, 159, 217, 227, 369, 432, 478

D

desobediência criativa 14, 15, 19, 37

docência 15, 19, 21, 25, 34, 36, 37, 123, 124
docência institucional 21, 25
drag queen 15, 204, 205, 208, 214, 215
dramaturgia 42, 43, 45, 48, 50, 52, 53, 55, 57, 181, 367, 371, 372
dramaturgia da atuação 53, 57
dramaturgia da direção 42, 43
dramaturgia sonora 55, 57

E

educação musical 23, 34, 36, 75, 501
ensino instrumental 20, 24
ensino musical 26, 37
epistemologia 320
escuta 27, 32, 36, 98, 114, 120, 121, 127, 171, 176, 182, 251, 261, 267, 301, 320, 321, 323, 325, 326, 327, 336, 341, 368, 369, 371, 400, 402, 426, 427, 477, 481, 505, 519
experiência artística 35, 65, 114
experiência sensorial 34
experimentação material 23, 36, 265
exploração musical 27
exploração timbrística 28

F

fazer artístico 23, 65, 71, 74, 76, 79, 85, 93, 177, 218, 298, 311, 318, 319, 320, 325, 327, 328, 336, 373, 386, 399, 513, 536
formação cultural 26
formação musical 21, 410

G

grafia não convencional 28
gravura queer 16, 216, 234

H

habitus conservatorial 24, 38

heterogeneidade 32, 58, 137

hormônios 16, 237, 238, 239, 240, 245, 246

I

IA 15, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 444, 454

identidade 15, 16, 154, 173, 175, 178, 181, 182, 214, 238, 248, 259, 266, 282, 289, 292, 293, 333, 370, 376, 378, 380, 382, 383, 384, 387, 388, 394, 396, 398, 399, 405, 460, 498, 500

identidade cultural 238, 248, 380, 382, 383, 384, 387, 388, 398

imagens mentais 16, 428, 429, 432, 433, 437, 438, 439, 440, 443, 444, 445, 446, 456, 457, 461, 463, 466, 467

improvisação 28, 47, 63, 86, 103, 105, 112, 171, 177, 181, 182, 477, 480

institucionalidade 34

interações sonoras 39, 40

interpretação musical 378

investigação artística 72, 76, 128, 374, 469

K

Kitchen Litho 17, 526, 527, 529, 530, 535, 536

L

leitura 28, 29, 31, 99, 120, 143, 144, 192, 195, 238, 242, 243, 249, 310, 339, 360, 366, 370, 385, 390, 392, 429, 456, 476, 481

linguagem musical 26, 104

lugar de fala 38, 191, 398, 442

M

materialidade acústica 15, 51

materialidade da performance 23

mediação 34, 53, 119, 311, 314, 340, 344, 488

memória 16, 86, 93, 98, 99, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 210, 225, 226, 229, 261, 271, 272, 275, 290, 317, 318, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 334, 349, 357, 360, 361, 385, 392, 403, 405, 406, 429, 443, 444, 457, 464, 485, 546

metodologias inovadoras 21

mitocrítica 16, 298, 299, 300, 301, 303, 310, 311, 312, 315

montação drag queen 15, 204

mundo sonoro 27, 32

música erudita ocidental 24

musical 15, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 50, 51, 55, 63, 67, 68, 69, 71, 75, 76, 84, 85, 87, 89, 97, 100, 101, 104, 105, 110, 111, 114, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 138, 139, 143, 157, 161, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 396, 400, 401, 405, 410, 413, 416, 419, 424, 429, 430, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 441, 443, 444, 445, 456, 462, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 476, 477, 478, 479, 481, 483, 488, 496, 498, 499, 501, 503, 506

musicalização 14, 20, 26, 27, 34

musicalização coletiva 14

música-teatro 59

N

não sincronismo 46

notação não convencional 29, 31

P

paisagem sonora 50, 87

partitura 22, 28, 32, 96, 417, 429, 431, 436, 457, 465

pedagogia 121, 122

performance musical 22, 32, 38, 363, 366, 367, 374, 377, 429, 430, 436, 437, 443, 444, 445, 456, 467, 468, 471

performance pianística 16, 469

performatividade 150, 175

pesquisa artística 14, 15, 17, 40, 81, 110, 114, 124, 125, 165, 171, 187, 205, 298, 311, 312, 363, 365, 366, 373, 376, 385, 391, 410, 426, 428, 434, 435, 436, 476, 484

Pesquisa Artística 14, 16, 17, 20, 22, 23, 25, 32, 34, 35, 36, 37, 60, 62, 63, 64, 90, 96, 108, 111, 112, 373, 388, 410, 431, 433, 434, 442

pesquisador artístico 15, 19, 23, 33

poética 16, 22, 34, 87, 101, 102, 172, 175, 206, 210, 250, 254, 265, 266, 267, 276, 312, 314, 318, 321, 322, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 345, 380, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 396, 397, 404, 405, 406, 460, 507, 530, 532, 533, 552

políticas da subjetividade 169

prática artística 20, 71, 79, 80, 93, 106, 124, 126, 187, 193, 217, 265, 311, 317, 318, 319, 321, 328, 351, 365, 367, 373, 411, 478, 479, 481, 484, 485, 487, 528, 531, 552

prática como pesquisa 28, 69, 189

prática musical 22, 26, 27, 28, 37, 114, 120, 369, 378, 432, 483

práticas pedagógicas 17, 21, 24, 25, 36, 114, 119, 120

prática transmídia 331

processos experimentais 22

produção de conhecimento 16, 36, 68, 74, 80, 106, 126, 177, 187, 311, 366

produção sonora 46, 48, 49

programas acadêmicos 35

Q

queer 16, 216, 217, 219, 222, 225, 226, 227, 228, 232, 234, 236, 403

R

radical livre 15, 129, 149, 152, 155, 158, 164, 165

reconfiguração 35, 292, 521, 534

redes colaborativas 34

re-performance 17, 510, 511, 513, 514, 515, 518, 519, 520, 521, 522, 524

repertório 27, 28, 29, 32, 110, 115, 117, 120, 211, 300, 325, 327, 363, 366, 369, 393, 399, 409, 427, 440, 442, 480, 496, 532

ressignificação 16, 53, 183, 219, 225, 551, 552

rituais de criação 17

S

sala de aula 15, 19, 21, 121, 512, 515, 523, 524

sensorio 51, 154

sincronismo 45, 46

sonoridades 44, 45, 47, 54, 407, 457, 460, 476, 492, 502

subjetividade 15, 76, 85, 99, 104, 126, 136, 140, 141, 157, 169, 239, 248, 329, 335, 339, 386, 550

Sul Global 14, 17

T

teatro 44, 58, 59, 87, 102, 124, 367, 442

televisão 286, 299, 300, 367, 442

texto musical 21, 28, 29, 431, 479

timbre 27, 48, 429, 432, 463, 466, 467, 469

tradição conservatorial 23

transcrição 22, 38

transculturalidade 295

treinamento de intérpretes 44

V

virtuosismo 14, 22, 24, 26, 425



WWW.PIMENTACULTURAL.COM

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea

volume 2

